

DIRECTORES

AÑO 04 / REVISTA 10

ABRIL DE 2016

LOS DIRECTORES AUDIOVISUALES
LATINOAMERICANOS
SE EXPRESAN SIN FRONTERAS

LATINOAMÉRICA AVANZA

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

CINE / TV / INTERNET / OPINIONES / TECNOLOGÍA / ARTE DIGITAL / DIVERSIDAD AUDIOVISUAL

¡Presentes en Beijing, China!



Con el decidido apoyo de



ADAL

Alianza de Directores
Audiovisuales
Latinoamericanos

www.directoreslatinoamerica.org

Sociedades que actualmente integran la ADAL



Directores Argentinos
Cinematográficos

ARGENTINA



Sociedad Mexicana de Directores, Realizadores de
Obras Audiovisuales, S.G.C. de I.P.

MÉXICO



CHILE



DIRECTORES
AUDIOVISUALES
Sociedad Colombiana de Gestión

COLOMBIA



DBCA

Diretores Brasileiros
de Cinema e do Audiovisual

BRASIL



SEGUIMOS SUMANDO BENEFICIOS

DAC Acción Social tiene como premisa ayudar a los Directores/as que más lo necesitan.

SOCIOS ACTIVOS Y ADMINISTRADOS

- Subsidio jubilatorio
- Subsidio para obra social
- Emergencias sociedad anónima
- Subsidio para medicamentos
- Pensión por invalidez, discapacidad crónica o permanente
- Pensión por viudez
- Seguro de vida
- Préstamos personales
- Reintegros
- Subsidios especiales
- Subsidio por nacimiento
- Salón recreativo, bar y gimnasio
- Plan verano jubilados dac
- Sepelios
- Subsidio para estudiantes (Hijos de directores/as fallecidos)

PARA REPRESENTADOS

- Reintegros
- Subsidio por nacimiento
- Salón recreativo, bar y gimnasio
- Emergencias sociedad anónima
- Sepelios
- Seguro de vida
- Pensión por viudez

www.dac.org.ar/accionsocial



Frente a cuestiones puntuales pedir entrevista personal con el secretario de Acción Social Gabriel Arbós. ✉ accionsocial@dac.org.ar

SEGUIMOS DIGNIFICANDO EL ROL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL

Por consultas referidas a estos beneficios y otras inquietudes comunicarse con: **Emmanuel González** · Asistente de Acción Social

✉ egonzalez@dac.org.ar 📞 (+54 11) 5274-1059

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

...
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales
Entidad fundada en 1958

DECLARÁ TUS OBRAS AUDIOVISUALES ONLINE www.dac.org.ar
ARGENTINA 0800-3456-DAC (322) · INTERNACIONAL +54-11-5274-1030

ENTERATE DE TODA LA ACTUALIDAD DEL MUNDO AUDIOVISUAL  www.directoresav.com.ar · El sitio del Audiovisual

SUMARIO



ALEJANDRO CACETTA, NUEVO PRESIDENTE DEL INCAA

06



08 ACTUALIZACIÓN DEL COSTO MEDIO DE UN LARGOMETRAJE NACIONAL

12 GUIONISTAS Y DIRECTORES DEL MUNDO EN CHINA



18 ESTRENOS ARGENTINOS 2016

THE REVENANT, DE ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑARRITU

26



30 INFORME: NETFLIX

35 BAFICI 2016

38 LA HABITACIÓN, DE LENNY ABRAHAMSON



42 EL ABRAZO DE LA SERPIENTE, DE CIRO GUERRA

ANIMACIÓN: **HISTORIA DE UN OSO, DE GABRIEL OSORIO / ANOMALISA / CINE ANIMADO RUSO**

48





54 MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS:
DIEZ HISTORIAS

62 ENTREVISTA A
NICANOR LORETI

68 TELEVISIÓN:
MUJERES DE NUESTRA TV

74 ENTREVISTA A
GONZALO CALZADA

78 INFORME: TRANSMEDIA

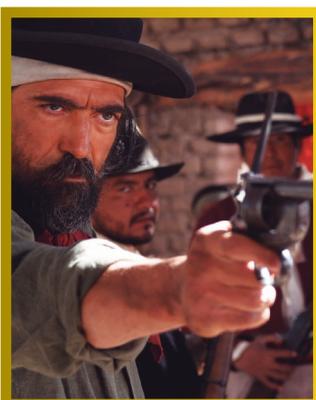
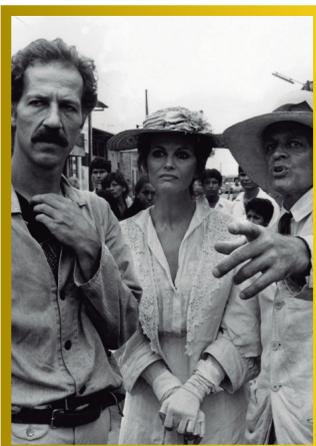
83 ENTREVISTA A
BALTAZAR TOKMAN

86 DIÁLOGOS: LISANDRO ALONSO
Y MATÍAS PIÑEIRO

90 SEMBLANZAS:
WERNER HERZOG

94 CINE PUBLICITARIO
RECUPERADO

96 CINE Y LITERATURA:
ANTONIO DI BENEDETTO



// Revista **DIRECTORES**

Año 4 Número 10 - Abril 2016

Equipo editorial

Editor HORACIO MALDONADO

Secretario de Redacción
JULIO LUDUEÑA

Coordinación
ANA HALABE y MATÍAS ARILLI

Coordinación General
ALDANA MENDELLA y
JUAN COLLA

Diagramación Intermedia

Colaboraron en este número

Ana Halabe, Julieta Bilik,
Ezequiel Dalinger, Fernando
Krapp, Raúl Manrupe, Claudia
Martí, Eduardo Marún, Iván
Manuel Pérez, Lorena Sánchez,
Luis Sartor y Martín Wain.

Tapa

Martín Ochoa

Redacción

Vera 559 CABA Argentina
Tel.: (+54) 0800-99-90-DAC(322)
Interno 22
Tel. Internacional:
+54-11-5274-1030
www.dac.org.ar

Revista Directores es publicada para su circulación gratuita por DAC Directores Argentinos Cinematográficos, Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales, la cual es también su editora responsable. Derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Las notas firmadas representan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista. Registro de propiedad intelectual en trámite.

“La sustentabilidad sin ninguna duda es que todas las películas que hagamos las vea el público”.

ALEJANDRO CACETTA, nuevo Presidente del INCAA

CÓMO DEBERÍA SER EL APOYO

POR VEZ PRIMERA Y GRACIAS A LA GENEROSA CONVOCATORIA DEL DIRECTOR JUAN JOSÉ CAMPANELLA, QUIEN LOGRÓ REUNIR A LA MAYORÍA DE LAS ENTIDADES REPRESENTATIVAS DEL SECTOR AUDIOVISUAL, SE CONSENSUÓ UNA TERNA DE POSIBLES PRESIDENTES PARA EL INCAA, DE LA QUE FINALMENTE RESULTÓ ELEGIDO EL CONTADOR ALEJANDRO CACETTA, PRODUCTOR DE VASTA EXPERIENCIA EN NUESTRA ACTIVIDAD. ESTA ES UNA SÍNTESIS DE ALGUNOS DE LOS PUNTOS DE VISTA QUE, YA EN FUNCIONES, MANIFESTÓ EN SU PRIMERA REUNIÓN CON DAC.

“Soy productor de hace muchos años, desempeñé distintos cargos en productoras cinematográficas. No tenía pensado ser presidente del Instituto, pero es una gran oportunidad para ver las cosas desde otro lado e intentar llevar adelante determinadas políticas o proyectos interesantes para la industria.

Hoy, por suerte, me parece que todo es parte de la industria: cine comercial, cine de autor o películas documentales. Hemos hecho cosas buenas y malas. Hemos logrado calidad y trascendencia en cada rubro. En mi visión, la discusión no es qué películas o qué tipo de cine se tiene que apoyar, sino cómo debe ser ese apoyo. Me parece que en todos estos años hemos logrado una producción bastante ecléctica, que es interesante.

Se han alcanzado cosas que en el transcurso de los años fueron cada vez mejores. Lo que debemos analizar es la distribución y exhibición de ese cine que estamos fomentando, dónde podemos ir para hacer contacto con el público de la mejor manera y cuáles serían las plataformas ideales para determinadas películas, independientemente de que sean comerciales, de autor o documentales. Digo, cómo contactar al público a través de qué vías. Hay películas, tanto documentales como de ficción, que pueden hacer contacto con el público a través de otras plataformas. Hay documentales que, sí o sí, necesitan y merecen ir al cine, porque están planteados y hechos para ir al cine. Otros, tal vez, no. En ficción, pasa lo mismo. Escucharemos a todas las

entidades, que son las que tienen más y mejor información, para discutir la mejor forma de lograr una buena producción. La cantidad, en algunos aspectos, puede dar más calidad y generar industria, la cuestión es de qué manera esas películas contactan con el público en las distintas plataformas.

No me preocupa la cantidad, me preocupa más hacia dónde se orienta. Si tenemos 180 películas, a lo mejor hay que hacer 300, pero logrando que vaya el público y usar bien cada peso del fondo que tenemos para subsidiar. En cuanto a cantidad de proyectos, hay que discutirlo, sin ninguna duda. La discusión me parece que pasa por pensar para qué se haría determinado tipo de películas y dónde tendría sentido estrenarlas,

exhibirlas, para formular un sistema que sea sustentable. La sustentabilidad, sin ninguna duda, es que todas las películas que hagamos las vea el público. No quiere decir que todas las películas tengan que hacer un millón de espectadores. Cada una tiene un público distinto, en cantidad y en pantallas.

Tenemos que analizar dónde el mercado está ávido de recibir nuestros productos. Y después, hacer un plan estratégico. Hay lugares a los que vamos a llegar más fácilmente. Todos los jugadores de la industria debemos acordar porcentajes de determinados tipos de producciones, en orden a su mejor explotación y mayor difusión. Media de continuidad y cuota de pantalla deben seguir existiendo; obviamente, cuando hablamos

de mercados, nos referimos a todos. No sólo a los que privilegian la taquilla, sino también a los se conectan con las pantallas públicas, con estrategias de calidad, con la venta turística del país y con un montón de posibilidades. Cuando hablo de mercado, digo cada tipo de película, que cada tipo de producción tiene su mercado. Tenemos que ir en forma superadora. Dónde vamos a hacer contacto con nuestro público y el porqué y el para qué de cada producción.

Estamos abiertos, hablando con todas las entidades, para que cada una haga su propuesta y discutir un nuevo proyecto con el consenso general. El primer punto es ver el audiovisual como un todo, integrado no sólo por pantallas de cine, para aprovechar la exhibición que hoy nos pueden dar otro tipo de plataformas. Desde la televisión, pública y privada, hasta los VOD's. INCAA TV y ODEÓN, son dos pantallas muy importantes que tenemos, pero no son las únicas.

Hay que darle sustentabilidad a todo lo que se inició. Estamos en un piso excelente para dar un paso más, otorgando sustentabilidad. Que INCAA TV sea sustentable, que ODEÓN sea sustentable, que la producción, la distribución y la exhibición del cine y de otras formas de producción multiplataforma también se sustenten. El dinero del Estado debe financiar, pero también sumar al privado. Cada peso del Estado tiene que ser visto como una inversión pública y no como un gasto o un malgasto no virtuoso.

Cuanto más pantallas haya, mucho mejor, lo que no qui-

ta también que puedan seguir existiendo los mismos problemas con más pantallas. Tal vez, el espejo sea Francia, que ha sabido desarrollar salas de exhibición para un cine de arte, establecido y sustentable, convertido en negocio para el exhibidor. Debemos analizarlo. Además, Francia está a la vanguardia con sus programas de educación audiovisual. La idea no es inventar la pólvora, sino acercarse a alguien que ya lo hizo.

Una vez acordado cuál es el problema, tenemos que hallar cuáles son las potenciales soluciones y establecer las normativas para adecuarnos al negocio, y no al revés. Si solamente nos limitamos a un tema legal que existe hoy, para intentar trabajar dentro de ese corsé, estaríamos limitados. Está bueno analizar qué es lo que se hace en otros lados. Se necesita un plan de fomento para producir, pero si se produce y después no hay salida para exhibir, quedamos a mitad de camino.

Salvo China, India, Estados Unidos y el sur coreano -que creo ya logró una sustentabilidad más allá del apoyo y la protección- en todo el mundo, no existiría el cine, si no fuera una decisión del Estado subsidiarlo, protegerlo y estimularlo. Pero, además del subsidio, la cuota de pantalla y la media de continuidad se precisan otras medidas. Tengo una visión amplia y plural del cine, como saben los que me conocen desde hace años. Considero industria a todo tipo de cine, si no, jamás hubiese aceptado este cargo”.



ALEJANDRO CACETTA, nuevo presidente del INCAA.

DAC ya presentó al nuevo Presidente del INCAA sus propuestas para la elaboración de un nuevo Plan de Fomento elaborado con la importante colaboración de sus Directores Asociados. Así también se entregó con este trabajo el presupuesto actualizado de una película nacional de costo medio -actualización que publica DAC anualmente con la colabora-

ción del reconocido Productor Luis Sartor-. Los totales por rubro de dicho costo, así como los de un lanzamiento tipo en CABA y GBA sin televisión, se ofrecen en esta misma edición.

Tanto las propuestas presentadas al INCAA como las actualizaciones de costos medios de producción para Cine y Televisión pueden ser consultadas visitando www.dac.org.ar

COSTO MEDIO (sin lanzamiento)

Igual que en años anteriores, encargamos especialmente al destacado y reconocido profesional LUIS SARTOR, cuya colaboración mucho agradecemos, el presupuesto actualizado de una película de largometraje nacional de costo medio.

El mismo fue calculado en base a una producción realizada sobre guión original sin compra de derechos o adaptaciones, con 2 personajes principales y 4 secundarios, 6 semanas de preproducción, 6 semanas de rodaje de 11 horas por jornada sin sábados y posproducción de 10 semanas en total para editor y asistente, las cuales incluyen 4 semanas en rodaje más 6 de edición.

Los acuerdos salariales del presupuesto son los vigentes hasta el 31/03/16 para SICA, hasta el 31/12/15 sin aplicar la nueva Ley de Actores para AAA y hasta Junio/16 para SUTEP. SADAIC y SADEM según sus planillas vigentes a febrero 2016. Todos más sus respectivos porcentajes previsionales incluidos en el rubro Cargas Sociales.

No están contemplados costos para desarrollo, rodajes fuera de CABA, niños, efectos especiales ni imprevistos. Para honorarios del director se ha calculado el 10 por ciento del presupuesto neto libre de IVA y del propio costo del director.

Los costos de lanzamiento y promoción mínimos necesarios se calculan y detallan según presupuesto aparte, que suma **\$1.856.987** más.

EL PRESUPUESTO COSTO MEDIO CINE Y TV Y LAS PROPUESTAS AL INCAA 2016 están en www.dac.org.ar/fomentoypresupuestos2016

DAC - Presupuesto Medio - FEBRERO 2016

RUBROS

dac2016
1 LIBRO / ARGUMENTO / GUIÓN

2 DIRECCION

3 PRODUCCION

4 EQUIPO TECNICO

5 ELENCO

6 CARGAS SOCIALES

7 VESTUARIO

8 MAQUILLAJE

9 UTILERIA

10 ESCENOGRAFIA

11 LOCACIONES

12 MATERIAL DE ARCHIVO

13 MUSICA

14 MATERIAL VIRGEN

15 PROCESO DE LABORATORIO

16 EDICION

17 PROCESOS DE SONIDO

18 EQUIPOS DE CAMARAS Y LUCES

19 EFECTOS ESPECIALES

20 MOVILIDAD

21 FUERZA MOTRIZ

22 COMIDAS y ALOJAMIENTOS

23 ADMINISTRACION

24 SEGUROS

25 SEGURIDAD

\$11.553.678

	Preproducción	6	Sábados	0	Días Rodaje	30
	Rodaje	6	Domingos	0	Cot. Dólar	\$14,00
	Posproducción	6	HsEx. (x sem)	11,25		
			TOTAL	IVA	Total c/IVA	
			160.000	0		160.000
			950.000	199.500		1.149.500
			600.000	126.000		726.000
			2.209.525	0		2.209.525
			965.360	0		965.360
			620.534	0		620.534
			105.000	21.000		126.000
			26.800	2.100		28.900
			200.000	14.700		214.700
			250.000	46.200		296.200
			439.174	0		439.174
			0	0		0
			254.025	4.200		258.225
			22.400	2.982		25.382
			145.000	30.450		175.450
			113.000	23.100		136.100
			340.000	71.400		411.400
			1.057.560	222.088		1.279.648
			0	0		0
			642.140	94.739		736.879
			116.000	24.360		140.360
			416.125	83.606		499.731
			763.587	43.173		806.760
			85.000	17.850		102.850
			45.000	0		45.000
TOTALES			10.526.230	1.027.448		11.553.678

FINANCIERO POR ETAPAS (sin IVA)			
PRE	RODAJE	POS	TOTAL
160.000	0	0	160.000
313.500	323.000	313.500	950.000
180.000	240.000	180.000	600.000
424.501	1.359.573	425.452	2.209.525
209.550	755.810	0	965.360
173.672	332.395	114.467	620.534
80.000	22.500	2.500	105.000
8.000	18.800	0	26.800
139.000	61.000	0	200.000
154.000	81.000	15.000	250.000
157.602	281.572	0	439.174
0	0	0	0
0	0	254.025	254.025
15.600	1.200	5.600	22.400
0	1.000	144.000	145.000
0	25.500	87.500	113.000
0	102.000	238.000	340.000
188.000	807.400	62.160	1.057.560
0	0	0	0
124.642	502.434	15.064	642.140
16.000	98.000	2.000	116.000
87.625	328.500	0	416.125
251.984	259.620	251.984	763.587
36.500	48.500	0	85.000
0	45.000	0	45.000
2.720.175	5.694.803	2.111.251	10.526.230

COSTO LANZAMIENTO 2016

30 COPIAS-DCP (CABA Y GBA)

NO INCLUYE PAUTA TV, ACUERDOS Y AYUDAS INCAA NI PROMOCIÓN Y PUBLICIDAD EN INTERIOR DEL PAÍS

CONCEPTO	Cant.	por UNIDAD	IMPORTE	IVA	TOTAL
MATERIAL DE EXHIBICION					
DCP - MASTER	1	14.000	14.000	2.940	16.940
DCP - Soporte (ALQUILER)	30	500	15.000	3.150	18.150
DCP - Copiado	30	400	12.000	2.520	14.520
VPF - 30 x 8400 (este costo luego el INCAA lo reintegra)	30	8.400	252.000	52.920	304.920
DVD - Copiado	30	50	1.500	315	1.815
BLU RAY - MASTER	1	700	700	147	847
BLU RAY - Copias	30	100	3.000	630	3.630
Trailer DCP / Pendrives	60	150	9.000	1.890	10.890
Otras	0	0	0	0	0
					371.712
PIEZAS PROMOCIONALES para CINES					
BANNERS (1,30 x 2,00)	30	400	12.000	2.520	14.520
STANDEES (1,20 x 1,80)	30	450	13.500	2.835	16.335
POSTERS/AFICHES doble Faz 4/4 (0,70 x 1,00)	500	17	8.500	1.785	10.285
Otras	500	17	8.500	1.785	10.285
					51.425
PAUTA GRAFICA					
Gráfica - Clarín / Nación Domingo previo y Sabado sem. Estreno. Medida promedio 10x15	1	250.000	250.000	52.500	302.500
Gráfica - Pagina, Perfil, La razon, Otros medios. Revistas mensuales, especializadas, etc.	1	100.000	100.000	21.000	121.000
Otros	0	0	0	0	0
					423.500
PAUTA VIA PUBLICA					
Megasix (14 dias)	200	280	56.000	11.760	67.760
Static Classic - Subte (14 dias)	200	250	50.000	10.500	60.500
Gigantografias (7 x 3m)	0	0	0	0	0
Transporte público (Lunetas Colectivos)	0	0	0	0	0
CPMunicipal - Capital y GBA	1 Total		200.000	42.000	242.000
Max 2	0	0	0	0	0
Sextuples subte	0	0	0	0	0
SubtTV combo static classic	0	0	0	0	0
Pantallas Leds. Spots - Ubicación: obelisco	10	12.000	120.000	25.200	145.200
Pantallas Leds. Spots - Ubicación: Cabildo Y juramento	10	5.500	55.000	11.550	66.550
Otros	0	0	0	0	0
					582.010
PAUTA RADIAL					
Radios Acuerdo INCAA	0	0	0	0	0
Radios - (sem estreno) Refuerzo Acuerdo INCAA (Otras radios) dif. Horarios y programas.	1	120.000	120.000	25.200	145.200
Otros	0	0	0	0	0
					145.200
PAUTA TV					
TV Abierta (Artear, Telefe, 2, 9)	0	0	0	0	0
CANAL 7 (Acuerdo INCAA)	0	0	0	0	0
TV x Cable, otros	0	0	0	0	0
					0
PAUTA INTERNET					
Otros Cines, Cines Argentinos, Ultracine, escribiendo Cine x tiempo promedio	2 sem.	6.000	12.000	2.520	14.520
Haciendo Cine, x página	1	12.000	12.000	2.520	14.520
Otras	1	5.000	5.000	1.050	6.050
					35.090
AVANT PREMIER					
Compra Tickets	1	12.000	12.000	2.520	14.520
Produccion (promotoras)	3	500	1.500	315	1.815
Otras (exhibidores, prensa, etc)	1	5.000	5.000	1.050	6.050
					22.385
DISEÑO Y PRODUCCION					
Trailer Cine y Spot TV (Editor, estudio, Sonido, Laboratorio)	50.000	20.000	20.000	4.200	24.200
Spot radio (locutor, estudio, mezcla, etc.)	20.000	6.500	6.500	1.365	7.865
Internet / Facebook	10.000	50.000	50.000	10.500	60.500
Gráfica (afiches, Banners, Standees, vía pública, revistas, etc)	20.000	15.000	15.000	3.150	18.150
Impresión Afiches Vía Pública (CPMunicipal) 1000	12.000	8.000	8.000	1.680	9.680
Otros costos	20.000	10.000	10.000	2.100	12.100
					132.495
LOGISTICA, PRENSA Y VARIOS					
Varios producción, Movilidad, TE, Fletes, Mensajería ,administración, oficina, , etc.	30.000	30.000	30.000	6.300	36.300
Gastos VARIOS DISTRIBUIDORA (expedición, etc.)	25.000	25.000	25.000	5.250	30.250
AGENTE de Prensa (capital e Interior)	22.000	22.000	22.000	4.620	26.620
					93.170
TOTAL LANZAMIENTO			1.534.700	322.287	1.856.987



SOMOS DIRECTORES



ESTAMOS SIEMPRE EN PANTALLA

La voz, la información y la opinión profesional de los realizadores audiovisuales de Argentina en multiformato.

Ya sea a través de la versión web de esta revista, con más de 90 páginas de información y noticias, o nuestro programa de televisión de 24 minutos que renovamos cada 15 días, encontramos en nuestro sitio web, un espacio diferente con material audiovisual producido por DAC, para ponerte al día con todo lo que pasa en nuestra profesión, aquí y en el mundo.

VISITÁ EL SITIO DEL AUDIOVISUAL WWW.DIRECTORES.VCOM.AR



SOMOS DIRECTORES

ESTAMOS SIEMPRE EN PANTALLA

La voz, la información y la opinión profesional de los realizadores audiovisuales de Argentina en multiformato.

Ya sea a través de la versión web de esta revista, con más de 90 páginas de información y noticias, o nuestro programa de televisión de 24 minutos que renovamos cada 15 días, encontramos en nuestro sitio web, un espacio diferente con material audiovisual producido por DAC, para ponerte al día con todo lo que pasa en nuestra profesión, aquí y en el mundo.

VISITÁ EL SITIO DEL AUDIOVISUAL WWW.DIRECTORES.VCOM.AR



DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE

www.dac.org.ar
0800-3456-DAC (322)



Directores Argentinos Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales

Cablevisión

EN TODAS LAS SEÑALES LOCALES Y PROPIAS DE CABLEVISIÓN EN TODO EL PAÍS.
Consultá la grilla de señales y horarios en nuestro sitio web y en www.cablevisionfibertel.com.ar



HASTA EN LA CHINA

Por una remuneración justa para los autores

POR PRIMERA VEZ TUVO LUGAR EN LA REPÚBLICA POPULAR CHINA UNA REUNIÓN DE LAS SOCIEDADES DE AUTORES AUDIOVISUALES, DRAMÁTICOS Y LITERARIOS DE TODO EL MUNDO NUCLEADOS EN EL COUNCIL **WD&D** -WRITERS AND DIRECTORS WORLDWIDE-, CONSEJO INTERNACIONAL DE CREADORES DE LA **CISAC** -CONFEDERACIÓN INTERNACIONAL DE SOCIEDADES DE AUTORES Y COMPOSITORES-. TAMBIÉN ES LA PRIMERA OPORTUNIDAD EN LA HISTORIA DE ESTE CONSEJO INTERNACIONAL DE CREADORES CON SEDE EN PARÍS, EN LA QUE UN REPRESENTANTE DE AMÉRICA LATINA, MIEMBRO DE **DAC** -DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS-, ES DESIGNADO PARA EJERCER LA VICEPRESIDENCIA DEL CONSEJO WRITERS & DIRECTORS WORLDWIDE.

Durante los días 5 y 6 de noviembre sesionó en Beijing el Congreso Internacional de Creadores de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y

Compositores (CISAC) - Writers & Directors Worldwide (W&DW).

Nunca antes, una reunión de estas características, organi-

zada y realizada anualmente en distintos lugares del mundo por la CISAC, con el objetivo de promover, coordinar, proteger y defender los derechos de au-

tor, se había desarrollado en la República Popular China.

Como es habitual, las sesiones contaron con la participación

de representantes integrantes de las entidades de gestión de derechos de autor de todo el mundo. Las delegaciones asistentes fueron recibidas por las agencias chinas dedicadas a la propiedad intelectual. Se trató de un encuentro muy especial, durante el cual se procedió a la firma de acuerdos con Writers & Directors Worldwide, para colaborar con la creación de nuevas sociedades de gestión del derecho de los autores audiovisuales. Quedó establecido el compromiso para que estos derechos sean defendidos en todo el territorio de la República Popular China, una prueba decisiva para la expansión de sus beneficios en Asia. En las deliberaciones del Congreso, se expusieron y trataron los grandes temas de interés común a todos los autores y los derechos respectivos de sus obras.

YVES NILLY, PRESIDENTE DE W&WD: Es un gran acontecimiento para nosotros y un gran honor estar en China, porque tras haber estado y hecho mucho en América latina, decidimos con el apoyo de la



YVES NILLY, presidente de Writers & Directors Worldwide.

CISAC venir a Asia para iniciar esta campaña en los países del Pacífico. Nuestro gran desafío en China es comenzar a cooperar. Acabamos de firmar un memorándum de entendimiento con la China Films Copyright Association. Es decir que realmente iniciamos una cooperación entre autores del mundo entero de W&DW y autores chinos. Para nosotros es una nueva relación con Asia Pacífico, pero sobre todo es colaborar con los autores chinos para que la ley que están cambiando en este momento los favorezca aún más. A la vez, para los creadores de todo el mundo será formidable que en China haya una ley que proteja bien a los autores.

WANG ZINQIANG, DIRECTOR GENERAL DEL DEPARTAMENTO DE POLÍTICA Y REGULACIÓN, ADMINISTRACIÓN NACIONAL DE COPYRIGHT, CHINA: Les presentamos hoy la ley actual, sus problemas básicos referidos y los principios seguidos para modificarla. En el caso de que algo no fuera pertinente, háganme llegar sus críticas y correcciones para que nuestra reunión culmine con todo éxito.

GADY ORON, DIRECTOR GENERAL DE CISAC: Este encuentro es realmente histórico y simbólico. Es la primera vez que la W&DW llega a China para organizar un evento como éste, luego de la apertura oficial de nuestra sede en Beijing. Es un mercado importantísimo, en el que los directores y guionistas pueden lograr un gran impacto que exceda, incluso, los límites de China. Es vital estar aquí y demostrar nuestro



GADY ORON, director general de CISAC.

apoyo a esta región. El objetivo clave de este congreso es crear conciencia por los derechos de los creadores audiovisuales. Lo haremos lanzando oficialmente una gran campaña por la remuneración justa de directores y guionistas. Su éxito contribuirá a que se implementen estos derechos en todo el mundo.

BENJAMIN NG, DIRECTOR REGIONAL PARA ASIA-PACÍFICO DE CISAC: Será una buena oportunidad para ganar experiencia a partir de otros países, ayudándonos a hacer lobby en esta región. China e India son dos de las economías BRICS, y ello encaja con la estrategia que tiene la CISAC para enfocarse en estos países. Es uno de los motivos para establecerse en Beijing y ubicarse lo más cerca posible de este gran mercado, lo cual ayudará, asimismo, a nuestra propia región en el futuro. Los que trabajan en esta industria no

“Nuestro gran desafío en China es comenzar a cooperar. Acabamos de firmar un memorándum de entendimiento con la China Films Copyright Association. Es decir que realmente iniciamos una cooperación entre autores del mundo entero de W&DW y autores chinos”.
YVES NILLY, PRESIDENTE DE W&WD



Deliberaciones en Beijing.

saben proteger sus intereses, por eso es muy importante que nuestro mensaje se oiga. Los líderes de la industria deben escuchar. Es necesario que se respeten y protejan los derechos de todos los creadores de contenido audiovisual. Ese es el objetivo y el mensaje de la CISAC.

HORACIO MALDONADO, VICE-PRESIDENTE DE W&DW: Es el final de un largo proyecto propuesto desde el Comité Ejecutivo de W&DW, hace más de dos años, para completar la posibilidad de generar nuevas sociedades de gestión en territorios donde hoy no existen. Lo que implementamos es un plan de ayuda técnica y económica para que estas sociedades tengan la menor cantidad de inconvenientes al momento de lograr su formación y fortalecimiento en su territorio. Es la posibilidad de hacer un intercambio con los realizadores chinos que, realmente, necesitan mucho conocimiento, tanto de Europa como de Latinoamérica, para poder generar sus sociedades de gestión y reclamar, cobrar y distribuir sus derechos en China. Así, a

través de ellos, los directores de otras partes del mundo lograrán también percibir sus derechos en este territorio.

LORENZO FERRERO, PRESIDENTE DEL COUNCIL CIAM: El mundo digital crea una suerte de aplastamiento entre los géneros y los distintos oficios, y esta situación genera la necesidad de trabajar juntos para lograr los objetivos comunes.

TIMOTHY PYE, PRESIDENTE DE AWGACS-AUSTRALIA: Es primordial que los autores de todo el mundo se unan para buscar honorarios dignos y poder tener voz en este lugar, en el que por ahora solo se oye a los distribuidores, productores y difusoras. Los creadores tenemos que ser una parte clave de esa conversación.

MIGUEL ÁNGEL DIANI, PRESIDENTE DE ARGENTORES: Cambiar opiniones y experiencias con autores, tanto con guionistas como directores chinos, permite comprender que, más allá de las diferencias sociales o de vida que pueda haber, la problemática es la misma en todo el mundo.

CAMPAÑA POR UNA REMUNERACIÓN JUSTA

El mensaje es este:

Un pago justo favorece la calidad.

En la mayoría de países, los guionistas y directores del sector audiovisual no tienen derecho a recibir un pago por la reutilización o la redifusión de sus obras.

Mientras que los distintos operadores, inversores y distribuidores obtienen una remuneración justa, el creador cuya obra fue la esencia misma del proyecto rara vez recibe el mismo trato.

Es necesario corregir esta desigualdad.

La gran mayoría de guionistas y directores de cine son trabajadores autónomos y el proceso de llevar una nueva obra a la pantalla es largo e incierto. Sin la posibilidad de ganarse la vida razonablemente con sus obras, muchos se ven obligados a abandonar el sector.

Esto tiene importancia porque, cada año, los guionistas y directores crean obras que generan empleo y valor para sus economías nacionales, a la vez que mejoran la vitalidad de la cultura mundial.

Imaginen lo cuantiosa que sería esta contribución si la ley exigiese que los guionistas y directores fuesen tratados con igualdad.

Antes incluso de que exista la obra, el autor ya ha cedido todo

Cuando los legisladores establecieron un derecho específico para los autores hace doscientos años, su objetivo era crear un marco legal que fomentara el desarrollo y la diversidad de la creación. Éste permitió a los autores ganarse la vida con sus creaciones y participar del éxito de su obra.

Sin embargo, a lo largo de los años, los guionistas y directores han visto cómo se iba deteriorando progresivamente este vínculo esencial entre el uso (o explotación) de la obra y la remuneración del autor.

Hoy día, en muchos países, un mero pago de una suma fija ha sustituido al derecho legítimo a recibir un pago proporcional por cada utilización. Los autores de todas las regiones se han visto afectados por el mercado mundial para las obras audiovisuales. Y éste no es el único problema de este proceso.

La negociación de esta suma se realiza antes de comenzar la producción de la obra y por ello, antes de que pueda estimarse de forma precisa el valor de cualquier éxito futuro. Por lo tanto, no es posible que este pago pueda considerarse equitativo para ninguna de las partes.

Los pagos a guionistas y directores suelen ser poco frecuentes y precarios. Por consiguiente, estos individuos independientes a menudo terminan negociando sus contratos con grandes organizaciones en tal posición de desventaja que el hecho de exigir un acuerdo más equitativo es económicamente imposible para ellos.

Sólo si logramos que se contemple en la ley este derecho vital a una remuneración, podemos asegurarnos de que éste no será subestimado, ignorado o transgredido.

El reto al que se enfrenta la mayoría de guionistas y directores

No es fácil apreciar la gravedad del problema al que hacen frente los guionistas y directores si no se conoce cómo funciona su sistema de trabajo y remuneración.

Los coautores de una obra audiovisual ceden sus derechos a un productor, lo que constituye un requisito para comercializar y distribuir la obra. Pero sin una remuneración justa por la reutilización de una obra anterior, ganarse la vida resulta muy difícil y negociar sus mejores intereses a largo plazo es frecuentemente imposible.

Un derecho global para el mercado mundial

Una simple modificación de la ley puede resolver estos problemas y restablecer la igualdad para guionistas y directores. Al imponer un derecho intransferible e irrenunciable a una remuneración, sus derechos pueden situarse a un nivel comparable al de otras partes interesadas y garantizar una participación justa en el éxito futuro de sus obras.

Este derecho a una remuneración ya se ha introducido en las legislaciones de España, Italia, Estonia, Polonia, Países Bajos y la India; y se encuentra en fase de adopción en Chile.

Asimismo, en Francia, Bélgica y Argentina ya existen una legislación y unas prácticas comparables a este derecho.

Esta desigualdad constituye un gran problema ya que apoya a unos autores y penaliza a otros dependiendo de su ubicación. El ámbito digital no conoce fronteras nacionales y por lo tanto esta ley no beneficia realmente al autor a no ser que se aplique internacionalmente.

¿Puede permitirse la industria pagar equitativamente?

El pago de un derecho a una remuneración justa para guionistas y directores por la explotación de sus obras representa un pequeñísimo porcentaje de los ingresos que aportan a los principales grupos de medios y plataformas en línea. Pero para los creadores, esto lo cambia todo.

El aumento del consumo digital de obras audiovisuales hace que esto sea incluso más asequible cada día. En Europa, el número de servicios de VOD (vídeo a la carta) aumentó a más de 3.000 plataformas entre 2007 y 2011, mientras que los ingresos generados aumentaron en un 1.000 por ciento.

Mundialmente, los ingresos publicitarios procedentes del vídeo en línea se duplicaron de 2011 a 2014, alcanzando la suma de 11.200 millones de euros y en 2014, Netflix dio de

alta a 13 millones de usuarios nuevos y logró un aumento de sus ingresos de un 26 por ciento. Sin embargo, los creadores cuyo esfuerzo y talento constituye la base de cualquier éxito cinematográfico a menudo son olvidados. En la mayoría de casos, a éstos ni siquiera se les informa de los mercados en los que se distribuyen sus películas y evidentemente no siempre son remunerados por los usos posteriores de sus obras.

Un derecho intransferible e irrenunciable a una remuneración ayudaría a reducir las grandes diferencias de trato entre autores y operadores en este sector y favorecería la creación de nuevas obras de calidad que podrían beneficiar a ambas partes.

¿Qué pasaría si los guionistas y directores recibieran una remuneración justa?

Es el deber de cada Estado preservar la libertad creativa y fomentar la existencia de una amplia variedad de autores independientes para garantizar la diversidad cultural y la renovación de la creación. Más aún, estos autores crean puestos de trabajo, ya que sus obras inician una reacción en cadena de producción y participación del público que proporciona una gran contribución a la economía mundial.

La falta de un derecho intransferible e inalienable a una remuneración para guionistas y directores de cine es una flagrante omisión en muchos marcos jurídicos. Este derecho se contempla en algunos países pero, debido a la ausencia de fronteras en la era digital, es necesario que éste exista universalmente para que sea eficaz.

Una remuneración justa restablecerá los derechos de guionistas y directores y les permitirá efectuar una contribución económica y cultural aún mayor. Su apoyo es esencial para esta campaña.



La Gran Muralla, abierta para los creadores de todo el mundo.

CÉSAR CUADRA, DIRECTOR GENERAL DE ATN-CHILE: Con esta reunión, aquí en China, la CISAC prácticamente da la señal de una especie de propia refundación, ya que el reconocimiento a los creadores audiovisuales la convierte en una entidad que toca todas las caras del arte.

DELYTH THOMAS, VICEPRESIDENTE DE DIRECTORS UK y DIRECTORA: Estar en China es muy importante, ya que está a punto de sancionarse una ley de derechos de autor fun-

“El objetivo clave de este congreso es crear conciencia por los derechos de los creadores audiovisuales. Lo haremos lanzando oficialmente una gran campaña por la remuneración justa de directores y guionistas. Su éxito contribuirá a que se implementen estos derechos en todo el mundo”. GADY ORON, DIRECTOR GENERAL DE CISAC

damental para los guionistas y directores. Increíblemente, incluso podría darles ventajas sobre los del resto del mundo.

VINOD RANGANATH, GUIONISTA: Todos venimos de diferentes partes del mundo, tenemos diferentes colores de piel, etnias o religiones, pero todos los autores compartimos el mismo ADN.

XIAOMAO MAO, SECRETARIO GENERAL DE CHINA FILMS COPYRIGHT ASSOCIATION CFCA, CHINA: Con respecto a los objetivos, suscribimos un memorándum que marca el más alto nivel de cooperación entre CISAC, W&DW y nosotros.

FRANCISCO ROYO, SGAE y GUIONISTA: Creo que éste ha sido un encuentro histórico para que los guionistas y los directores chinos, y por extensión los de Asia y el Pacífico, puedan empezar a empoderarse y a tomar fuerza para luchar por sus derechos.

DANILO SERBEDZIJA, PRESIDENTE DE DHFR, CROACIA: Queremos proteger nuestros derechos, los derechos de nuestros asociados, para tener una remuneración justa. Es lo mismo en todos lados.

BIAGIO PROIETTI, GUIONISTA, SIAE, ITALIA: Lo importante de todos estos encuentros, de todo este trabajo que hacemos los creadores como representantes de la sociedades de autor,

Un gran mercado, tan milenario como ahora dinámico, para los creadores.

DAC EN LA VICEPRESIDENCIA DEL CONSEJO INTERNACIONAL

En el marco de las sesiones en Beijing y según correspondía, se eligieron las nuevas autoridades del Consejo Internacional de Creadores WRITERS & DIRECTORS WORLDWIDE (W&DW).

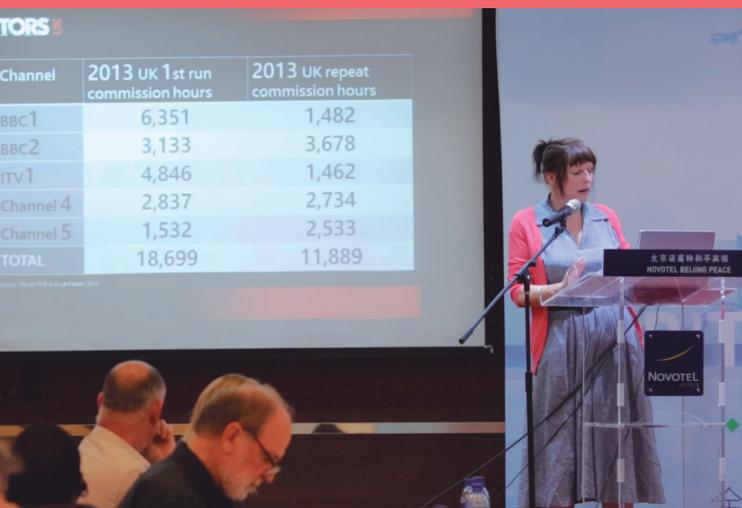
El destacado y reconocido guionista francés **YVES NILLY**, que representa a la sociedad francesa SACD, fue reelecto como Presidente; y **HORACIO MALDONADO**, director, guionista, productor y actual Secretario General de DAC -Directores Argentinos Cinematográficos-, fue designado Vicepresidente.

Los demás integrantes electos que los acompañarán en la gestión, son **MIGUEL ÁNGEL DIANI**, de ARGENTORES -Argentina; **TIMOTHY PYE**, de AWGACS -Australia; **DELYTH THOMAS**, de DIRECTORS UK -Reino Unido; **BIAGIO PROIETTI**, de SIAE -Italia; **FRANCISCO ROYO**, de SGAE -España; **JOSÉ JORGE LETRIA**, de SPA -Portugal; **MALGORZATA SEMIL**, de ZAIKS -Polonia; y **JACEK BROMSKI**, de ZAPA -Polonia.

Sin lugar a dudas, el logro alcanzado certifica el desarrollo y crecimiento evidenciado por los autores de América del Sur y Central en la creación de Obras Audiovisuales.

Para DAC -Directores Argentinos Cinematográficos- representa el reconocimiento internacional a su gestión y defensa del derecho de los directores como autores de la obra audiovisual, no solo en Argentina sino en toda Latinoamérica a través de su plan de ayuda técnica y económica a las sociedades emergentes de esta región.





DELYTH THOMAS, la directora vicepresidenta de Directores UK.



BENJAMIN NG, director regional para Asia Pacífico CISAC.



XIAOMAO MAO - secretario general de China Films Copyright Association CFCA.

es darle a la gente de todo el mundo la posibilidad de ver nuestras obras.

VÍCTOR DINENZON, DIRECTOR, DAC, ARGENTINA: China, India y Brasil son los mercados más importantes del mundo, constituyen la mitad o más de la población del planeta. La participación, a través de DAC, de la ADAL, representando a Brasil, Chile, Colombia y México, es una síntesis de lo que significa hoy liderar un proceso que reivindica el derecho de autor en todo el mundo.

SYLVIO BACK, PRESIDENTE DE DBCA, BRASIL: Estamos haciendo un cambio de experiencias y de cómo las entidades deben trabajar junto a sus realizadores. Lo importante es recaudar y distribuir los derechos de autor sobre nuestras películas.

SABIENE HEINDL, DIRECTORA LEGAL Y DE ASUNTOS COOPERATIVOS DE ASDACS: Que el gobierno chino comience a reconocer la importante contribución de los autores en China es una gran noticia, y no solo para los autores chinos, sino para los de todo el mundo.

MARIANA VERA BROZÓN, DIRECTORA JURÍDICA Y DE ASUNTOS INTERNACIONALES, DIRECTORES-MÉXICO: La voz del creador necesita trascender fronteras y sus derechos necesitan ser respetados, justamente remunerados alrededor del mundo. Las sociedades hermanas nos encontramos aquí para luchar y seguir impulsando que nuestra voz, la de los creadores, sea escuchada en todas partes.

RUFIN MBOU MIKIMA, GUIONISTA Y PRODUCTOR, CONGO: El objetivo es encontrar y conocer un espacio en el que uno pueda ser apoyado, a través de quienes lograron hacer cosas en su país y ahora pueden ayudar a estructurarnos.

MARIO MITROTTI, PRESIDENTE DE DASC, DIRECTOR: Un país tan grande como China está entrando en el camino del derecho de los autores, avanzando en su protección para que recauden lo que les corresponde.

JACEK BROMSKY, DIRECTOR DE ZAPA, POLONIA: China se merece ser parte de las asociaciones de derecho de autor. Necesitan nuestra ayuda para establecer la estructura que logre defender a sus autores audiovisuales.

ESTRENOS ARGENTINOS 2016

2016 PROMETE MUCHO EN ESTRENOS DEL CINE NACIONAL, PARA CONTINUAR CRECIENDO TANTO COMO EN LOS ÚLTIMOS AÑOS. AL ESPERADO REGRESO DE NOTABLES DIRECTORAS Y DIRECTORES YA CONSAGRADOS CON ELENOS DE EXCELENCIA, PRODUCCIONES DE CALIDAD Y AUGURANDO UN GRAN SUCESO DE PÚBLICO, SE SUMAN MUCHAS OTRAS PELÍCULAS DE GRAN ATRACCIÓN TEMÁTICA Y ESTÉTICA, ÓPERAS PRIMAS, COPRODUCCIONES IBEROAMERICANAS Y DOCUMENTALES PARA TODO TIPO DE ESPECTADOR. POR AHORA, LOS ESTRENOS SUPERARÍAN LOS 130.



8 TIROS, de BRUNO HERNÁNDEZ.

Los estrenos de enero fueron: **CAMINO A LA PAZ**, ópera prima de FRANCISCO VARONE, con la actuación de RODRIGO DE LA SERNA; **8 TIROS**, de BRU-

NO HERNÁNDEZ, con DANIEL ARÁOZ y LETICIA BRÉDICE; y **RESURRECCIÓN**, terror gótico de GONZALO CALZADA, con MARTÍN SLIPAK y ANA FONTÁN.

En febrero se estrenaron: **EXPEDIENTE SANTISO**, la ópera prima de BRIAN MAYA, con CARLOS BELLOSO y LEONORA BALCARCE; **PARABELLUM**, de LUKAS



EL REY DEL ONCE, de DANIEL BURMAN.

VALENTA RINNER, seleccionada para Rotterdam 2015, con las actuaciones de EVA BIANCO y PABLO SEIJO; **EL LEGADO** es el nuevo documental de FERNANDO PINO SOLANAS, sobre la entrevista que él y OCTAVIO GETINO le realizaron a Juan Domingo Perón en Puerta de Hierro; la coproducción argentino-española **CHICAS NUEVAS 24 HORAS**, de MABEL LOZANO, documental nominado al Goya; **EL REY DEL ONCE**, de DANIEL BURMAN, con JULIETA ZYLBERBERG y ALAN SABBAGH; **ECUADOR 87**, de ANAHÍ HOENEISEN y DANIEL ANDRADE; y **UNA NOCHE DE AMOR**, segunda película de HERNÁN GUERSCHUNY, protagonizada por CARLA PETERSON y SEBASTIÁN WAINRAICH.

En marzo se estrenan **CIENT AÑOS DE PERDÓN**, de DANIEL CALPAR-

SORO, con RODRIGO DE LA SERNA, JOAQUÍN FURRIEL y LUCIANO CÁCERES; **CAMINO DE CAMPAÑA**, de NICOLÁS GROSSO; **EL MOVIMIENTO**, de BENJAMÍN NAISHTAT, con PABLO CEDRÓN como un singular líder de principios del siglo XIX, en medio de enfrentamientos entre unitarios y federales; **MAGALLANES**, coproducción peruana-argentina de SALVADOR DEL SOLAR, con FEDERICO LUPPI; el documental sobre los bloggers, **NO ESTÁS SOLO EN ESTO**, de MILAGROS AMONARAY; **MECÁNICA POPULAR**, de ALEJANDRO AGRESTI, con ALEJANDRO AWADA, ROMINA RICHI y DIEGO PERETTI; **LA NIÑA DE TACONES AMARILLOS**, de LUJÁN LOIOCO, con MERCEDES BURGOS, EMME y MANUEL VIGNAU; y las dos óperas primas: **SOLEADA**, de GABRIELA TRETTEL, con JUANCHO CROCE y VALEN-

TINA AYEN, y **PUNTO CIEGO**, de MARTÍN BASTERRETCHÉ, con el músico ÁLVARO TERUEL. El 24 de marzo, a cuarenta años del golpe de estado cívico-militar, se reestrena **LA HISTORIA OFICIAL**, de LUIS PUENZO, en versión remasterizada.

En abril se estrenarán **ANGELITA, LA DOCTORA**, de HELENA TRITTEK, con ANA MARÍA PICCHIO y **CHINO DARÍN**, versión cinematográfica de la obra teatral **JUSTO EN LO MEJOR DE MI VIDA**, dirigida por LEONARDO CALDERÓN; **JUANA A LOS 12**, de MARTÍN SHANLY; **AL FINAL DEL TÚNEL**, de RODRIGO GRANDE, con LEONARDO SBARAGLIA; **OPERACIÓN MÉXICO - UN PACTO DE AMOR**, de LEONARDO BECHINI, con LUCIANO CÁCERES y XIMENA FASSI, sobre el libro de RAFAEL BIELSA; y **VÍCTIMAS DE TANGALANGA**, de DIEGO RECALDE.

El cine argentino recuperó y ganó un público propio, pero la diversidad ofrecida demuestra que además apunta a distintos espectadores.

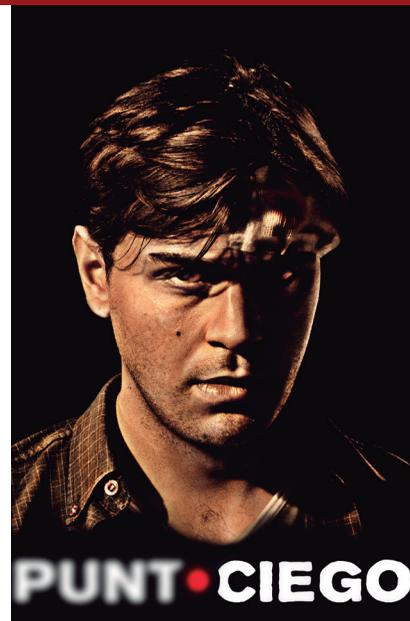


AL CENTRO DE LA TIERRA, de DANIEL ROSENFELD.

Para mayo se anuncian: **EL HILO ROJO**, de DANIELA GOGGI, nuevamente junto a EUGENIA SUÁREZ, tras el éxito de **ABZURDAH**; **EL LIMONERO REAL**, de GUSTAVO FONTÁN, con GERMÁN DE SILVA, ROSENDO RUIZ y EVA BIANCO, sobre una novela de JUAN JOSÉ SAER; **ZAMA**, de LUCRECIA MARTEL, en su esperado regreso con la adaptación de la novela homónima de ANTONIO DI BENEDETTO; **ME CASÉ CON UN BOLUDO**, de JUAN TARATUTO, con la dupla conformada por ADRIÁN SUAR y VALERIA BERTUCCELLI; y la comedia romántica **PERMITIDOS**, de ARIEL WINOGRAD, con MARTÍN PIROYANSKY y LALI ESPÓSITO. También de WINOGRAD se estrenará este año **EL MÉTODO TANGALANGA**, la producción de Sono Film en rodaje, con MARTÍN CAMPI CAMPILONGO.

Habrà más regresos. SEBASTIÁN BORENSZTEIN vuelve con **KÓBLIC**, protagonizada por RICARDO DARÍN, junto a la española INMA CUESTA y OSCAR MARTÍNEZ; actor al que tam-

bién se lo verá junto a DADY BRIEVA en **CIUDADANO ILUSTRE**, del binomio MARIANO COHN y GASTÓN DUPRAT. También regresa GABRIEL ARBÓS, con **NO ME MATES**, basada en un hecho real de violencia de género, con la actuación de ANA CELENTANO y el testimonio de la víctima sobreviviente del hecho. JULIA SOLOMONOFF vuelve con una película casi neoyorkina, **NADIE NOS MIRA**, con ELENA ROGER y GUILLERMO PFENING. **EL ENCUENTRO DE GUAYAQUIL**, de NICOLÁS CAPELLI, con PABLO ECHARRI, recrea el encuentro entre Simón Bolívar y José de San Martín. Además se estrenarán **POZO DE AIRE**, de MILAGROS MUMENTHALER; **LULÚ**, de LUIS ORTEGA, con NAHUEL PÉREZ BISCAYART y AILÍN SALAS; **LAS INESES**, de PABLO JOSÉ MEZA, con MARÍA LEAL y BRENDA GANDINI; **LA LUZ INCIDENTE** (Selección oficial en Rotterdam 2016), de ARIEL ROTTER, con ERICA RIVAS; **UNA NOVIA DE SHANGHAI**, de MAURO ANDRIZZI; **EL PAMPERO**, de MATÍAS LUCCHESI, con JULIO CHÁVEZ; **EL AMOR A VECES**,



ÁLVARO TERUEL de Los Nocheros en PUNTO CIEGO, de MARTÍN BASTERRETICHE.

de EDUARDO MILEWICZ, con LETICIA BRÉDICE y GONZALO VALENZUELA, y **SANGRE EN LA BOCA**, de HERNÁN BELÓN, con LEONARDO SBARAGLIA en la piel de un boxeador.

Varios cortometrajistas debutarán con su primer largo en 2016: TEDDY WILLIAMS, con **EL AUGE DEL HUMANO**; MANUEL ABRAMOVICH, con **SOLAR**; LUCAS SANTA ANA, con **COMO UNA NOVIA SIN SEXO**; los hermanos FEDERICO Y SEBASTIÁN ROTSTEIN, con **TERROR 5**; LUIS ZORRAQUÍN, con **GUARANÍ**; ALBERTO ROMERO, con **CARNE PROPIA**; MARTIN BECK APESTEGUÍA, con **EL PASAMANOS**; JUAN IGNACIO FERNÁNDEZ GEBAUER, junto a NICOLÁS SUÁREZ, con **HIJOS NUESTROS**; GERARDO CUROTTO, con **ESTEROS 1998**; y VÍCTOR POSTIGLIONE, con **TIEMPO MUERTO**, con GUILLERMO PFENING y LUIS LUQUE. También debuta tras las cámaras el actor FERNÁN MIRÁS, con LA

El sostenido crecimiento del cine nacional reclama salas. Mayor porcentaje por región de pantallas simultáneas, porque muchas películas aunque tienen público se quedan sin sala.

EL HILO ROJO, de DANIELA GOGGI, con EUGENIA SUÁREZ y BENJAMÍN VICUÑA.

LETRA DE LA LEY, film con PAOLA BARRIENTOS, MARÍA ONETTO y DARÍO GRANDINETTI.

Otros títulos que se estrenarán este año son: **SINFONÍA PARA ANA**, primera ficción de la pareja de documentalistas VIRNA MOLINA y ERNESTO ARDITO; **LA HELADA NEGRA**, de MAXIMILIANO SCHONFELD; **EL MUERTO CUENTA SU HISTORIA**, séptimo film de FABIÁN FORTE, protagonizada



RESENTIMENTAL, dirigida por LEO DAMARIO y protagonizada por ALEJANDRO AWADA y LUCILA POLAK.



DIRECTORES QUE SIGAN LOS ÉXITOS

CAMINO A LA PAZ, ópera prima de FRANCISCO VARONE, con las actuaciones de RODRIGO DE LA SERNA y ERNESTO SUÁREZ.



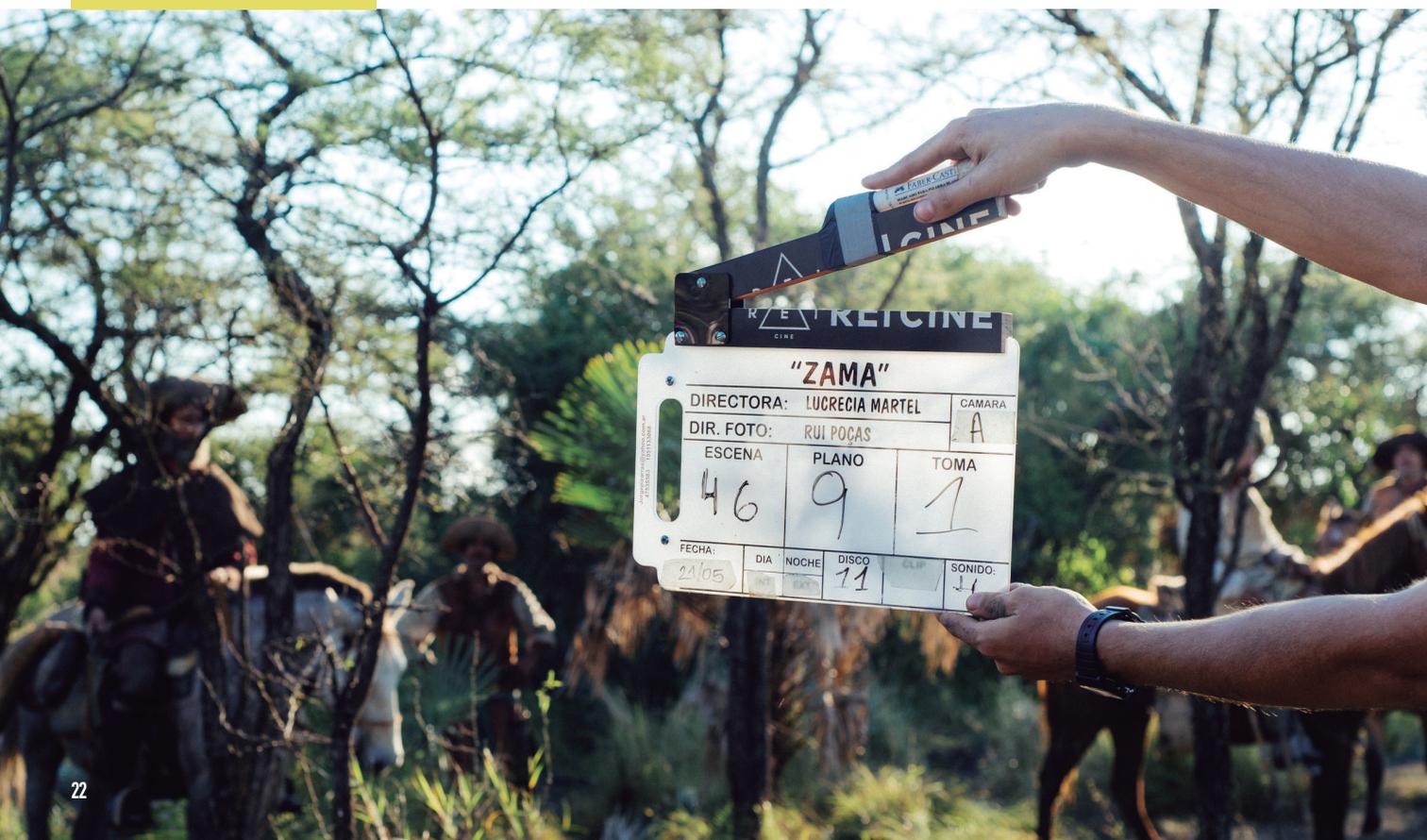
por EMILIA ATTIAS, DIEGO GENTILE y MORO ANGHILERI; **ATAÚD BLANCO**, nueva incursión en el género de terror de DANIEL DE LA VEGA, con los protagonistas de RAFAEL FERRO, JULIETA CARDINALI y ELEONORA WEXLER; **FRANCESCA**, de LUCIANO ONETTI; **LA PESADA VALIJA DE BENAVIDEZ**, de LAURA CASABÉ; **ALL NIGHT LONG**, de TAMAE GARATEGUY y JIMENA MONTEOLIVA, directora que además debuta en soledad con su film **CLEMENTINA**;

OJALÁ VIVAS TIEMPOS INTERESANTES de SANTIAGO VAN DAM, con EZEQUIEL TRONCONI, actor que también protagonizará **VEREDAS**, de FERNANDO CRICENTI; **PRIMAVERA**, de SANTIAGO GIRALT, con MIKE AMIGORENA, **CHINO DARÍN**, SILVINA ACOSTA y NAHUEL MUTTI; **TRIADA**, de SEBASTIÁN D'ANGELO y SANTIAGO FERNÁNDEZ CALVETE, con MERCEDES OVIEDO y GUSTAVO PARDI; **ÓNIX**, de NICOLÁS TETÉ, con NAI AWADA, CAMILO

CUELLO VITALE y AILÍN SALAS; **PANTANAL**, de ANDREW SALA, **EL MOTOARREBATADOR**, del tucumano AGUSTÍN TOSCANO, y **CAÍDA DEL CIELO**, de NÉSTOR SÁNCHEZ SOTTELO, con MURIEL SANTA ANA y **PETO** MENAHEM.

El 2016 también traerá estas películas: **RESENTIMENTAL**, de LEO DAMARIO, con LUCILA POLAK y ALEJANDRO AWADA; **INSEPARABLES**, de MARCOS CARNEVALE, con RODRIGO DE LA

ZAMA, de LUCRECIA MARTEL.





LULÚ, de LUIS ORTEGA.



NO ME MATES. ANA CELENTANO y GABRIEL ARBÓS.

SERNA y OSCAR MARTÍNEZ; **TINI: EL GRAN CAMBIO DE VIOLETTA**, de JUAN PABLO BUSCARINI, con MARTINA STOESSEL; **AMATEUR**, primer film de SEBASTIÁN PERILLO, con las actuaciones de JAZMÍN STUART y ELEONORA WEXLER; **SOLDADO ARGENTINO, SÓLO CONOCIDO POR DIOS**, una película de RODRIGO FERNÁNDEZ, con EZEQUIEL TRONCONI, SERGIO SURRACO, FABIO DI TOMASSO y HUGO ARANA, sobre la Guerra de Malvinas; **JUAN MEISEN HA MUERTO**, ópera prima de FELIPE BERGAÑO, con SOFÍA BRITO y BENJAMÍN COEHLO; **PAULA**, de EUGENIO CANEVARI; la coproducción de Cine Ojo con Colombia nominada al Oscar, **EL ABRAZO DE LA SERPIENTE**, de CIRO GUERRA; **EL ESLABÓN PODRIDO**, de VALENTÍN JAVIER DIMENT; **PINAMAR**, de FEDERICO GODFRID; **SUBTE POLSKA**, de

ALEJANDRO MAGNONE; **CAMPAÑA ANTIARGENTINA**, ópera prima de ALEJANDRO PARISOW, con JUAN GIL NAVARRO y DANIEL MELINGO; **VAIMBORA**, de JUAN SASIÁN; **LOS MUERTOS**, de MARIANO CATTANEO; **LEXTER (LA OLA PERFECTA)** de LUIS DÍAZ; **CHACABUCO**, ópera prima de FLORENCIA TOLCHINSKY y LUCÍA RONGO, con MARÍA CANALE, MALENA VILLA y CAMILO CUELLO VITALE; la adaptación cinematográfica de **TIEMPO DE DRAGONES**, de PABLO HELMAN, y **BIEN DE FAMILIA**, un musical de MARÍA EUGENIA FONTANA.

En materia de documentales, se estrenarán **NASHA NATASHA**, de MARTÍN SASTRE, sobre la gira de NATALIA OREIRO en Rusia; **KOMBIT**, de ANÍBAL GARISTO; **AL CENTRO DE LA TIERRA**, de DANIEL ROSENFELD; **NOSOTRAS/ELLAS**, de la cordobesa JULIA PESCE; **PEGAR LA VUELTA**, de NACHO GA-

RASSINO; **PALESTINOS GO HOME**, de SILVIA MATURANA y PABLO NAVARRO ESPEJO; **PROYECTO JAZZ**, de DIEGO SOFFICI; **SOY MESTIZO**, de ADRIANA SOSA; **LOS RELOCALIZADOS**, de DARÍO ARCELLA; **MECHITA, ENTRE LA TIERRA Y EL CIELO**, de MARIANO GERBINO; **EL SABLE**, de NAHUEL MACHESICH; **NO HAY TRATO**, de CLAUDIO POSSE; **LA GUARDERÍA**, de VIRGINIA CROATTO; **LA CIUDADELA**, de RUBÉN GUZMÁN; **LA CANCHA**, de MARIANO MELAMED; **GUIDO MODELS**, de JULIETA SANS; **EL MONUMENTO**, de IGNACIO MASLLORENS; **EL (IM)POSIBLE OLVIDO**, de ANDRÉS HABEGGER; **MI HISTERIA EN EL CINE**, de MARÍA VICTORIA MENIS; **FUGA DEL PAÍS DE LAS MANZANAS**, de FRANCISCO D'EUFEFEMIA y JAVIER ZEVALLLOS; **CUMBIA LA REINA**, de PABLO CORONEL; **LA INOCENCIA**, de EDUARDO DE LA SERNA; **LOS CUERPOS DÓCILES**, de MATÍAS

Gran variedad de largometrajes argentinos para los próximos meses en un año en el que el cine nacional comenzó muy fuerte, con premios y participaciones en las competencias internacionales que exhiben lo mejor del mundo.

DIRECTORES QUE SIGAN LOS ÉXITOS

LOS CUERPOS DÓCILES de MATÍAS SCARVACI y DIEGO GACHASSIN, Premio DAC Mejor Dirección Festival Internacional de Mar del Plata.



SCARVACI y DIEGO GACHASSIN; **LOS PIBES**, de JORGE LEANDRO COLÁS; **PONER AL ROCK DE MODA** de SANTIAGO CHARRIERE; **PAÑUELOS PARA LA HISTORIA**, de ALEJANDRO HADDAD y NICOLÁS VALENTINI; **LA GUERRA DEL CAFÉ**, de OSCAR FEITO; **6. UN CRIMEN OFICIAL**, de DANIEL OTERO, y **MUJER ENTERA**, docuficción de ULISES DE LA ORDEN, sobre la trata de personas.

También llegarán nuevos títulos de MARCO BERGER (**TAEKWONDO, DOS ELEFANTES**), RAÚL PERRONE

(**HIERBA**), MARTÍN FARINA (un documental sobre RAÚL PERRONE), JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO (**EL SACRIFICIO DE NEHUEN PUYELLI, EL ARRULLO DE LA ARAÑA**), MATÍAS PIÑEIRO (**HERMIA & HELENA**) y DIEGO CORSINI (**ARTAX**, protagonizada por CELESTECID, FRANCISCA GAVILÁN y GONZALO VALENZUELA).

En el último trimestre del año, podrían conocerse: **GILDA, NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR**, historia de la cantante, de quien este año se conmemoran veinte años de su trágica muerte, dirigida por LORENA MUÑOZ, con NATALIA OREIRO y PABLO RAGO, y la comedia **LA PAREJA PERFECTA**, de DAMIÁN SZIFRÓN.

UNA NOCHE DE AMOR, segunda película de HERNÁN GUERSCHUNY, protagonizada por CARLA PETERSON y SEBASTIÁN WAINRAICH.





MECÁNICA POPULAR, de ALEJANDRO AGRESTI.

Entre las producciones iberoamericanas que se estrenarán este 2016, están: **ALIAS MARÍA**, del colombiano JOSÉ LUIS RUGELES; **LA CASA DEL FIN DE LOS TIEMPOS**, del venezolano ALEJANDRO HIDALGO; **EL APÓSTATA**, del uruguayo FEDERICO VEIROJ; **MI GRAN NOCHE**, de ALEX DE LA IGLESIA; **JULIETA**,

la nueva y esperada película de PEDRO ALMODÓVAR; **EL HOMBRE NUEVO**, del uruguayo ALDO GARAY; **DIOS LOCAL**, de GUSTAVO HERNÁNDEZ; la brasileña **QUE HORAS ELA VOLTA?**, de ANNA MUylaERT; **LUSERS, UNA AMISTAD SIN FRONTERAS**, de TICOY RODRÍGUEZ, con PABLO GRANADOS, y el éxito español

OCHO APELLIDOS CATALANES, secuela de **8 APELLIDOS VASCOS**, dirigida por EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO.

FUENTE
escribiendocine

Nombres de reconocida trayectoria, títulos esperados, películas capaces de responder a las necesidades del mercado, realizaciones independientes y propuestas originales tanto en la ficción como en el documental. Todo hace augurar que en el 2016 el cine argentino continuará el camino ascendente del suceso alcanzado.



LA LUZ INCIDENTE, selección oficial en Rotterdam 2016, dirigida por ARIEL ROTTER y protagonizada por ERICA RIVAS.



THE REVENANT

DE ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU: la visceralidad al palo

EL GENIAL REALIZADOR MEXICANO RECIBIÓ CON GLORIA SU SEGUNDO OSCAR CONSECUTIVO AL MEJOR DIRECTOR POR SU ÚLTIMO TRABAJO, UN RELATO CRUDO Y DESGARRADOR SOBRE EL PODER DE LA VENGANZA.

INFORME PARA DAC ANA HALABE

Considerado como uno de los mejores directores de la actualidad (y de todos los tiempos), ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU logra lo imposible: perfeccionar su talento cada vez más. Después de ver **EL RENACIDO: REVENANT** (THE REVENANT, 2015)

y quedar atrapado en un hecho artístico como pocas veces se presencia, uno se pregunta: ¿Cómo lo hace? ¿Qué me espera de la próxima película que haga? Con **AMORES PERROS** (2000) ya nos embebíamos de su intensidad,

que lo arrollaba todo a su paso. ¿Pedíamos más? **21 GRAMOS** (21 GRAMS, 2003) nos tiró por la cabeza un dramón de aquellos. ¿No es suficiente? Bueno, ahí va **BABEL** (2006) y sus bifurcaciones descarnadas. ¿No están satisfechos? Entonces apareció

BIUTIFUL (2010), volviéndonos hermoso el tormento indecible que sufren sus personajes. Ahora, tomemos aire y bajemos un poco las revoluciones; vamos con **BIRDMAN** (2014), una épica del ego que nos dejó con la boca abierta. Siguen queriendo más. ¿Más? ¿Todavía quieren más?

Preparen al oso.

Después de arrasar el año pasado con **BIRDMAN**, este 2016 volvió a ser favorito con una historia de "supervivencia" y "venganza" ambientada en la América "infinita, desconocida y salvaje" de la época de los primeros colonos. Rodada en paisajes de la Argentina (Tierra del Fuego) y Canadá, solamente con luz natural y una cámara que parece flotar entre los árboles, la película

es el mayor desafío al que se ha enfrentado hasta hoy el director y guionista mexicano.

"Una película es como un parto. Duele tanto, que la única forma de tener otro hijo es que se te olvide ese dolor. Pero el dolor es temporal y una película es para siempre, y en realidad, el dolor ya se me olvidó", asegura el director en una entrevista con Efe. "Me dio mucho miedo este proyecto porque nunca había hecho algo así. En mi vida había filmado un árbol, no verás un árbol en ninguna de mis otras películas, y tampoco sabía cómo filmar un caballo, pero la posibilidad de fallar era lo que me excitaba", explica IÑÁRRITU.

El deseo personal de integrarse a la naturaleza durante un

año -después de la neurótica y urbana **BIRDMAN**- y la historia en sí, también fueron factores determinantes a la hora de aceptar ponerse al frente.

"Es una película de aventuras y supervivencia en la tradición de JACK LONDON, pero al mismo tiempo es una metáfora de la vida y de cuántas veces nacimos y renacimos. Un ataque de un oso no es peor que lidiar con un cáncer o perder a un ser querido", sostiene IÑÁRRITU. "Pero también un divorcio, quedarse sin trabajo, la gente desesperada o los emigrantes. Todo eso son viajes, y la gente a veces tiene que morir para reinventarse y renacer", añade el cineasta.

El realizador destaca el trabajo de su protagonista, LEONARDO DICAPRIO, ganador

"Una película es como un parto. Duele tanto que la única forma de tener otro hijo es que se te olvide ese dolor. Pero el dolor es temporal y una película es para siempre, y en realidad, el dolor ya se me olvidó".

ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

No. No es Jesucristo después del calvario. Es LEONARDO DICAPRIO en **THE REVENANT** (ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, 2015). Inspirada en hechos reales, cuenta la historia del explorador Hugh Glass, quien durante una expedición resulta brutalmente herido por un oso, siendo abandonado por sus compañeros de cacería. Alimentado por la sed de venganza y el amor a su familia, Glass se niega a morir y emprende un largo viaje, a través del indómito Oeste, en busca del hombre que lo traicionó: John Fitzgerald (TOM HARDY).





ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU y su protagonista, LEONARDO DICAPRIO, en el set de **THE REVENANT** (2015), poniéndole los puntos a TOM HARDY. Dice el director: "LEONARDO piensa más como cineasta que como actor. Eso fue hermoso de ver. Fue una relación impecable en cuanto a confianza, colaboración, risas y amistad. Fueron once meses de una dureza brutal y requerimientos físicos cabroncísimos. No hubo quejas, siempre actuó con educación y mesura. Tiene un temple increíble y fue un caballero con todo el equipo".

EMMANUEL LUBEZKI, el maravilloso director de fotografía mexicano, incondicional de TERRENCE MALICK, acompaña a ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU desde **BIRDMAN** (2014), aunque se conocen de años atrás. La película, al igual que las demás de su filmografía, se rodó en orden cronológico y con largos planos secuencia. Dice el director: "Era así como la tenía concebida desde hace cinco años. El propósito era filmar una especie de documento histórico y en tiempo real, como la memoria de un fantasma. No quería que tuviera el aspecto de una película, sino más bien de un sueño".





ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU gana el Oscar 2016 al Mejor Director por **THE REVENANT** (2015) por segundo año consecutivo, hazaña que sólo igualaron los legendarios JOHN FORD y JOSEPH L. MANKIEWICZ: "Casi todas las películas, ya pueden estar bien o mal, deben cumplir ciertos parámetros: que sean claras, que no incomoden, que no sean misteriosas, que no sean difíciles de leer... Cualquier ambición de otro lado es castigada, así que cada día estoy más lejos del cine populista. Mi gusto personal cada vez se aleja más del de la gente. Eso lo tengo claramente percibido. Y me gusta estar lejos de lo que está sucediendo ahora".

mercedísimo de su primer Oscar como Mejor Actor: "Siempre ha arriesgado. Es un tipo con los pies en la tierra, pero con una gran capacidad de mirar al mundo con inteligencia. Y eso no es fácil en Hollywood. No es sencillo dar con actores con un rango tan amplio que no proviene del ego ni del divismo, ni de la miseria egocéntrica", y agrega que es "admirable" que "nunca se haya vendido a hacer películas fáciles y predecibles".

Las dificultades por las que pasó la producción han sido ampliamente documentadas en la prensa especializada: renuncias, despidos, temperaturas bajo cero, el uso únicamente de luz natural en el rodaje (labor de su gran director de fotografía EMMANUEL

"*El Chivo*" LUBEZKI, también ganador del Oscar por tercera vez consecutiva) o el traslado a la Patagonia argentina, en busca de la nieve necesaria en pleno julio. Por eso, IÑÁRRITU considera que **THE REVENANT** es su **LAWRENCE OF ARABIA** particular. Excepto por una cuestión: "No me imagino a DAVID LEAN justificando por qué fue al desierto para filmar su película. La reacción exagerada que hubo porque fuimos a lugares reales es muy triste. Parece que hoy el cine debe ser con luz artificial, pantalla verde y píxeles. Ir a lugares reales y filmar con sol parece una locura. Ese es el mundo que vivimos hoy".

Hablando de emigrantes, y dado que él es uno -como recordó SEAN PENN en la entrega de los Oscar del año pasa-

do- **THE REVENANT** es también un alegato contra la xenofobia y el racismo que muestra esa América en ebullición del siglo XIX, donde todos venían de fuera. Desde que estrenó su ópera prima, **AMORES PERROS** (2000) hasta hoy, IÑÁRRITU ha pasado de ser un marginado en la industria de Hollywood al director con el que todos quieren trabajar. "Es muy raro", dice al respecto. "Para mí lo único que ha cambiado es el coste de la película, pero mi proceso es el mismo. Siempre he tenido la fortuna de actuar con una libertad total. Todos los errores de mis películas me pertenecen a mí, porque nunca he tenido que hacer nada que yo no quiera, ni mover una línea de diálogo, ni quitar o poner una escena (...) Me sigo considerando el

"Me dio mucho miedo este proyecto porque nunca había hecho algo así. En mi vida había filmado un árbol, no verás un árbol en ninguna de mis otras películas, y tampoco sabía cómo filmar un caballo, pero la posibilidad de fallar era lo que me excitaba".

mismo aprendiz del cine, trato de experimentar y explorar cosas, tomar riesgos sin miedo, con responsabilidad, pero sin miedo", precisa.

En cuanto a futuros proyectos, de momento no quiere saber nada. "Mi proyecto ahora se llama hibernar, como el oso, en una cueva".

Señores titanes mediáticos: No subestimen a **NETFLIX**

INFORME PARA DAC ANA HALABE



Imaginate que estás a cargo de una corporación mediática mundial. Visualizá que sos ROBERT A. IGER, el CEO de Disney, o BRIAN L. ROBERTS, de Comcast, o por ahí estás un poco más abajo en la escalera de gigantes, tal vez eres el jefe de Twenty-First Century Fox o Time Warner. De todos modos, sos dueño de una gran cantidad de cosas valiosas: estudios cinematográficos, cadenas de te-

levisión abierta y por cable, quizás también de infraestructura de banda ancha y, a lo mejor, de un parque de diversiones con montañas rusas y algunos castillos impresionantes.

Acá tengo una pregunta para vos, mi amigo magnate mediático: ¿Cuán preocupado estás sobre Netflix? Y más importante: ¿Estás lo suficientemente preocupado?

Es posible que no lo estés. Sí, Netflix ha crecido sustancialmente en los últimos años, ahora tiene más de 70 millones de suscriptores que pagan entre 8 y 10 dólares por mes para acceder a una gran biblioteca de películas y series de televisión. El año pasado, las acciones del servicio de *streaming* tuvieron el mejor desempeño en el índice bursátil Standard & Poor's 500, aumentando un 140 por ciento.

Frank Underwood poseionando a KEVIN SPACEY y a los consumidores de Netflix: **HOUSE OF CARDS** (2013) ya estrenó su cuarta temporada y sigue siendo el caballito de batalla incansable de la plataforma *streaming*.

DAREDEVIL fue la serie éxito de Netflix en 2015. Algunos hasta la ponen por encima de su compañera de casa, **HOUSE OF CARDS**, o la imbatible **BREAKING BAD**. El fenómeno llevó a que los estudios Marvel (padres del superhéroe) decidieran cambiar gran parte de sus planes para televisión y lanzaran la segunda temporada este año. Netflix ya sumó a otra heroína de Marvel, **JESSICA JONES** (otro éxito más), y se vienen **LUKE CAGE**, **IRON FIST**... y más.



Y su futuro parece cada vez más brillante: hace unas semanas, REED HASTINGS, el CEO de Netflix, anunció que pondría sus películas y series de televisión disponibles instantáneamente a casi todos los países del mundo (la gran excepción, por ahora, es China). La jugada casi duplicó el mercado potencial de Netflix; el servicio ahora está disponible para más de 540 millones de hogares en el mundo, que tienen acceso a banda ancha.

Pero Netflix es una diminuta fragata en el mar mundial del negocio de contenido y, seguramente, no amenaza a las más poderosas flotas de la industria. Tus castillos están a salvo, ¿no?

Bueno, acá tenés una propuesta más escalofriante para que vos y tus compañeros ejecutivos mediáticos consideren. ¿Y si Netflix es el Amazon de tu industria, la personificación de un esfuerzo lento, costoso y de alto riesgo para consumir la totalidad de tu negocio?

Las buenas noticias para ustedes es que hay muchas razones por las que la estrategia de Net-

flix no va a funcionar. Las malas: hasta ahora, viene funcionando.

En teoría, el plan de HASTINGS, de competir y enfrentarse con la industria tradicional de la televisión, ha sonado un poco loco por mucho tiempo, igual de ilusorio a como se consideraba la estrategia de JEFF BEZOS, de imponerse sobre el mercado minorista. El plan de Netflix es ciertamente de alto riesgo. Está gastando miles de millones para crear y licenciar contenido. Está combatiendo medios establecidos y arraigados alrededor del mundo, y no es dueño de ningunos de los conductos que llevan a las casas de las personas (entre los muchos competidores de Netflix está el mismo Amazon, que tiene su propia división de contenido original y que es muy bien visto).

La audaz estrategia de Netflix despierta fuertes sentimientos entre las personas en Wall Street. La empresa, que tiene su base en Silicon Valley, está valuada en 50 mil millones de dólares, pero muchos analistas dicen con mucho entusiasmo que sus esfuerzos para reinventar la televisión podrían tener un valor varias veces más grande. Otros encuentran la pasión por Netflix casi físicamente repulsiva.

La razón por la que las opiniones están divididas es que, al igual que Amazon anteriormente, el negocio de Netflix es tan audaz e intrépido que parece que no debería funcionar, pero la empresa sigue sorprendiendo a todo el mundo. Los observadores y rivales estaban esperando que Netflix se volviera global a lo largo de los

Netflix ha crecido sustancialmente en los últimos años, ahora tiene más de 70 millones de suscriptores que pagan entre 8 y 10 dólares por mes para acceder a una gran biblioteca de películas y series de televisión.

próximos años y no que abriera en casi todos los lugares, en un solo día. Pero el resto de la industria siempre parece estar un paso o dos más atrás en comprender la escala de la ambición de HASTINGS.

La capacidad para sorprender es la primera y más obvia similitud entre Netflix y Amazon. Hay muchas más.

Consideren que al igual que la máquina minorista de Bezos, los inversores le han dado la libertad a Netflix de gastar grandes sumas para construir una gramola mundial de películas disponibles para todos. Para Amazon, la inversión fue

en las bodegas de almacenamiento; para Netflix, el dinero se está destinando al contenido original. Durante un discurso en la Feria Internacional de Electrónica de Consumo (International CES), TED SARANDOS, el director de contenidos (CCO) de Netflix, dijo que la compañía produciría 600 horas de programación original en 2016, alrededor del doble del año pasado y similar a la cantidad creada por la mayoría de las cadenas de televisión importantes.

En una reciente nota a los inversores, NAT SCHINDLER, un analista del Bank of America Merrill Lynch, adelantó la nue-

va programación que Netflix va a estar ofreciendo este año. Calculó 31 series de televisión, 10 largometrajes, 30 programaciones para niños, 12 documentales y 10 especiales de comedia *stand up*. "Para ponerlo en perspectiva, el año que viene, tendrías que mirar Netflix por 25 días sin parar, para consumir todo su contenido original nuevo", sostuvo SCHINDLER.

Pero Netflix no es una productora de televisión normal. Al igual que Amazon, está reuniendo una base de inteligencia sobre qué es lo que los clientes quieren y está utilizando esa información para crear contenido que sea

TED SARANDOS, el director de contenidos (CCO) de Netflix, dijo que la compañía produciría 600 horas de programación original en 2016, alrededor del doble del año pasado y similar a la cantidad creada por la mayoría de las cadenas de televisión importantes.

EL TRÁFICO DE DESCARGA DE NETFLIX SUPERA A SUS COMPETIDORES COMBINADOS

En 2015, YouTube, Amazon, Hulu y Facebook juntos no llegaron al 30 por ciento de cuota de tráfico de bajada promedio, frente al 37 por ciento del líder. En su reciente informe a los accionistas, Netflix ha reconocido que su tráfico total de descarga equivale al 37 por ciento del tráfico de descarga de Internet pico, excediendo por un largo trecho a todas las otras principales fuentes de video por Internet combinadas. Los datos fueron proporcionados a Netflix por Sandvine.

La compañía informó que transmitió un total de 42.500 millones de horas de video en 2015, frente a los 29.000 millones de horas de 2014. Los datos muestran un crecimiento continuo en el tráfico de descarga de Netflix, que en 2013 obtuvo un 32 por ciento, frente al 21 de 2010. Teniendo en cuenta que, según su reporte, actualmente posee 74.8 millones de suscriptores en todo el mundo, con cerca de 45 millones en el mercado estadounidense.

Según los datos brindados por Sandvine, YouTube llegó a un segundo lugar pero lejos

de la marca alcanzada por Netflix, con un tráfico de descarga pico del 18 por ciento. Entre Amazon Video, Hulu, iTunes y Facebook registraron alrededor del 3 por ciento.

Combinadas, estas fuentes de video por Internet totalizaron un 30 por ciento, en comparación con el tráfico total de descarga del gigante del *streaming*, que acaparó un 37. La cuota de video OTT total para el tráfico de Internet de descarga pico es del 61 por ciento, dice Sandvine.

Por otro lado, la descarga por HTTP tuvo un 6 por ciento del tráfico, mientras que Bit Torrent logró un 3 del total.

Netflix predice que la industria verá un menor tráfico de descarga pico en el futuro, pero no porque crean que los clientes visualizarán menos su servicio sino porque están instituyendo un nuevo esquema de codificación, llamado "codificación basada en la complejidad".

atractivo para una amplia gama demográfica mundial. En su discurso en CES, SARANDOS argumentaba que el modelo de negocios de Netflix y sus datos permitieron la producción de programas que no hubiesen existido en la televisión tradicional. "Para utilizar una analogía de baseball, la televisión lineal solo marca con *home runs*", dijo SARANDOS. "Nosotros también marcamos con *home runs*, pero además marcamos con carreras, dobles y triples".

Finalmente, Netflix, al igual que Amazon, es un volante de inercia, que cada vez gira más rápido: a medida que logra tener más suscriptores, reúne



REED HASTINGS, hijo de un abogado de la administración de Richard Nixon, sirvió en el Cuerpo de Paz de Estados Unidos, donde trabajó como profesor de matemática en Swazilandia, África. Se graduó como ingeniero informático en la Universidad de Stanford y obtuvo un posgrado en inteligencia artificial. Fundó la compañía Pure Software en 1991, la hizo pública en 1995 y, dos años después, la vendió para crear una empresa de alquiler de películas de manera ilimitada y por correo, que estallaría en 2007, gracias a Internet: "Cuanto más contenido hay disponible en un formato sencillo y accesible en cuanto a su tarifa, más dispuesta está la gente a pagar por ello. La piratería nunca va a desaparecer del todo pero sí está cayendo".

más datos y dinero para invertir en más contenido; que a su vez, lo ayudan a atraer más clientes y así, sucesivamente, cada vez más rápido. Netflix, ahora, apenas tiene ganancia, pero los alcistas dicen que, a medida que el volante gire, eventualmente, comenzará a ganar sumas enormes. Argumentan que Netflix obtendrá el poder suficiente en la industria del contenido para poder demandar una fijación de precios favorable en cuanto al contenido. Los analistas también esperan que comience a aumentar sus tarifas de suscripción, que actualmente son las más atractivas en el mercado mediático. La empresa dice que los clientes miraron 12 mil millones de horas de video de Netflix en los últimos tres meses de 2015. Esto significa que los clientes pagaron alrededor de 14 centavos por cada hora de Netflix, de acuerdo a Rob Sanderson, un analista de MKM Partners. "El

cable es alrededor de 25 y 30 centavos por hora, así que Netflix es básicamente la mitad," dijo SANDERSON. "Si mirás los dólares por hora de Netflix, no hay nada que se le acerque".

Y también está la habilidad demostrada de Netflix, de sorprender con nuevas operaciones. Como la expansión de libros a todo de Amazon, Netflix creció de entregar DVDs al *streaming* de videos más viejos a, actualmente, producir películas y programas de televisión. Algunos esperan que Netflix vaya a seguir profundizándose en la industria, como en construir su propio estudio, por ejemplo. Algún día, si la situación sigue progresando de la misma manera, quizá también pueda tener castillos en un parque de diversiones.

Por supuesto, también hay escépticos. Argumentan que a Netflix le será dificultoso

Pero Netflix no es una productora de televisión normal. Al igual que Amazon, está reuniendo una base de inteligencia sobre qué es lo que los clientes quieren y está utilizando esa información para crear contenido que sea atractivo para una amplia gama demográfica mundial.



La primera película original de Netflix, **BEASTS OF NO NATION** (CARY FUKUNAGA, 2015) tuvo su estreno en el Festival de Venecia, para luego lanzarse vía *streaming* en octubre de 2015. Fue la primera vez que una película de esta relevancia industrial, comercial y artística se saltó el plazo de los noventa días estipulados entre el estreno en salas y video, distribuyéndose al mismo tiempo en cines y *online*. La plataforma la compró por 12 millones de dólares y, en una semana, en Estados Unidos recibió más de 3 millones de visionados. Este desafío a la exhibición tradicional provocó un duro contraataque por parte de la industria: la película fue boicoteada por las cuatro grandes cadenas de multisalas estadounidenses, abocándola al fracaso en salas (83.000 dólares). Pero Netflix no parece amedrentarse. El año que viene combatirá con armas aún más potentes: la segunda parte de **EL TIGRE Y EL DRAGÓN** (WO HU CAN LONG, ANG LEE, 2000), **WAR MACHINE** (producida y protagonizada por BRAD PITT), la última película de SOFIA COPPOLA, **A VERY MURRAY CHRISTMAS**, y las tres siguientes a **THE RIDICULOUS 6**, de FRANK CORACI (que Netflix estrenó en diciembre), protagonizadas por ADAM SANDLER. La guerra, como vemos, acaba de empezar.

Por supuesto, también hay escépticos. Argumentan que a Netflix le será dificultoso reducir sus costos de contenido. A medida que los gigantes mediáticos se den cuenta de que Netflix les está sacando sus mejores clientes de cable, comenzarán a pedir más por los contratos de las licencias.

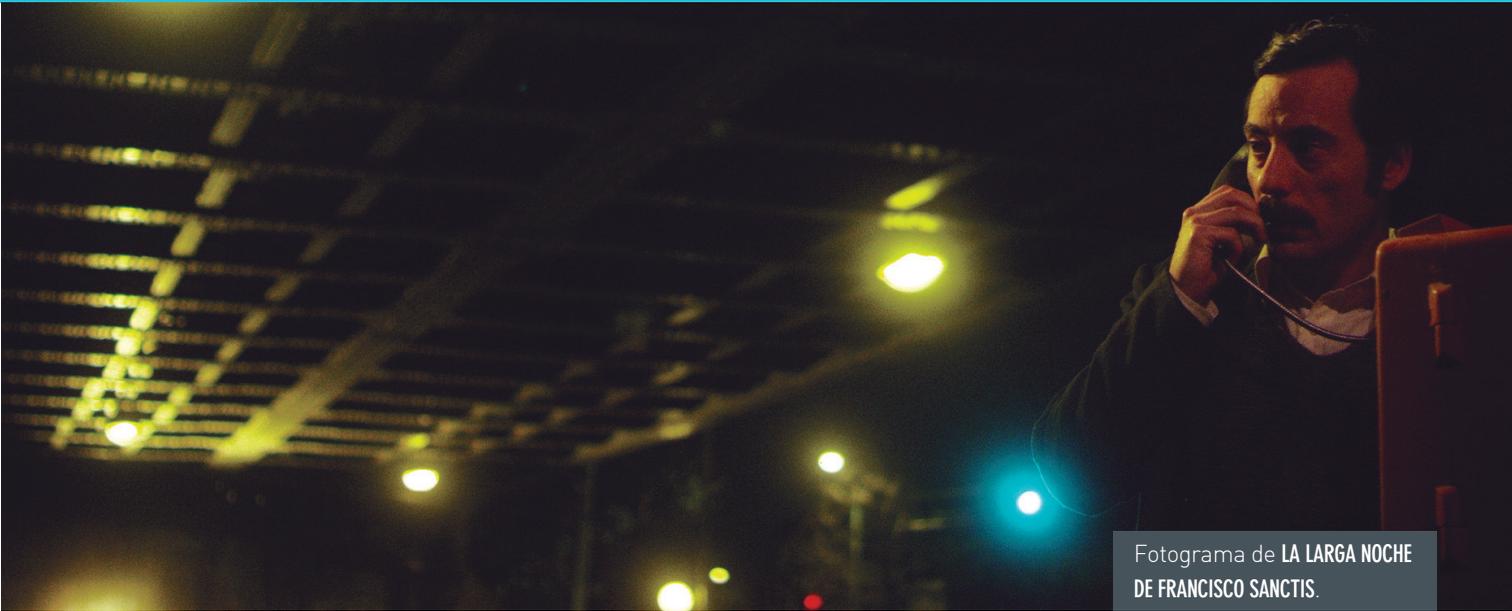
reducir sus costos de contenido. A medida que los gigantes mediáticos se den cuenta de que Netflix les está sacando sus mejores clientes de cable, comenzarán a pedir más por los contratos de las licencias. También predicen que la plataforma va a tener problemas en aumentar sus suscriptores, dada la mayor competencia de Amazon, que ofrece programación original como parte de su servicio de suscripción Prime. Considerando estos obstáculos, Netflix podría crear un negocio con ganancias modestas, pero no espectaculares. “Estos chicos

no se van a ir a ningún lado solo pienso que las acciones caerán a alrededor de 70 o 75 dólares”, dijo Michael Patcher, analista de medios de Wedbush Securities, sobre su precio actual, de aproximadamente 115 dólares. “De otra manera, las cosas no tienen sentido. Porque, realmente, para que Netflix gane todos los demás tienen que perder”.

Y eso no puede ocurrir. ¿No?

FUENTES
DAC - Revista DIRECTORES
THE NEW YORK TIMES JOURNAL

BAFICI 2016



Fotograma de **LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS**.

ENTRE EL 13 Y EL 24 DE ABRIL SE CELEBRA EL 18º BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE, BAJO LA DIRECCIÓN DE JAVIER PORTA FOUZ, PARA CONTINUAR EXHIBIENDO MÁS DEL MENOS FRECUENTE CINE DEL MUNDO. ALGUNOS DE LOS DIRECTORES ARGENTINOS PROGRAMADOS NOS CUENTAN SOBRE SUS PELÍCULAS.

ANDREA TESTA Y FRANCISCO MÁRQUEZ / LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS

En Competencia Internacional. Ganador del Fondo Metropolitano de las Artes.

LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS es la adaptación de la novela homónima de HUMBERTO COSTANTINI. Está ambientada en la Buenos Aires de 1977 y cuenta la historia de un oficinista de clase media, padre de dos hijos, que se siente ajeno a los hechos políticos que conmueven al país. Una tarde, recibe el llamado de una vieja compañera de la facultad que hace tiempo que no ve. Ella le pide la autorización para publicar una poesía que él había escrito en una revista literaria que publicaban en aquellos años. Se encuentran, pero la poesía es solo una excusa. Ella le pasa los nombres y la dirección de dos personas que durante la madrugada van a ser secuestradas. Esa noche deberá tomar la decisión. ¿Intentará salvarlos, arriesgando su vida?

“Lo que nos interesó, cuando leímos la novela, es que abordaba la dictadura desde un lugar que el cine no ha trabajado. No desde un militante o desde un militar, sino desde un personaje de clase me-

dia que está, aparentemente, afuera del conflicto. Esto será puesto radicalmente en cuestión, cuando su ex compañera de la facultad lo llama para pasarle este dato. ¿Se puede estar por fuera de la historia? ¿Podemos permanecer ajenos a la situación política que nos rodea? ¿Cuál es la responsabilidad de esa llamada mayoría silenciosa en el devenir de los hechos? Son todos interrogantes que en la dictadura se expresaron trágicamente pero que, a su vez, son muy actuales. Por eso no pensamos que sea un film sobre los 70, sino más bien sobre la voluntad y el compromiso.

La película está centrada en el punto de vista de Francisco Sanctis, con una sutil y sensible interpretación de DIEGO VELÁZQUEZ, y esa elección nos alejó de una estética naturalista. Queríamos que la película fuera un tránsito por sus emociones, y es así que, gradualmente, se va volviendo oscura y extrañada. Elegimos que el terror de la dictadura se intuya más de lo que se ve, podríamos pensar que está fuera de campo, pero sería más preciso decir que está en ese cuerpo, que transita la ciudad en la oscuridad de la noche”.

DIRECTORES_FESTIVALES

MELISA LIEBENTHAL / LAS LINDAS

En competencia argentina. Ganadora de la sección Bright Future del Festival de Rotterdam 2016.

“**LAS LINDAS** surgió como un autorretrato, es decir, un relato sobre un fragmento de mi propia experiencia, cruzado con la observación insistente de uno de los mundos más cercanos que me rodean y que siempre me produjo fascinación: el grupo de mis amigas de la infancia. A partir de estos materiales, me interesó realizar una reflexión íntima sobre la feminidad y el género, sobre la pubertad y las implicancias del devenir en mujer en nuestra cultura, intentando siempre mantener un espíritu cándido y el sentido del humor”.



MELISA LIEBENTHAL

DIEGO HERNÁN MARCONE / RAÍDOS

Documental ganador del Fondo Metropolitano de las Artes.

“**RAÍDOS** es un documental que acompaña durante un año a Darío, Tapití, Mauro y otros tareferos del barrio de Cuatro Bocas, en las afueras de Montecarlo, Misiones. Allí, la mayoría de la gente depende del trabajo en la cosecha de yerba mate, la Tarefa. Los protagonistas tienen en común haber comenzado a trabajar en la cosecha entre los 13 y los 15 años, y hoy, con veinte y pico tienen sus vidas establecidas como tareferos. Al mismo tiempo, Walter, el hermano menor de Darío y Mauro, está cerca de convertirse en el primero de la familia en terminar el secundario. Tal vez, el mayor logro de la película sea la intimidad que genera con sus personajes, la sensación de estar ahí, con ellos, durante las jornadas de trabajo o en sus casas y poder adivinar en sus miradas, gestos y su hablar, las subjetividades de estos jóvenes destinados a un trabajo que, poco a poco, funde sus cuerpos”.



DIEGO HERNÁN MARCONE

AGUSTÍN BURGHI / YOLANDA

Cortometraje ganador del Fondo Metropolitano de las Artes.

“Trata sobre mi relación con Yolanda, mi profesora particular de inglés de la infancia, en Saladillo. Una señora mayor que hace muchos años dejó de dar clases. La filmación comenzó hace poco más de dos años cuando pasé, por casualidad, por la vereda de su casa, donde en la entrada, en vez de haber un living, había un aula de clases, y la encontré intacta, como si no hubiera pasado el tiempo. Además, ella seguía escribiendo en el pizarrón la fecha de cada día en inglés. Ese fue el disparador y comencé a filmar... Yolanda falleció hace algunos meses, a los 92 años, entonces lo filmado cobró otro sentido... Y, si bien el tratamiento es muy personal, creo que es un lindo homenaje a ella, que fue docente de muchas personas en Saladillo durante varias décadas”.



AGUSTÍN BURGHI

MAXIMILIANO SCHONFELD / LA HELADA NEGRA

En la sección Funciones Especiales. Estrenada mundialmente en la sección Panorama del Festival de Berlín.

“Es una fábula protagonizada por AILÍN SALAS, LUCAS SCHELL y pobladores de la localidad entrerriana de Valle María, donde prevalece la idea de un lugar sitiado por un fenómeno de rasgos apocalípticos, que transforma todo y provoca ciertas penurias a los campesinos. La película narra, con cuidada extrañeza, la misteriosa aparición de una joven sanadora (SALAS) en los campos desiertos de una comunidad rural de inmigrantes alemanes, donde un fenómeno meteorológico desconocido está destruyendo sus sembradíos y matando a todos sus animales de granja. El disparador fue la aparición de un niño sanador en las cercanías de Crespo, que decía que tenía contactos con la Virgen. Apareció



Fotograma de **LA HELADA NEGRA** estrenada en el Festival de Berlín.

cuando estábamos filmando GERMANIA, mi anterior película. Y toda la gente se apostaba alrededor de su casa y hacía colas larguísimas, esperando ser atendidos por él. Nadie sabía muy bien qué hacía, pero todos decían que era milagroso”.

MALENA SOLARZ Y NICOLÁS ZUKERFELD / EL INVIERNO LLEGA DESPUÉS DEL OTOÑO

Ganador del Fondo Metropolitano de las Artes.

“**EL INVIERNO LLEGA DESPUÉS DEL OTOÑO** comienza con Pablo y Mariana, dos ex novios que se reencuentran un tiempo después de haber terminado su relación. La película sigue las situaciones que se suceden, después de ese reencuentro, en las vidas de cada uno. Pensamos en una estructura dividida en dos partes, en relación con el título: primero, el otoño, en el que vemos los días de Pablo, inmediatamente después de despedirse de Mariana; y luego el invierno, en el que volvemos a verla a ella. Lo que buscábamos era rastrear qué quedaba de esa relación en cada uno, de la manera más descriptiva posible, y no tanto establecer un paralelo entre ambos o reconstruir qué los llevó a separarse. La película fue escrita y dirigida en conjunto entre nosotros dos, y



Fotograma de **EL INVIERNO LLEGA DESPUÉS DEL OTOÑO**.

fue producida gracias a los aportes de todos los que trabajaron y de la Universidad del Cine”.

LUCIANO SALERNO / BERLÍN

Cortometraje ganador del Fondo Nacional de las Artes.

“**BERLÍN** es un cortometraje sobre la frustración. Dos amigos esperan un pedido para llevar, en una parrilla porteña, sabiendo que al día siguiente uno de los dos se va a vivir a otro país, y que ese tiempo de espera es todo el tiempo que les queda para pasar juntos. Desde esta premisa, quise explorar la frustración irremontable que se genera en una relación que se mantiene desde lo externo por unos breves momentos, pero que ya está concluida. Desde un trabajo centrado en el guión y en la actuación, por sobre las demás cosas, busqué junto a los actores que todos los detalles y las sutilezas de su diálogo apuntaran a generar el sentido general del corto, para que fuera una pieza breve que en su totalidad haga concreto un sentimiento abstracto”.



Fotograma de **BERLÍN**.

LA HABITACIÓN

DE LENNY ABRAHAMSON: pero el amor es más fuerte



Joy (BRIE LARSON) y Jack (JACOB TREMBLAY), en **LA HABITACIÓN** (*ROOM*, LENNY ABRAHAMSON, 2015). “La película es una manera de hablar sobre la niñez y la paternidad, a fin de cuentas. Lo más convencionalmente romántico es poner a unos amantes bajo presión extrema, donde tengan que tomar decisiones que iluminen aspectos de ese lazo. **ROOM** hace lo mismo, sólo que en la relación madre-hijo. Se vuelve un territorio rico para discutir sobre lo que significa crecer”. El film tuvo cuatro nominaciones al Oscar: Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión Adaptado y Mejor Actriz, que ganó LARSON.

EL INTENSO DRAMA **ROOM** (2015), SOBRE LA PARTICULAR RELACIÓN ENTRE UNA MADRE Y SU HIJO, ES LA QUINTA PELÍCULA DE LENNY ABRAHAMSON, NOMINADO AL OSCAR COMO MEJOR DIRECTOR.

El director LENNY ABRAHAMSON nació en Dublín, Irlanda. Dirigió los premiados largometrajes **ADAM & PAUL** (2004), **GARAGE** (2007), **WHAT RICHARD DID** (2012) y **FRANK** (2014), ya en terreno hollywoodense. Y ahora llegó la estremecedora **LA HABITACIÓN** (*ROOM*, 2015), adaptación de una novela de 2010 escrita por Emma Donoghue, en la cual Joy es raptada siendo adolescente y encerrada en un cobertizo. Cuando la conocemos, ya hace cinco años que dio a luz a Jack (**JACOB TREMBLAY**), y viven juntos en ese pequeño lugar que llaman "room", recibiendo solamente las visitas ocasionales de su captor, el viejo Nick.

Sobre el personaje de Joy, la madre, cuenta el director: "Es un poco diferente al de la novela. Ahí es donde más nos diferenciamos, porque en la novela Ma desaparece de la historia, la sección del hospital es más larga y Jack va a la casa con su abuela sin ella. Pero nosotros queríamos verlos juntos cuando enfrentaran al mundo, y ahí está la cosa: la novela es más su historia, y su madre es la sombra que ves a través de su descripción. Sin embargo, en la película ella está ahí y, en la segunda mitad, queríamos mantener su presencia y contar su historia; en una forma paradójica, vos pensás: *Ok, cuando ellos salgan, va a ser traumático para Jack, porque nunca vio el mundo. Pero él es un chico de cinco años y la capacidad de adaptación de los chicos es extraordinaria. Vos pensás que Ma va a estar bien, cuando en verdad es quien lleva la peor parte; ahora que está a*

salvo, debe lidiar con lo que experimentó. Por eso pensamos que necesitábamos mantenerla en la historia".

Con respecto a la particular relación creada entre BRIE LARSON (actriz que interpreta a la madre, obteniendo un Oscar por su labor) y **JACOB TREMBLAY** (el enorme niño actor que encarna al hijo), dice ABRAHAMSON: "Nada más profundo que ponerlos juntos en el mismo lugar por un tiempo. BRIE es muy cálida y **JAKE** es un chico adorable. Ellos sabían que sería una relación importante por lo que se propusieron ser amigos y, genuinamente, lo lograron. **JAKE** fue infinita y consistentemente feliz durante todo el rodaje, es muy energético y entusiasta. Eso realmente ayudó a BRIE, ya que **JAKE** nunca le permitía estar melancólica. Cuando terminaba una toma muy emotiva, él quería saber por qué ella seguía llorando. Yo decía *corte* y él iba directo a querer jugar con ella. Esa era la única forma de que BRIE permaneciera sana. Con **JAKE**, fue notablemente simple. Es algo que he notado con mis dos chicos; los chicos con frecuencia saben y no saben, al mismo tiempo. Son conscientes de aspectos del mundo un poquito sombríos y eligen no comprometerse con ellos. **JAKE** y yo hicimos unas entrevistas, donde la gente le pedía: *Contanos la historia. Y él contestaba: Bueno, vivo en esta habitación con mi mamá y estamos encerrados por este hombre horrible. Nosotros le contamos la historia de esa manera; como si fuera uno de esos cuentos de hadas donde alguien encierra a otro para adueñarse de él*".



LENNY ABRAHAMSON y EMMA DONOGHUE, en el set de **LA HABITACIÓN** (*ROOM*, 2015): "Cuando leí la novela de Emma, le escribí una carta de diez páginas, diciéndole que quería filmarla. Tiré todo en ella. Pensaba que probablemente nunca iba a lograr hacer la película pero haría esa carta tan irresistible como pudiera, para que, cuando fuera a ver el film que otro director hubiera hecho, pudiera decir: *Lo intenté*. Tengo formación en filosofía y pensé que haría cosquillas a Emma si podía desenterrar las referencias que ella había puesto tan delicadamente en el libro".

LA HABITACIÓN (ROOM, 2015) es la adaptación de una novela de 2010 escrita por Emma Donoghue, en la cual Joy es raptada siendo adolescente y encerrada en un cobertizo. Cuando la conocemos, ya hace cinco años que dio a luz a Jack (JACOB TREMBLAY), y viven juntos en ese pequeño lugar que llaman "room", recibiendo solamente las visitas ocasionales de su captor, el viejo Nick.

¿Cómo fue filmar en “La habitación” en cuestión? Responde el director: “Emma misma tiene una imagen realmente clara y completa del cuarto. Obviamente, lo necesitaba, porque pasa la mitad de su novela allí, así que teníamos eso para trabajar. Es gracioso, pero no importa cuánto puedas describir algo, que habrá un montón de cosas que no serán descritas. Las cámaras dejan entrar todo, ¿entendés? Teníamos un montón de libertad, trabajamos mucho para desarrollar un espacio que fuera creíble y filmable. Nos ajustamos mucho a las dimensiones. Lo hicimos un poco más rectangular que cuadrado, pero era de 3 por 4.5 metros. Es pequeño, entonces cuando volvemos al final, esas son las dimensiones correctas, y yo quería que el público sintiera lo mismo que una persona al regresar a su hogar natal y dice: *¿En se-*

rio? ¿Era tan chico? Eso es lo maravilloso de la niñez. Cualquiera sea el mundo donde estemos, no importa cuán trunco puede ser en ciertos aspectos, se expande para llenar todo el espacio de la niñez. Lo construimos muy cuidadosamente para poder filmar de muchas maneras y crear las tomas que necesitábamos, con el fin de mantener el interés visual que

nos diera el acceso que requeríamos pero también para poder hacerlo rápido. Era modular y funcional”.

Ante la pregunta: ¿Qué lo influyó para meterse en el mundo del cine?, responde el director: “Fue en la BBC2, a principios de los 80, cuando se emitía cine europeo a la noche. Solía mirar a (INGMAR) BERGMAN, a (MI-

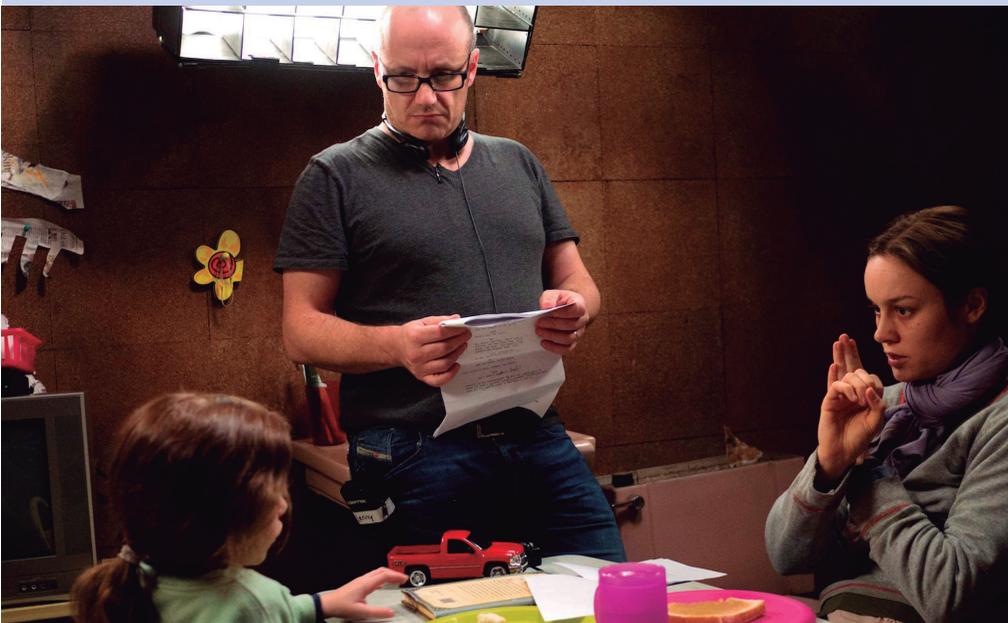
El director LENNY ABRAHAMSON en el set de **LA HABITACIÓN** (*ROOM*, 2015), junto al pequeño Jack: “JACOB (TREMBLAY) es una revelación. Pienso que mi gran preocupación con este proyecto, el miedo primordial que tenía, era que no encontraríamos a nuestro niño, y entonces no podría hacer el film. El personaje lo lleva sobre sus hombros y está en cada escena. Cualquier cosa falsa con eso mataría la película, así que fuimos muy afortunados. Buscamos en toda Norteamérica. Vimos cientos de chicos y, entonces, apareció JAKE, me encontré con él, trabajamos una tarde y de nuevo por medio día. Era dirigible. Tenía siete años cuando lo conocí pero parecía más chico, lo que es perfecto, porque no creo que un chico de cinco años pueda interpretar a alguien de su edad. Él fue desarrollando los músculos actorales que tiene, mientras trabajábamos. Un chico absolutamente notable y adorable”.

“Los chicos con frecuencia saben y no saben, al mismo tiempo. Son conscientes de aspectos del mundo un poquito sombríos y eligen no comprometerse con ellos. JAKE y yo hicimos unas entrevistas, donde la gente le pedía: *Contanos la historia. Y él contestaba: Bueno, vivo en esta habitación con mi mamá y estamos encerrados por este hombre horrible*”. LENNY ABRAHAMSON





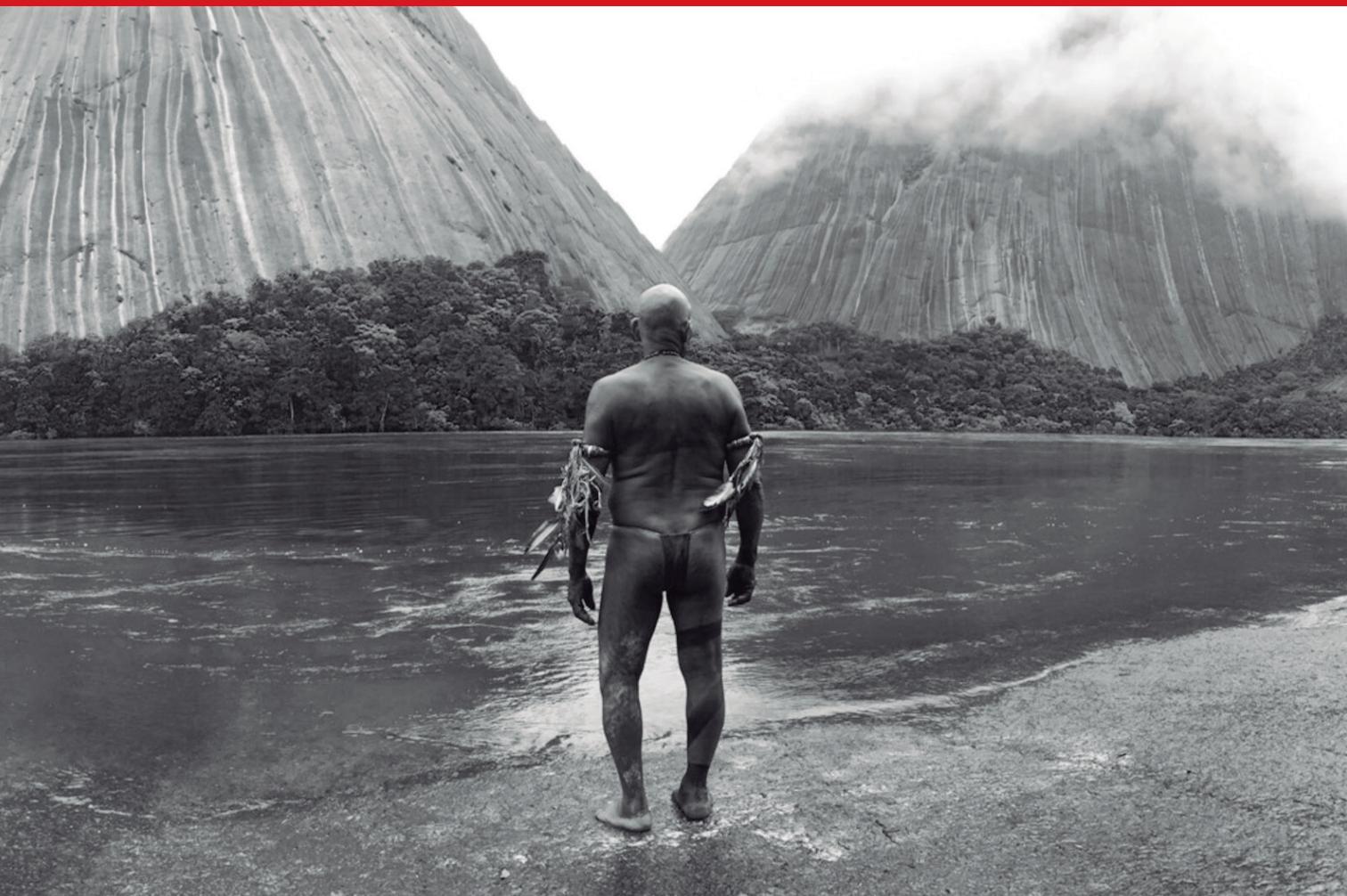
La previa al escape en **LA HABITACIÓN** (*ROOM*, LENNY ABRAHAMSON, 2015): “Es como un nacimiento, con esa imagen de él rodando. Me llevó mucho planearlo para hacerlo creíble; vos tenés que creer que él puede realmente hacer esas cosas, que puede seguir las instrucciones de su madre, escapar de este tipo. Al mismo tiempo, tiene que tener un significado metafórico. Tenés que sentir que está naciendo al mundo. Pensé que si el público había estado dentro del cuarto por 45 minutos, deberían haberse metido lo suficiente como para sentir esa liberación. Y eso estuvo ahí, fue muy impresionante. Cuando te sentás con el público durante esa secuencia, la tensión en el cine es increíble. ¡Es tan satisfactorio para un director sentir eso!”.



El trío dinámico en el set de **LA HABITACIÓN** (*ROOM*, 2015). Como director, LENNY ABRAHAMSON tiende más a trabajar con guiones ajenos que con los propios: “Es que podés tirar tu guión más fácilmente que tu película. Cuando firmás para dirigir algo, si decís: *El primer día de la fotografía principal es el 6 de junio*, entonces el 6 de junio tenés que estar ahí, sientas lo que sientas. Soy bastante bueno en pegarme a mí mismo. Cuando estoy cerca de hacer un film, normalmente paso por una fase donde pienso: *Esto va a ser un desastre, el fin de mi carrera*, pero no puedo salir de eso, entonces lo hago. Con respecto a la escritura, es demasiado fácil para mí quedarme sólo con eso y nada más. De verdad, tengo que ir más allá”.

CHELANGELO) ANTONIONI y a todos los del canon, encontrándolos abrumadores, a veces en formas que no podía comprender. Fue la primera vez que detecté en el cine el mismo tipo de poder, riqueza y rango intelectual que había visto en la literatura. Pero también hay algunas influencias americanas, como por ejemplo, los primeros films de JIM JARMUSCH. A los 17 años, al ver **EXTRAÑOS EN EL PARAÍSO** (*STRANGER THAN PARADISE*, 1984), donde hay largas escenas donde no se dice casi nada, me di cuenta que es irresistible...”.

Sobre sus próximos pasos en la industria, anticipa: “Hay un par de proyectos que de verdad quiero hacer; uno con Mark O’Halloran, guionista de mis películas ADAM & PAUL y GARAGE. Trata bastante sobre Irlanda y está ambientada en los 80. También hay otras cosas que me interesan. Una es la adaptación de la novela de Sarah Waters, *The Little Stranger*, una historia de poltergeist, a fines de los 40. Otra es sobre Emile Griffith, un boxeador negro en los 60, que se convirtió en campeón mundial, viviendo una doble vida entre el ring y el submundo gay en Times Square. También, una historia en la Guerra Civil americana, sobre una mujer que se disfraza de hombre para pelear en el Ejército”.



EL ABRAZO DE LA SERPIENTE

DE CIRO GUERRA: “Viaje al Corazón del Amazonas”

EL TERCER LARGOMETRAJE DEL DIRECTOR CIRO GUERRA ASPIRÓ AL OSCAR 2016 COMO MEJOR PELÍCULA EXTRANJERA, MARCANDO ASÍ LA PRIMERA NOMINACIÓN EN EL RUBRO PARA COLOMBIA.

El director colombiano CIRO GUERRA (*LA SOMBRA DEL CAMINANTE*, 2004; *LOS VIAJES DEL VIENTO*, 2009) habla sobre su último trabajo, el largometraje *EL ABRAZO DE LA SERPIENTE*, nominada al Oscar 2016 como Mejor Película Extranjera:

“Al comienzo dudé. Todo era muy difícil, cada plano, cada desplazamiento en bote, era mucho el esfuerzo y muy poco el tiempo que teníamos. Creí que no aguantaríamos el ritmo de rodaje. Pero lo que sucedió fue milagroso. Nos endureci-

mos. En pocos días, el equipo -éramos como cuarenta en total- sacó a relucir todo su coraje. Nunca había visto semejante fortaleza. Y la selva nos ayudó. Si a la selva le da la gana, te destruye en cinco minutos. Si entras en ella sin respetarla y

EL ABRAZO DE LA SERPIENTE

[CIRO GUERRA, 2015].

Rodada en blanco y negro en 2014, en las selvas del departamento colombiano de Vaupés, cuenta la historia de un chamán, el último sobreviviente de su pueblo, y su relación con dos científicos extranjeros que exploran las plantas curativas sagradas. La soledad, la destrucción de las culturas indígenas por parte de los colonizadores y la relación entre los seres humanos y el mundo natural se reflejan en sus maravillosas imágenes. Fue galardonada con el premio Arte Cinema en la Quincena de Realizadores en Cannes.

sin un acompañamiento adecuado, si intentas imponer ahí tu pensamiento y lógica occidentales, solo conseguirás su rechazo, y ese rechazo significa la muerte o el naufragio del rodaje. Nosotros tuvimos la suerte de tener a un payé que nos hizo una protección. Fuimos muy respetuosos de la selva y ella, a cambio, nos trató bien. Por ejemplo, cuando rodábamos no llovía. Si dábamos el corte para almorzar, comenzaba a llover. Cuando retomábamos, la lluvia se marchaba otra vez. Era como si todo estuviera sincronizado”.

La película es una coproducción de Colombia-Venezuela-Argentina, y entre sus productores se encuentra CRISTINA GALLEGU, esposa del director. La pareja se conoció hace 15 años en la Universidad Nacional en Bogotá, y su primera

película en que trabajaron juntos fue la ópera prima de CIRO, **LA SOMBRA DEL CAMINANTE**. Tienen dos hijos, Emiliano y Jerónimo, de doce y cuatro años, quienes los acompañaron en la selva durante la filmación de **EL ABRAZO DE LA SERPIENTE**.

“La película es un viaje al corazón del Amazonas. Está inspirada en los diarios de dos exploradores que recorrieron la región en diferentes épocas. El primero es el alemán THEODOR KOCH-GRÜNBERG, quien estuvo en esas selvas hace cien años; el segundo es el estadounidense RICHARD EVANS SCHULTES, quien cuarenta años después irá tras los pasos del primero. Estuve escribiendo este guion durante tres años. Sabíamos que teníamos que filmarlo en el Amazonas colombiano y entonces empezamos a recorrerlo. Llegamos a lugares realmente inhóspitos. Contactamos gente que estaba al borde de lo que conocemos como civilización. Nos fuimos aún más allá. Recuerdo que una vez un piloto de avión me dejó en una zona de la selva y me dijo: *A partir de este punto usted está a dos semanas a pie del radio más*

cercano, ¿entendido? En esos lugares, por ejemplo, ¿para qué te sirve el dinero? Podrías tener un millón de dólares y solo te serían útiles para hacer una fogata. ¿A quién le importa tu millón de dólares? ¿Qué vas a hacer con ellos?”.

Con respecto a la financiación, el director explica que “conseguir el dinero fueron cinco años de trabajo. Tres de ellos bastante difíciles, donde la financiación no aparecía, porque la película era vista como demasiado sui generis, diferente a lo que normalmente funciona y se cayó la coproducción con otros países varias veces. Fue realmente un proceso largo el lograr que la gente creyera en un film tan especial como éste”.

“La zona del Vaupés es preciosa, nos pareció que tenía la selva más conservada: los ríos son negros, llenos de minerales. Esta parte del país es como nuestra Capilla Sixtina, es una joya de la humanidad. Tenemos que conservarla. Ahí nos contaron la historia de un japonés que siempre viaja para pasar el año nuevo en la región. Es el CEO de una multinacional



EL ABRAZO DE LA SERPIENTE.

“La selva nos ayudó. Si a la selva le da la gana, te destruye en cinco minutos. Si entras en ella sin respetarla y sin un acompañamiento adecuado, si intentas imponer ahí tu pensamiento y lógica occidentales, solo conseguirás su rechazo, y ese rechazo significa la muerte o el naufragio del rodaje”.

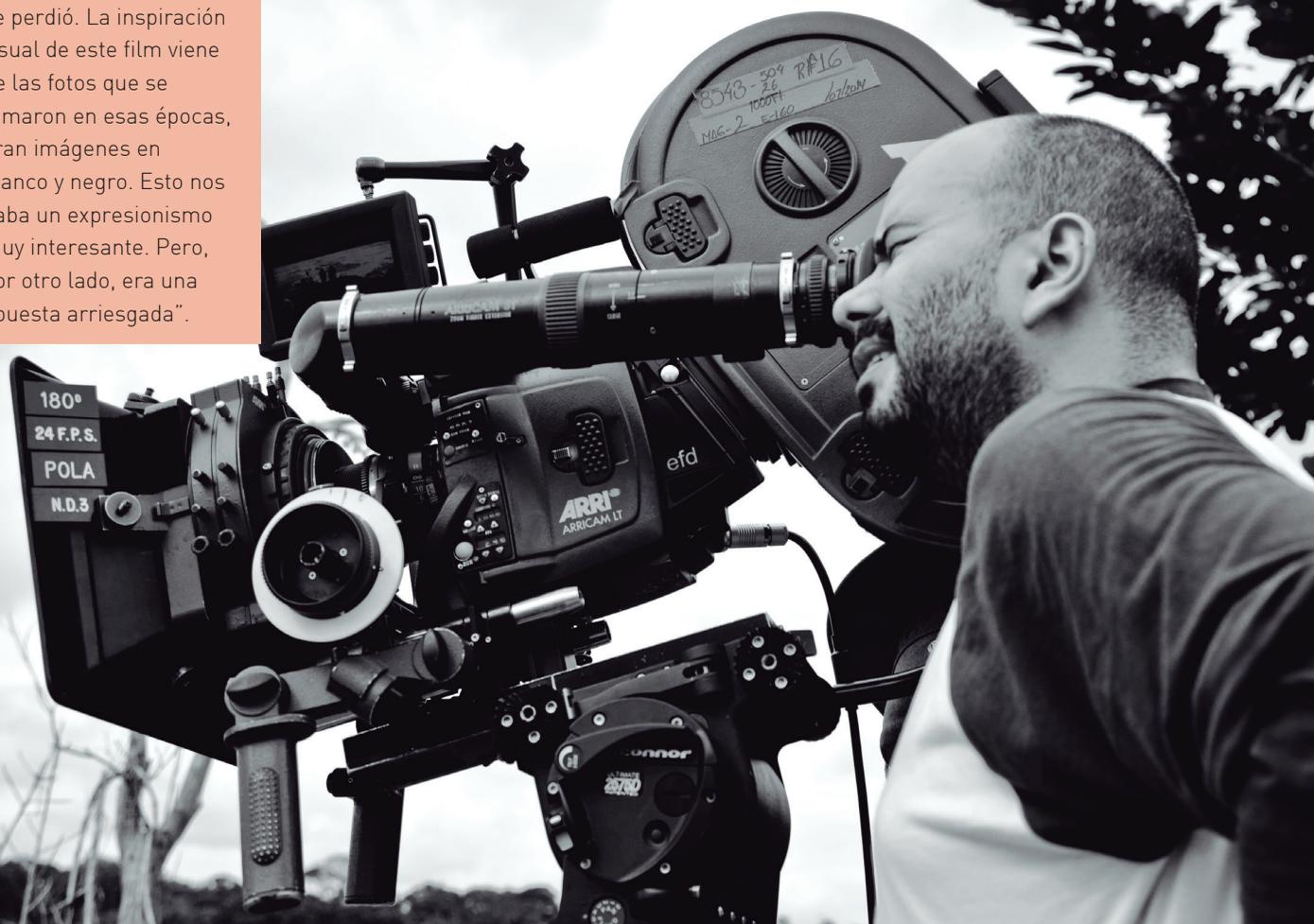


EL ABRAZO DE LA SERPIENTE

(CIRO GUERRA, 2015):

“Me interesaba mucho la idea de estos hombres unidos por la búsqueda del conocimiento. Un científico occidental y un chamán indígena son hombres de ciencia, desde orillas diferentes, que comparten un conocimiento, mientras el mundo se desmorona porque llega la cauchería, la evangelización violenta...”.

El director CIRO GUERRA en el set de **EL ABRAZO DE LA SERPIENTE** (2015): “La de la película es una Amazonia que ya no existe, estamos recreándola; la de antes, en su estado virginal, ya se perdió. La inspiración visual de este film viene de las fotos que se tomaron en esas épocas, eran imágenes en blanco y negro. Esto nos daba un expresionismo muy interesante. Pero, por otro lado, era una apuesta arriesgada”.



LATINOAMERICA AVANZA: Crecimiento de Colombia en materia AUDIOVISUAL Y ESPECTADORES

 Población

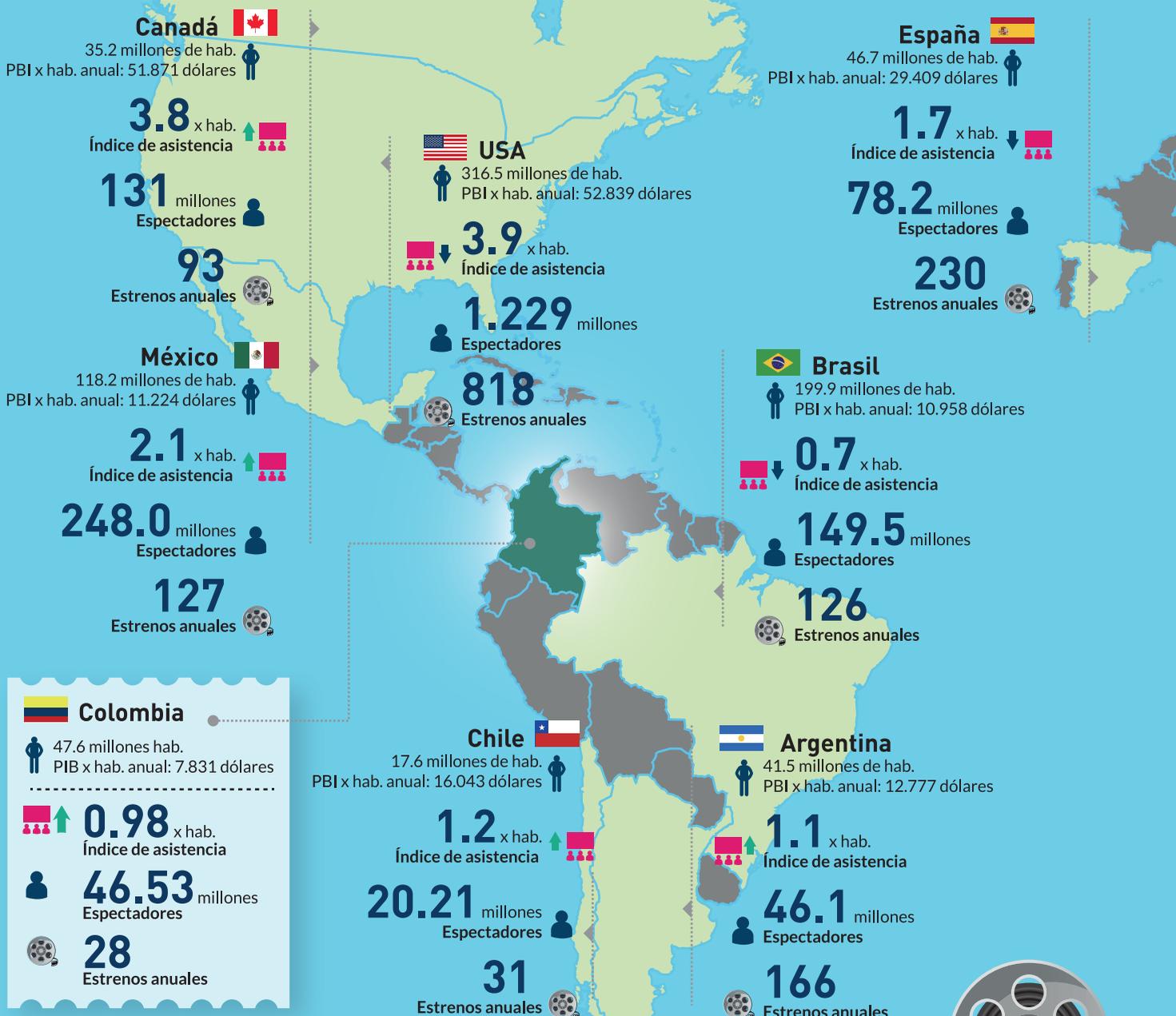
 Índice de Asistencia

 Ha crecido

 Ha disminuido

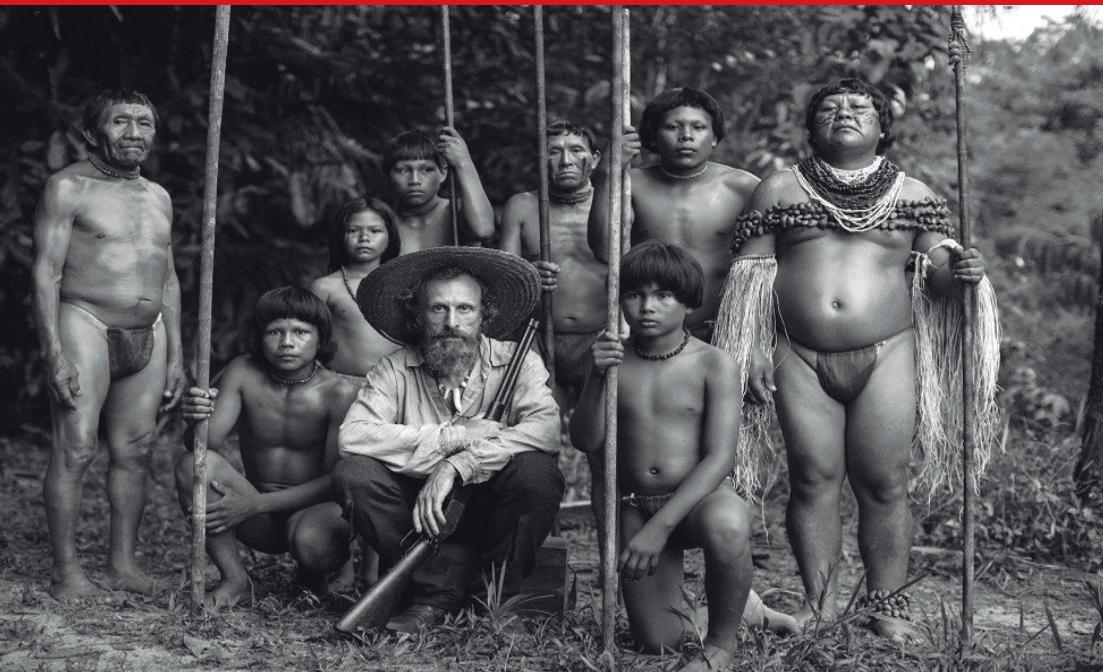
 Estrenos anuales largometrajes nacionales

 Millones de espectadores



* La información para todos los países se actualiza para 2014.
Fuente: Focus: World Film Market Trends 2015. Marché du Film, Festival de Cannes.





EL ABRAZO DE LA SERPIENTE (CIRO GUERRA, 2015) se filmó con bajo presupuesto (1,4 millones de dólares) y se hizo con una mezcla de actores amateur y profesionales. Estuvo nominada al Oscar 2016 como Mejor Película Extranjera, que finalmente fue para **EL HIJO DE SAUL** (SAUL FIA, LÁSZLÓ NEMES. Hungría).

La película es un viaje al corazón del Amazonas. Está inspirada en los diarios de dos exploradores que recorrieron la región en diferentes épocas: el alemán THEODOR KOCH-GRÜNBERG, quien estuvo en esas selvas hace cien años; y el estadounidense RICHARD EVANS SCHULTES, quien cuarenta años después irá tras sus pasos”.

gigante y se refugia allí, porque es el único lugar del mundo donde no pueden contactarlo ni llamarlo, ni molestarlo. Es un espacio espiritual conmovedor. Pienso que, en realidad, lo más difícil fue volver. Regresar a Bogotá fue terriblemente difícil. No me hallaba. Ya me había acostumbrado a vivir sin dinero. Todo me parecía pequeño, estrecho. El retorno al ritmo de la ciudad fue duro. Esta película fue toda una aventura. Y el equipo que va a rodar un film como éste, sabe que emprenderá una aventura. Los actores no esperan tener un cómodo *trailer* en plena selva ni un servicio de catering perfecto o su barra de *snacks*. Todos íbamos con el corazón abierto y dispuestos a aprender. Todos sabíamos que sería duro. Se necesita gente comprometida, y eso lo aprendí en mi primer largometraje, **LA SOMBRA DEL CAMINANTE**. En la primera semana de rodaje nos abandonó el director de fotografía. Dos semanas después, se nos fue la directora de arte. No los puedo culpar ni juzgar;

esto es muy exigente, este es un oficio distinto a los demás. A veces, he sentido envidia por la gente que va a su oficina, trabaja ocho horas y luego vuelve a casa tranquila. Nosotros no tenemos esa división, el trabajo es la vida; y la vida es el trabajo. Ahora, no me quejo, nunca olvido que soy un afortunado por poder realizar las películas en las que creo”.

Con respecto a la nominación al Oscar por la película, GUERRA se emociona: “La nominación es para toda Colombia, es de todos los colombianos y la queremos compartir en particular con todas las comunidades indígenas del Amazonas”. También destaca el hecho de que la primera nominación al Oscar es para una película hablada en lenguas indígenas. “Lo que hace a la película tan especial es que está hecha con la colaboración y la participación activa de las comunidades indígenas. Fue filmada en la frontera de Colombia con Brasil y allí las comunidades participan

en la construcción del guión, la traducción... eso ha hecho que la película esté profundamente imbuida de su sentir”.

“Estamos muy felices y muy honrados de compartir esto con tanta gente”, dijo CRISTINA GALLEGU, productora y esposa de GUERRA. “No nos cansamos de dar las gracias... a las comunidades indígenas que nos abrieron sus puertas, a los actores, al equipo, un equipo de guerreros; al Canal Caracol, a los coproductores, a los institutos de cine de Colombia, Argentina y Venezuela”.

GUERRA agrega: “Nosotros siempre supimos que la película era especial. El proceso de producción estuvo rodeado de una energía muy bonita. La verdad es que no me imagino lo que me espera... Es la primera vez que pasa esto en Colombia. Es territorio novedoso para nosotros. Vamos a ir poco a poco”.

FUENTES

www.esquire.com.co
www.laopinion.com

DIRECTORES & DIRECTORAS

CREADORES DE LAS OBRAS AUDIOVISUALES



Los directores y directoras audiovisuales nos multiplicamos en cada toma. Con nuestras ideas y decisiones generamos imágenes creando historias que reflejan nuestra cultura, expresando emociones y sentimientos. Trabajando así, logramos dar lo mejor de nosotros. Los directores somos creadores de las obras audiovisuales.

Mirá el video de los Directores
y el making of en

 www.directoresav.com.ar · El sitio del Audiovisual

Declará tus obras online en www.dac.org.ar

ARGENTINA 0 8 0 0 - 3 4 5 6 - DAC (3 2 2) · INTERNACIONAL + 5 4 - 1 1 - 5 2 7 4 - 1 0 3 0



CORTOMETRAJE ANIMADO

HISTORIA DE UN OSO, DE GABRIEL OSORIO: pero un día llegó el hombre con sus jaulas

EL DIRECTOR GABRIEL OSORIO Y SU PRODUCTORA PUNKROBOT OBTUVIERON UN OSCAR POR ESTE RELATO AGRIDULCE INSPIRADO EN LA HISTORIA OSCURA DE SU PAÍS.

El 28 de febrero de 2016 se convirtió en un día histórico para Chile. El cortometraje animado **HISTORIA DE UN OSO**, de GABRIEL OSORIO, se transformaba en la primera producción chilena en ganar un Oscar.

En 2012, **NO**, el film de PABLO LARRAÍN obtuvo una nominación en la categoría Mejor

Película Extranjera, pero perdió contra **AMOUR** (MICHAEL HANEKE). En la edición de este año, GABRIEL OSORIO y su oso encantador compitieron para Mejor Corto Animado, un rubro totalmente desconocido para Latinoamérica. Tras conseguir premios en prestigiosos festivales, la producción chilena obtuvo el cie-

rre de oro en el Teatro Dolby, frente a millones de personas de todo el mundo.

GABRIEL OSORIO dijo en el escenario: "Estamos realmente felices. Quiero dedicarlo a todos los que nos han apoyado desde Chile y, especialmente, quiero dedicarlo a mi abuelo, quien inspiró esta historia, y a

todos los que sufrieron en el exilio como él", agregó.

Antes de toda la emoción, el director decía sobre su trabajo: "Cuando el corto estuvo en Internet, pudimos ver la reacción de la gente. Fue sorprendente. Cuando lo estaba haciendo, pensaba: *este es un corto triste, quizá no le va a gus-*

HISTORIA DE UN OSO (GABRIEL OSORIO -2015), está basada en la experiencia del abuelo del director, Leopoldo Osorio, quien fue secretario de Salvador Allende: "Fui apresado el 12 de septiembre del 73. Entraron a mi casa y empezaron a golpearme la espalda. Finalmente, un golpe en el estómago me hizo caer y me dejó inconsciente. Mi circo fue la Cárcel Pública de Santiago, en la que estuve preso dos años y tres meses".

tar a nadie, pero la verdad es que tuvo una recepción súper buena en la red. Mucha gente se preguntaba si en realidad se trataba de los exiliados, o si se trataba del circo; se producían discusiones en Internet, lo cual era interesante. Para mí, la gracia es que se trata de ambas cosas. El corto está inspirado en la historia de mi abuelo (Leopoldo Osorio); hace tiempo que yo sentía esto de crecer sin un abuelo presente, aunque sabía que estaba vivo pero no lo podía ver, porque él no estaba en Chile. De alguna manera, ese sentimiento es lo que inspiró esta historia".

Con respecto a la realización, dice OSORIO: "Esto se logra con mucho trabajo, y años de experiencia. Con la productora PunkRobot Animation Studios venimos haciendo animación desde 2008. Entonces fue todo un proceso llegar a este nivel de calidad; ya tenemos un flujo de trabajo, un equipo consolidado de grandes artistas. En el corto trabajaron en total unas quince personas -el equipo fijo

de la productora son diez personas, pero trabajamos con gente como los músicos y sonidistas, que forman un equipo aparte- durante unos dos años. En Chile, en este momento, hay artistas de mucha calidad que están realizando animación. Pero hay muy poco espacio en televisión para la animación chilena, a pesar de los talentos locales. **HISTORIA** no es el único de calidad mundial; tenemos varios trabajos de otras productoras que no tienen mucho espacio ni pantalla y que han sido muy premiados. A nivel nacional, no tenemos una industria que esté consumiendo contenido local. Nosotros hemos tenido que salir al extranjero a vender nuestros productos; tenemos varias series, entre ellas **FLIPOS**, por ejemplo, que están en Netflix, dándose para toda Latinoamérica y también a través de la tevé por cable; pero en televisión abierta es mucho más difícil. Por suerte tenemos financiación, como por ejemplo la Universidad de las Américas, que nos ponen equipos; gracias a eso hemos logrado crear nuestros productos. La inversión privada en este momento en Chile es nula, nosotros buscamos inversión afuera. Comprar animación es caro pero es un gran negocio; creo que hay un miedo, tal vez porque no se ha hecho tanto, las experiencias que hubo no fueron tan buenas... falta la decisión de invertir y arriesgarse".

"A algunos festivales nos han invitado, y a otros hemos ido gracias al programa Ventanilla Abierta, del Consejo de la Cultura, que nos permitió viajar para tener presencia plena en el extranjero. Cuando estuve



Hace unos meses, GABRIEL OSORIO (izq, junto al productor Pato Escala) decía con respecto a los premios Oscar: "En la preselección -que es la etapa donde estamos ahora- hay unos 50 cortometrajes de animación, que son los mejores del año a nivel mundial. Después de esto, se pasa a una selección donde quedan unos diez, y después de eso, quedan los nominados, que son alrededor de cinco o seis. Si llegamos a quedar nominados, vamos a estar compitiendo contra cortos de Pixar, de Dreamworks, o sea... llegar a soñar con que vamos a ganar el Oscar es tremendamente difícil. Pero soñar no cuesta nada".



HISTORIA DE UN OSO (GABRIEL OSORIO): emotivo relato de diez minutos de duración que se impuso en la carrera del Oscar en la categoría Mejor Cortometraje Animado a **PROLOGUE** (RICHARD WILLIAMS e IMOGEN SUTTON); **SANJAY'S SUPER TEAM**, (SANJAY PATEL y NICOLE GRINDLE); **WE CAN'T LIVE WITHOUT COSMOS** (KONSTANTIN BRONZIT) y **WORLD OF TOMORROW** (DON HERTZFELDT).

en Los Angeles (donde obtuvo el reconocimiento del público y el jurado en el concurso organizado por la revista especializada *The Wrap*, The Short List Festival) me di cuenta que los cortometrajes están teniendo una nueva vida en términos de difusión ya que hay muchas plataformas donde la gente

quiere consumir productos que sean cortos, así que están empezando a comprar cortometrajes. Estos viajes también sirven para ver que estamos a un nivel muy bueno comparados con otros trabajos del mundo".

FUENTE
cnn Chile

ANOMALISA

stop motion para adultos

DRAMA EXISTENCIAL REALIZADO EN LA ARTESANAL TÉCNICA DE ANIMACIÓN *STOP MOTION*, FUE NOMINADO ESTE AÑO AL OSCAR. SU PRODUCCIÓN COMENZÓ A TRAVÉS DE UNA CAMPAÑA DE *CROWDFUNDING* EN LA PLATAFORMA KICKSTARTER Y SE CONVIRTIÓ RÁPIDAMENTE EN UN GRAN ÉXITO, SOBREPASANDO TODA EXPECTATIVA. 5.770 PATROCINADORES CONTRIBUYERON CON 406.237 DÓLARES.



POR EZEQUIEL DALINGER

CHARLIE KAUFMAN, su director, ya había ganado el Oscar al Mejor Guión Original por **ETERNO RESPLANDOR DE UNA MENTE SIN RECUERDOS** (ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, 2004).

Luego de su debut como director en 2008, con **SYNECDOCHE, NEW YORK**, ahora **ANOMALISA** -distribuida y estrenada el año pasado en la

Argentina- es su primera película animada. Ganadora del Gran Premio del Jurado en el último Festival de Venecia, además de obtener un gran recibimiento en otros certámenes, como los de San Sebastián, Sitges o Londres, **ANOMALISA** es una película en donde la historia está por sobre la técnica, donde la elección de la técnica hace a la historia.

KAUFMAN decidió asociarse con el experto en animación *stop motion* DUKE JOHNSON, para que codirigiera esta película, que cuenta la historia de Michael Stone (DAVID THEWLIS), un afamado escritor de libros de autoayuda que está atravesando una crisis existencial. Michael viaja a Cincinnati para dar una conferen-

cia en el hotel Fregoli, nombre del trastorno psicológico que sufre el protagonista, que hace que quien lo padece no pueda distinguir a las personas como individuos. Para él, todas las personas que lo rodean se ven y escuchan iguales. La monotonía de su vida se ve alterada cuando, en el pasillo del hotel, escucha una voz diferente

de una mujer, la voz de Lisa Hesselman (JENNIFER JASON LEIGH), la única persona a la que Michael ve y escucha de manera distinta a todos los demás. Ella es una mujer simple, torpe, con muchos problemas, pero con la alegría que él ya no tiene. La admiración de ella hacia él, la fascinación de él hacia ella, hará inevitable que vivan una aventura romántica. Lisa representa el instante de felicidad que Michael necesita, un instante tan intenso que justifica los pesares por los ha tenido que pasar en su vida. La elección de la animación como técnica ayudó a la hora de representar la patología de Michael; aquí todos los personajes, con excepción de Lisa, tienen la misma voz (TOM NOONAN) y tienen los mismos rostros, solo difieren en altura, color, largo de pelo y vestuario.

ANOMALISA fue originalmente concebida en 2005 como una obra teatral, firmada por KAUFMAN bajo el pseudónimo Francis Fregoli, y protagonizada por los mismos actores que también dieron sus voces a los personajes de la película. Luego de su puesta, un productor lo convenció para transponerla a un formato cinematográfico, utilizando la técnica de animación *stop motion*. La idea, que en un principio pudo parecer arriesgada, resultó ser una propuesta visionaria.

La película comenzó su producción a través de una campaña de *crowdfunding* en la plataforma Kickstarter, y se convirtió rápidamente en un gran éxito, sobrepasando toda expectativa. 5770 patrocinadores contribuyeron con 406.237

dólares para darle vida a este proyecto, lo que permitió una total libertad creativa a la hora de su realización, algo que seguramente no hubiera sido posible dentro de la estructura de un estudio de Hollywood.

Uno de los puntos más altos de esta producción fue la labor artesanal de animación *stop motion*, realizada por DUKE JOHNSON que, junto a su equipo, se esforzó para lograr que el mundo de la historia pareciera real en cada nivel de producción, así que los diseñadores se enfocaron en detalles diminutos, como el brillo de los ojos, los rasgos faciales, las manos gruesas y otras conductas igualmente realistas de los personajes, que no sólo logró darle vida a las marionetas, sino que logró dotarlas de humanidad.

A esta animación, que fue concebida para generar el efecto de realismo, también le fue encomendada la que, a priori, podría ser considerada una contradictoria decisión artística, la tarea de evidenciar el artificio cinematográfico. Las uniones de las placas que conforman el rostro de



los personajes están deliberadamente expuestas. Tanto para el espectador como para el protagonista, el límite entre realidad y ficción es más que difuso.

Por su temática, **ANOMALISA** rompe con la idea que aún cuesta desarraigar de la mente del espectador promedio; que la animación es solo para chicos. Es un drama existencial adulto, con escenas donde se ven los cuerpos desnudos de los

personajes, escenas de sexo explícito que vale aclarar que en ningún caso busca escandalizar. Son solo partes de la cotidianidad, y se las muestra con total naturalidad. La escena de sexo entre Michael y Lisa, debe ser una de las más realistas que se haya visto en el cine.

CHARLIE KAUFMAN en el set de **ANOMALISA**.



CINE ANIMADO RUSO



MASHA Y EL OSO.

LA ANIMACIÓN RUSA CONSTRUYÓ, A TRAVÉS DEL TIEMPO, UNA FUERTE IMPRONTA FORMAL QUE LOGRÓ ROMPER CON LA ESTÉTICA HEGEMÓNICA IMPUESTA POR EL CINE DE HOLLYWOOD. A TRAVÉS DE UN BREVE RECORRIDO HISTÓRICO, EVOCAMOS SUS ORÍGENES, SU MOMENTO DE APOGEO EN EL QUE SUPO SER VANGUARDIA Y POTENCIA, SU CAÍDA Y ACTUAL RESURGIMIENTO CON EL QUE BUSCA CRUZAR FRONTERAS Y CONQUISTAR NUEVOS MERCADOS.

La animación surge en Rusia a comienzos del siglo XX. Uno de sus pioneros fue VLADISLAV STAREVICH, un biólogo que comenzó animando cuadro a cuadro insectos embalsamados. Sus primeras películas, realizadas con fines educativos, datan de 1910. Dos años

después, estrenó su primer film de marionetas, el melodrama **LUCANIDA, LA BELLA**, y con **LA NOCHE ANTES DE NAVIDAD** logró la proeza técnica de utilizar animación stop motion y acción en vivo en una misma escena. Ese mismo año, realizó sus primeras películas destinadas

al público infantil, **ESCENAS ALEGRES DE LA VIDA DE LOS ANIMALES** y **LA NAVIDAD PARA LOS HABITANTES DEL BOSQUE**. En 1913, STAREVICH dirigió **LA LIBÉLULA Y LA HORMIGA**, que se convirtió rápidamente en un éxito de taquilla. Los muñecos que fabricaba con minuciosos detalles, sus protagonistas,

sumado a su dirección, hacían creer al espectador de la época que los que actuaban eran verdaderos insectos amaestrados. Su capacidad y gran producción a lo largo de su vida, lo llevó a recibir muchas distinciones, principalmente en el circuito de festivales infantiles.

Tras la Revolución de Octubre, pasaron algunos años hasta que la animación tomara nuevamente impulso. En 1919, con la nacionalización del cine, las autoridades soviéticas comenzaron a financiar la creación de nuevos estudios, en donde, a través de la experimentación de la técnica, buscaban una estética propia que estaría al servicio de la propaganda política. En 1924, se estrena el primer dibujo animado de este nuevo período, **LOS JUGUETES SOVIÉTICOS**, dirigida por DZIGA VERTOV. En esta etapa, realizadores como IVAN IVANOV-VANO, MIKHAIL TSEKHANOVSKY o NIKOLAY KHODATAYEV hicieron sus primeras películas con una estética vanguardista que rompía con los cánones de la animación proveniente de Estados Unidos. **EN LA PISTA DE PATINAJE** (1927), **MENSAJE DE TSEKHANOVSKY** (1929) y **EL ORGANILLO KHODATAEV** (1934), todas de IVANOV-VANO, son prueba de este estilo. Otro realizador destacado fue ALEKSANDR PTUSHKO, quien dirigió el pri-

mer largometraje animado de la Unión Soviética: **EL VIAJE DE GULLIVER** (1935). El film combinaba animación con marionetas y acción en vivo, y es considerado una obra maestra, en donde se destacaban las escenas de masas con cientos de extras, al igual que los expresivos primeros planos.

A partir de 1936, todos los realizadores fueron agrupados en los Estudios Soyuzmultfilm, que en sus 70 años de vida produjeron la increíble cifra de 1100 películas de dibujos animados, entre cortometrajes y largometrajes. Tenía dos líneas de producción muy claras: la destinada a los niños, con producciones generalmente basadas en obras de la literatura infantil, en donde su mayor exponente fue VIACHESLAV KOTIONOCHKIN, y por otro lado, estaban los dibujos animados para adultos que planteaban problemáticas filosóficas y existenciales. Varios directores, como ANDREI JRZHANOVSKY, FYODOR KHITRUK, ALEXANDER TATARSKY, GARRI BARDIN y YURI NORSHTÉIN, trataron de convertir los dibujos animados en un arte elevado, autoral, con un lenguaje complejo, elaborado, que apelaba a la inteligencia del espectador. Uno de los puntos cumbres de esta corriente se consiguió en 1975 con el estreno de **ERIZO EN LA NIEBLA**, de YURI NORSTEIN, considerado hasta el día de hoy como una de las mejores animaciones de todos los tiempos.

Tras la caída de la Unión Soviética, se produjo una crisis en la cinematografía, y fue más severa aún para la animación, ya que había dependido por mu-

chos años de los subsidios del gobierno. Esta situación obligó a muchos animadores a emigrar rumbo a Hollywood.

Con la llegada del nuevo milenio, en la Federación Rusa surgieron estudios de animación de capitales privados, que marcaron una nueva era. Con productos para diferentes plataformas audiovisuales, los estudios buscan contar historias propias con una estética internacional que les permita llegar a una audiencia global.

El estudio Pilot, liderado por el afamado ALEXANDER TATARSKY, se embarcó en el ambicioso proyecto de un programa de televisión llamado **LA MONTAÑA DE GEMAS**. Se trataba de una serie que combinó un alto nivel de profesionalismo y una propuesta estética casi autoral para cada uno de sus 67 capítulos, basados en clásicos de la literatura infantil, el folclore y las tradiciones de todos los pueblos integrantes de la Federación Rusa, en los que se utilizaron diferentes técnicas de animación (plastilina, dibujo, 2D y 3D). Actualmente se puede ver en YouTube una versión en castellano, doblada especialmente para el público latinoamericano.

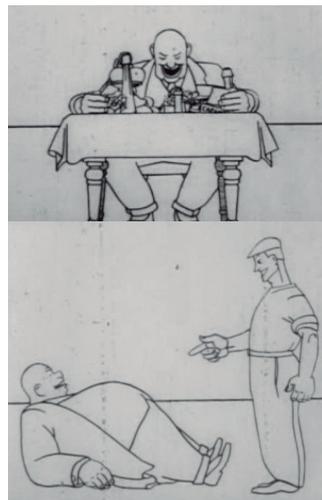
Wizart Animation, fundada en 2007, logró un verdadero éxito de taquilla en Rusia y varios mercados internacionales con la trilogía **LA REINA DE LAS NIEVES**, basada en el popular cuento de Hans Christian Andersen pero contextualizado a las costumbres locales. La segunda parte fue estrenada recientemente en Brasil, consiguiendo un gran suceso en las salas de cine.



SNOW QUEEN.



ERIZO EN LA NIEBLA.



LOS JUGUETES SOVIÉTICOS.

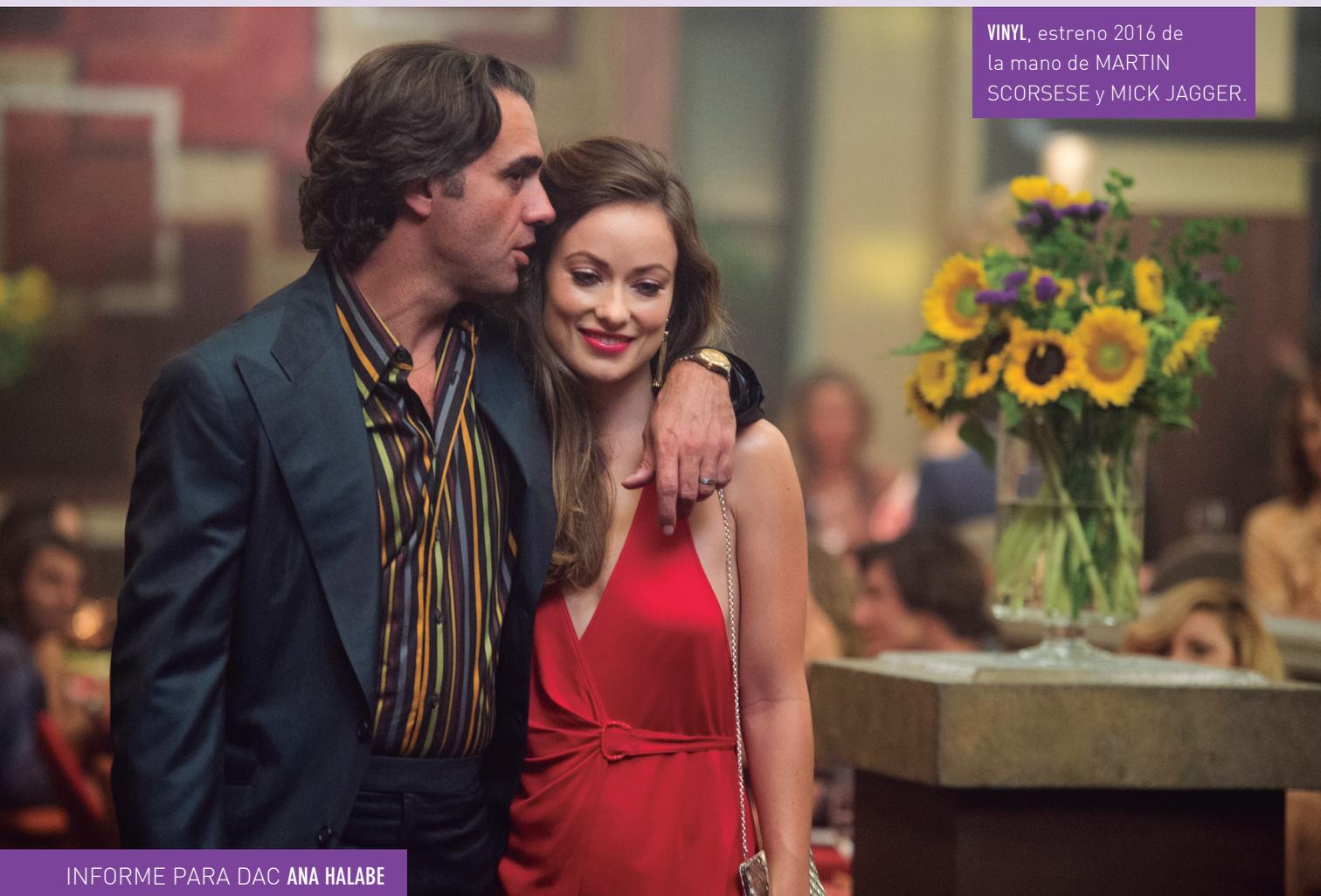
Otro de los estudios que logró conquistar a la audiencia infantil de todo el mundo es Animacord con su serie de televisión **MASHA Y EL OSO**, basado en un cuento folklórico ruso. Desde su estreno, en 2009, lleva siete temporadas en el aire. En la Argentina se puede ver por las señales de televisión por cable Boomerang y Cartoon Network.

POR EZEQUIEL DALINGER

Tras la caída de la Unión Soviética, se produjo una crisis en la cinematografía, y fue más severa aún para la animación. Con la llegada del nuevo milenio, en la Federación Rusa surgieron estudios de animación de capitales privados, que marcaron una nueva era.

DIEZ HISTORIAS

VINYL, estreno 2016 de la mano de MARTIN SCORSESE y MICK JAGGER.



INFORME PARA DAC ANA HALABE

LATINOAMÉRICA CAE EN FRANCIA

El cine latinoamericano no termina de hacerse un lugar entre los espectadores franceses. De los 33 largometrajes distribuidos en 2014 se pasó a 25 en 2015. Además, menos del 1 por ciento de las entradas de cine vendidas en Francia correspondieron a películas de producción latinoamericana, mientras que estas películas representaron

el 4,5 por ciento del total de los films distribuidos. El año había arrancado muy bien con el esperado estreno de **RELATOS SALVAJES** (DAMIÁN SZIFRÓN), distribuida por Warner Bros. Con 223 copias, la *major* estadounidense consiguió vender 520 mil entradas y situar esta coproducción entre Argentina y España como el film latinoamericano más exitoso de 2015. Por su parte, la brasileña **¿QUE HORAS ELA VOLTA?** (ANNA

MUYLAERT) llevó a unos 161 mil espectadores en 130 pantallas francesas y quedó segunda entre las películas de la región más vistas del año. En cuanto al resto, solo cuatro obras del *top ten* lograron superar la barrera de los 30.000 espectadores: **ANINA** (ALFREDO SODERGUIT, Uruguay), **GENTE DE BIEN** (FRANCO LOLI, Colombia), **JAUJA** (LISANDRO ALONSO, Argentina) y **EL BOTÓN DE NÁCAR** (PATRICIO GUZMÁN, Chile).



LA PATOTA (SANTIAGO MITRE, 2015) tiene estreno previsto en Francia a fines de marzo de este año, avalada por sus premios internacionales. Con cinco películas, el cine argentino ha sido el más prolífico en 2015 en Francia, seguido de Colombia, Brasil y Chile, con cuatro. También se estrenaron películas de Perú, Guatemala, República Dominicana, Uruguay y México; este último está presente, además, con varias coproducciones con Francia.

HOLLYWOOD PREMIA

El 28 de febrero de 2016 finalmente se develó la intriga que ya había alcanzado niveles mundiales: ¿podría LEONARDO DICAPRIO, de una vez por todas, subirse al escenario del Dolby Theater y agradecerle a la Academia haberlo elegido como Mejor Actor? Y así fue. El actor pudo llevarse a casa la merecida estatuilla dorada por su visceral interpretación de Hugh Glass en **THE REVENANT**, dirigido por ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, quien también se llevó el suyo por segundo año consecutivo, acompañados en la retaguardia por el DF, EMMANUEL LUBEZKI que les ganó en currículum, obteniendo el tercero ininterrumpido. Aunque para los votantes de la Academia la Mejor Película del año fue **SPOTLIGHT** (TOM MACCARTHY), sin dudas el título de Gran Película de 2015 se lo lleva **MAD MAX: FURIA EN EL CAMINO** (*MAD MAX: FURY ROAD*), que ganó los premios más impor-



tantes en el apartado técnico, además de arrasar con unos cuantos durante el año. BRIE LARSON (**ROOM**, LENNY ABRAHAMSON) y ALICIA VIKANDER (**THE DANISH GIRL**, TOM HOOPER) se coronaron Mejores Actrices, aunque SYLVESTER STALLONE no pudo contra MARK RYLANCE y su espía de **BRIDGE OF SPIES** (STEVEN SPIELBERG).

Chile hizo historia obteniendo su primer Oscar de la mano del director GABRIEL OSORIO y el productor PATO ESCALA, responsables del Mejor Cortometraje Animado de 2015: **HISTORIA DE UN OSO**, sobre un oso que es capturado por un circo y alejado de su familia. Inspirado en la experiencia del abuelo del director -encarcelado durante el golpe de estado chileno de 1973 y exiliado luego- es, además, la primera producción latinoamericana en la historia de la categoría.

DIRECTORES _MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

LOS VIDEOJUEGOS AVANZAN

La industria de los videojuegos está más viva que nunca. Con cientos que prometen lanzarse este año, también tendremos algunas adaptaciones cinematográficas muy esperadas por los fanáticos. Aunque hemos visto varias que no han logrado destacarse del todo por sus logros artísticos, tal vez este 2016 traiga versiones más interesantes que logren cambiar el rumbo. Se vienen: la animación **RATCHET AND CLANK** (JERICCA CLELAND y KEVIN MUNROE), basado en el juego de plataformas desarrollado en California; **THE ANGRY BIRDS MOVIE** (CLAY KAYTIS y FERGAL REILLY), otra animación nacida de los hiperpopulares pajaritos finlandeses; **WARCRAFT** (DUNCAN JONES), fantasía épica inspirada en el juego de estrategia, y la tal vez más esperada, **ASSASSIN'S CREED** (JUSTIN KURZEL), con MICHAEL FASSBENDER -como Callum Lynch, el descendiente de una misteriosa sociedad secreta de asesinos- y MARION COTILLARD, repitiendo la dupla de la visceral **MACBETH** (2015), del mismo director.



MICHAEL FASSBENDER en la piel de Callum Lynch para **ASSASSIN'S CREED** (2016). Dice JUSTIN KURZEL, su director: "La idea de los recuerdos, de qué nos componemos, de quién vino antes que nosotros y de quién está dentro de nosotros, ya que tenemos el ADN de nuestros antepasados, y que, además, podamos tener acceso a esos ancestros y hablar con ellos... eso es una cosa muy humana, curiosa y tremendamente poderosa. No es el típico juego de disparos unidimensional; tiene un corazón y una historia".

ITALIA LLORA

El cine italiano está de luto. A los 84 años, el legendario director ETTORE SCOLA partió dejando un legado de más de 80 guiones, 40 películas y un sello único como el último maestro de la época dorada del cine italiano. Sus obras más conocidas son **UN DÍA MUY PARTICULAR** (*UNA GIORNATA PARTICOLARE*, 1977), **LA NOCHE DE VARENNES** (*LA NUIT DE VARENNES*, 1962), **LA FAMILIA** (*LA FAMIGLIA*, 1987), **LA CENA** (1990) y, tal vez, una de las más recordadas en Latinoamérica: **NOS HABÍAMOS AMADO TANTO** (*C'ERAVAMO TANTO AMATI*, 1974). Nacido en

mayo de 1931, en Trevico (Italia), el cineasta deja una larga lista de premios cosechados a lo largo de su carrera. En 1980 ganó el premio al Mejor Guión en el Festival de Cannes por **LA TERRAZA**, y cuatro de sus películas fueron nominadas al Oscar al Mejor Film de habla no inglesa. Una de sus últimas obras fue el documental **QUÉ EXTRAÑO LLAMARSE FEDERICO** (*CHE STRANO CHIAMARSI FEDERICO!*), que realizó en 2013 para conmemorar el 20º aniversario de la muerte de su compatriota y compañero de profesión, FEDERICO FELLINI.



ETTORE SCOLA, director: "No creo que las películas sirvan para construir un mundo mejor ni que lo transformen, pero sí deben servir para que los espectadores puedan comprenderlo. Un buen film debe cultivar el espíritu crítico".

LA REALIDAD VIRTUAL MEJORA

A principios de año, la compañía taiwanesa HTC, en colaboración con Valve, desarrolladora de videojuegos, lanzó su nuevo sistema de realidad virtual de segunda generación HTC Vive Pre, redefinición del anterior, HTC Vive. Presentado en Las Vegas, el principal objetivo está en los videojuegos, por lo que muestra un diseño más refinado para el visor de su modelo anterior, del que se promete mayor comodidad y sensación de inmersión. La pantalla, a su vez, es más brillante y la óptica más perfeccionada. Otra de las novedades es que HTC Vive Pre introduce una nueva cámara frontal, que sirve para interactuar con elementos del mundo real, por lo que no se ceñirá única y exclusivamente a lo que puedan crear los desarrolladores dentro de un mundo virtual. Tampoco hará falta quitarse

los anteojos de RV para seguir con nuestra vida cotidiana; si jugamos con HTC Vive Pre, podremos salir de nuestra habitación con las gafas puestas e ir a la cocina, como si tal cosa. Su comercialización comenzará en abril de este año.

PARAGUAY DOCUMENTA

Los realizadores de la consagrada **7 CAJAS** (2012), JUAN CARLOS MANEGLIA y TANA SCHÉMBORI, produjeron un documental sobre las expectativas generadas por el viaje del Papa Francisco a Paraguay, en julio de 2015. **ORE RU: ESPERANDO A FRANCISCO** se estrenó la última semana de 2015 y se convirtió en una de las producciones paraguayas de mayor éxito, superando las expectativas de sus productores. La película -dirigida por ARMANDO AQUINO- reconstruye la visita del Papa, a través de la vida de cuatro mujeres que esperan



HTC Pre Vive en acción. CHER WANG, presidenta y CEO de HTC: "Cuando anunciamos Vive por primera vez, hace diez meses, teníamos el ambicioso objetivo de cambiar de forma definitiva el modo en que la gente se comunica e interactúa con el mundo. Durante mucho tiempo, la promesa de la realidad virtual ha sido poco más que eso, una promesa. Hoy estamos en el principio de una nueva era. Vive crea un nuevo mundo, donde el único límite es la imaginación humana".

su arribo. Antes de su llegada al Paraguay, desde Roma, el pontífice argentino les había pedido a los paraguayos que memorizaran el Padre Nuestro en guaraní, para poder rezarlo juntos. De ahí, el nombre de este film: ORE RU, que contó con el apoyo de la Comisión

de la Visita del Papa Francisco a Paraguay -formada por reconocidos periodistas, sociólogos, historiadores, teólogos y creativos- y el patrocinio cultural de Itaipú.



La espera de la visita papal, expresada a través de cuatro mujeres, en **ORE: ESPERANDO A FRANCISCO** (ARMANDO AQUINO, 2015). Dice su productora, TANA SCHÉMBORI: "Nos propusieron realizar un material audiovisual para que la trascendencia de la visita del papa Francisco vaya más allá de los tres días de su estadía. A partir de ahí, JUANCA (MANEGLIA) y yo decidimos que la persona ideal para dirigir era ARMANDO AQUINO, por su sensibilidad y mirada particular ante los hechos de la realidad".



Showtime apuesta por **BILLIONS**, con PAUL GIAMATTI y el atribulado Brody de **HOMELAND**, DAMIAN LEWIS, presentando una lucha encarnizada entre dos titanes de las finanzas de Nueva York.

LAS SERIES SE MULTIPLICAN

Este 2016 comenzó plagado de estrenos de nuevas series, incorporando cada vez más actores ajenos al "palo". Algunos ejemplos: JAMES FRANCO protagoniza en la plataforma Hulu la miniserie de nueve episodios **11.22.63**, basada en la novela de STEPHEN KING, donde interpreta a un profesor que viaja en el tiempo para salvar a John Kennedy. El director PAOLO SORRENTINO dirige la miniserie de ocho capítulos **IL GIOVANE PAPA**, con JUDE LAW y DIANE KEATON, por HBO. Para la misma cadena, **WESTWORLD**, de JONATHAN NOLAN y J.J. ABRAMS, adapta el film futurista de MICHAEL CRICHTON de 1973, con ANTHONY HOPKINS y ED HARRIS. De la mano de MARTIN SCORSESE y MICK JAGGER llega **VINYL**, abordando la Nueva York de los 70, con el rock como telón de fondo y BOBBY CANNAVA-

LE protagonizando. Fox y RYAN MURPHY crearon **AMERICAN CRIME HISTORY**, una miniserie de temporadas independientes, que aborda crímenes reales y que, en su primera entrega, CUBA GOODING JR. se mete en la piel de O.J. Simpson, acompañado por JOHN TRAVOLTA. Y la lista sigue.

AUTOBIOGRAFÍA PELIGROSA

Tras fugarse tres veces de sendas prisiones de máxima seguridad, el hombre más buscado de Estados Unidos fue atrapado en su Sinaloa natal, en enero de este año. Durante su tiempo en la clandestinidad, Joaquín "El Chapo" Guzmán le concedió una entrevista exclusiva en algún lugar de la selva mexicana al actor y director SEAN PENN, encuentro que fue promovido por la actriz KATE DEL CASTILLO, quien parece haberse tomado muy en serio a la "drug lady" Teresa Mendoza, que interpre-

tó en la serie **LA REINA DEL SUR**. En la extensa entrevista, publicada en la revista *Rolling Stone* un día después de la recaptura, Guzmán -a quien PENN describe como "el otro presidente de México"- relata sus orígenes como narcotraficante y explica

su visión del futuro del negocio de la droga en el mundo. Sin embargo, este encuentro y sus ganas de verse reflejado en la pantalla cual estrella hollywoodense terminaron sellando su destino. Por ahora.



SEAN PENN y "El Chapo", sellando un encuentro del que el actor ya se arrepintió. "Un aspecto importante que permitió precisar su ubicación fue el haber descubierto la intención de Guzmán de filmar una película biográfica, para lo que estableció contacto con actrices, actores y productores", dijo la fiscal general de México, Arely Gómez.

SUDÁFRICA INAUGURA

Del 12 al 19 de marzo se realizó el Rapid Lion-South African International Film Festival, primer festival de cine que promueve a los realizadores del continente. La iniciativa busca fortalecer a los cineastas que provienen de los países que integran el Grupo BRICS (Brasil, Rusia, India, China y Sudáfrica). El programa del Rapid Lion presentó un gran número de películas de directores africanos locales y que trabajan en el exterior, cortometrajes de estudiantes nativos de cualquier escuela de cine del mundo, una sección infantil, films del BRICS en una categoría específica y encuentros con distribuidores para debatir sobre los desafíos que enfrentan las producciones africanas, ante la distribución internacional. También le otorgó el Premio a la Trayectoria LIONEL NGAKANE (denominado así en homenaje al actor, considerado el padre del cine sudafricano) a Anant Singh, reconocido productor de películas como **SARAFINA!** (DARRELL ROODT, 1992) y **MANDELA: EL LARGO CAMINO HACIA LA LIBERTAD** (**MANDELA: LONG WALK TO FREEDOM**, JUSTIN CHADWICK, 2013).

BRASIL EVOLUCIONA

En este último tiempo, Brasil se sumó con fuerza al reclamo femenino generalizado por la falta de oportunidades y diferencias de salario entre hombres y mujeres de la industria, consiguiendo trasladarlo al cine *mainstream*. La mayor responsable de este efecto fue la directora ANNA MUylaERT, con su largometraje **QUE HORAS ELA VOLTA?** (2015). Además de llevar a más de



ANNA MUylaERT, directora de **QUE HORAS ELA VOLTA?** (2015), ha ganado numerosos premios, entre ellos, el del Público en el Festival de Berlín y Premio del Jurado en Sundance, además de triunfar en la taquilla de su país. Afirma: "Las mujeres terminan equivocándose, porque hay un conjunto de reglas que dicen que el hombre debe estar al frente y la mujer detrás. Cuando pasé a una condición donde tenía el crédito, todavía ganaba menos que el hombre, y lo encontraba algo normal. Hay siempre una valorización de lo masculino y una desvalorización de lo femenino. Fueron muchos años para que perdiera ese exceso de humildad, que en realidad es un servilismo. Cuando mi film comenzó a tener visibilidad, empecé a sufrir un *bullying* que nunca había sufrido antes, de mis compañeros, que decían que si llegué ahí era por mérito de ellos. Hoy, con esta película, alcancé un nivel en el cine donde sólo hay hombres como WALTER SALLES, FERNANDO MEIRELLES, (JOSÉ) PADILHA y HÉCTOR BABENCO".

500.000 espectadores a las salas, quedando entre las diez películas más taquilleras del año, MUylaERT logró algo in-

Rapid Lion, primer Festival de Cine de Sudáfrica. El festival destaca la misión de descubrir nuevos talentos y crear espacios, donde los profesionales de la industria puedan intercambiar ideas y encontrar nuevas formas de usar el cine para contar historias, sumándolas a la herencia cinematográfica mundial.

La película pasó holgadamente la prueba Bechdel, creada para medir si un film está libre de prejuicios de género, verificando si en las obras de ficción aparece al menos una escena en la que dos mujeres conversen sobre algo que no sea un hombre. **MEU PASSADO ME CONDENA 2** ocupó la tercera posición de los films más taquilleros de 2015. JULIA REZENDE, su directora, cree que el arribo de mujeres a la dirección enriquece la cinematografía nacional. "Soy optimista al respecto, creo que estamos mejorando y ganando nuevos espacios. Claro que estamos lejos del ideal, mas la sociedad entera está lejos del ideal".

FUENTES

www.bbc.com
www.latamcinema.com
www.vidaextra.com
www.cinelatinoamericano.org
www.rapidlion.co.za
site.adital.com.br



DBCA
Diretores Brasileiros
de Cinema e do Audiovisual
BRASIL

SACD
SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES
FRANCIA

Scam*
FRANCIA

SIAE
ITALIA

filmjus
HUNGRIA

DIRECTORES MÉXICO
Sociedad Mexicana de Directores, Realizadores de Obras Audiovisuales, S.C. de RL
MÉXICO

DASC
DIRECTORES AUDIOVISUALES
Sociedad Colombiana de Gestión
COLOMBIA

ATN
CHILE

CISAC

DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos
ARGENTINA

- ESPAÑA **S G A E**
(SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES)
- ESPAÑA **D A M A**
(DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES)
- FRANCIA **S A C D**
(SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DRAMATICOS)
- ITALIA **S I A E**
(SOCIEDAD ITALIANA DE AUTORES Y EDITORES)
- ALEMANIA **B I L D K U N S T**
(COLLECTING SOCIETY PROVIDING COPYRIGHT PROTECTION FOR ARTISTS, PHOTOGRAPHERS AND GRAPHIC DESIGNERS IN GERMANY)
- HUNGRIA **F I L M J U S**
(HUNGARIAN SOCIETY FOR THE PROTECTION OF AUDIO-VISUAL AUTHORS AND PRODUCERS RIGHTS)
- MÉXICO **D I R E C T O R E S M É X I C O**
(SOCIEDAD MEXICANA DE DIRECTORES, REALIZADORES DE OBRAS AUDIOVISUALES, SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA DE INTERÉS PÚBLICO)
- COLOMBIA **D A S C**
(DIRECTORES AUDIOVISUALES SOCIEDAD COLOMBIANA DE GESTIÓN)

- IRLANDA **S D G I**
(SCREEN DIRECTORS GUILD OF IRELAND)
- SUIZA **S S A - S U I S S I M A G E**
(SOCIEDAD DE AUTORES AUDIOVISUALES)
- FRANCIA **S C A M**
(SOCIEDAD CIVIL DE AUTORES MULTIMEDIA)
- HOLANDA **V E V A M**
(ASOCIACION DE DIRECTORES HOLANDESA)
- AUSTRIA **V D F S**
(SOCIEDAD COLECTIVA DE AUTORES AUDIOVISUALES)
- POLONIA **S F P - Z A P A**
(POLISH FLIMMAKERS ASSOCIATION)
- FINLANDIA **K O P I O S T O**
(COPYRIGHT ORGANIZATION FOR AUTHORS, PUBLISHERS AND PERFORMING ARTISTS)
- CHILE **A T N**
(SOCIEDAD DE AUTORES NACIONALES DE TEATRO, CINE Y AUDIOVISUALES)
- REINO UNIDO **D I R E C T O R E S U K**
(DIRECTORS UNITED KINGDOM)
- BRASIL **D B C A**
(DIRETORES BRASILEIROS DE CINEMA E DO AUDIOVISUAL)



SDGI

IRLANDA

DIRECTORS

REINO UNIDO

SSA société suisse des auteurs

SUIZA



BILD-KUNST

ALEMANIA

KOPIOSTO

TEKIJÄNOIKEUSJÄRJESTÖ

FINLANDIA



VEVAM

HOLANDA



Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

POLONIA

VDFS

VERWERTUNGSGESELLSCHAFT
DER FILMSCHAFFENDEN

AUSTRIA

Dama

ESPAÑA

sgae

ESPAÑA

DAC desde Argentina representa tus derechos como Director Audiovisual en todo el mundo a través de sus sociedades hermanas nucleadas en la CISAC.



Confederación Internacional
de Sociedades de Autores y Compositores
www.cisac.org



Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales
Entidad fundada en 1958

DECLARÁ TUS OBRAS AUDIOVISUALES ONLINE www.dac.org.ar
ARGENTINA 0800-3456-DAC (322) · INTERNACIONAL +54-11-5274-1030

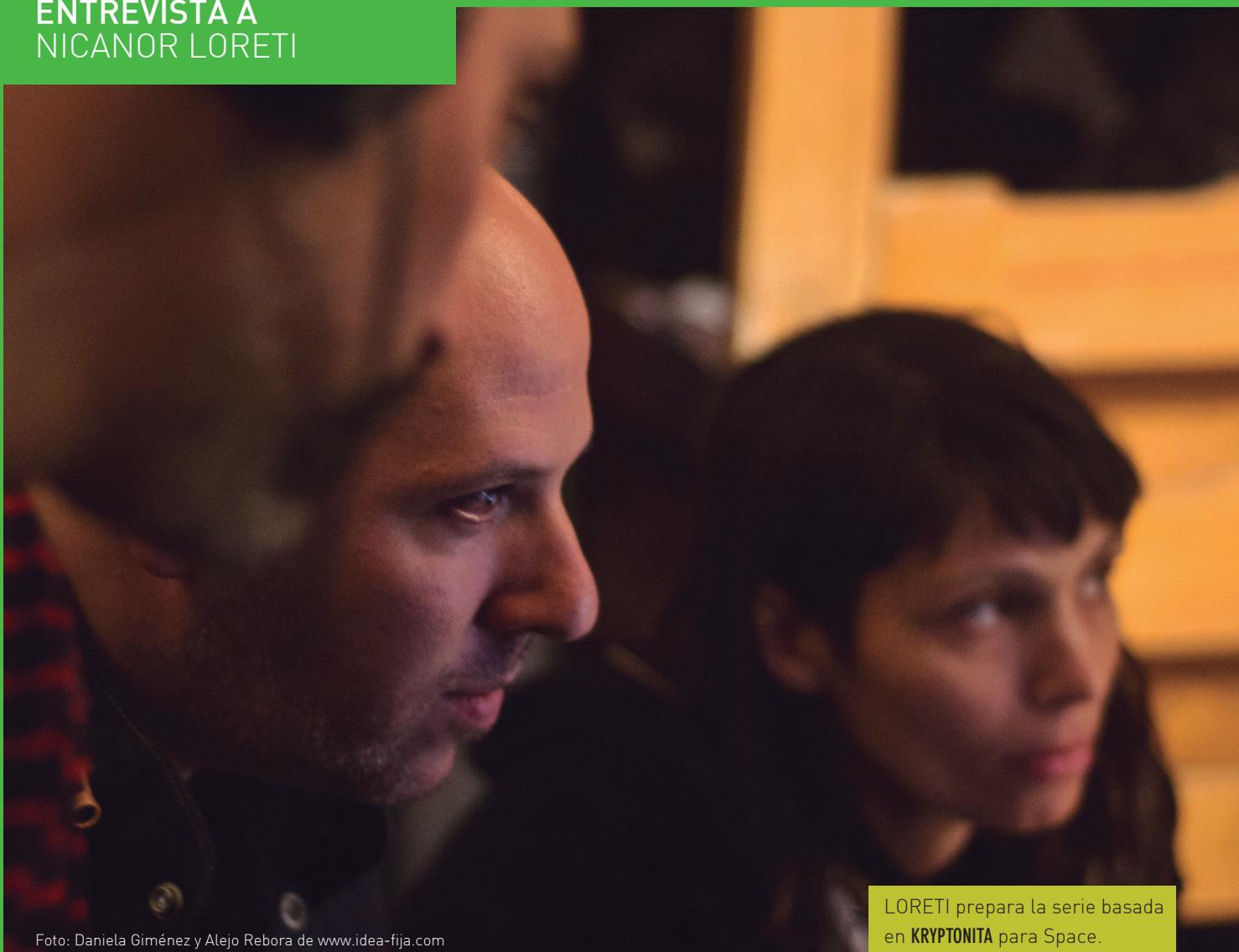


Foto: Daniela Giménez y Alejo Reborá de www.idea-fija.com

LORETI prepara la serie basada en **KRYPTONITA** para Space.

HAY QUE ROMPER EL PREJUICIO

DESPUÉS DE **SOCIOS POR ACCIDENTE** -QUE CODIRIGIÓ CON FABIÁN FORTE- NICANOR LORETI ESTRENÓ SU ÚLTIMA PELÍCULA, **KRYPTONITA**, QUE TRATA SOBRE SUPERHÉROES EN EL CONURBANO BONAERENSE Y LLEVÓ A LAS SALAS 112.025 ESPECTADORES; SERÁ EL PUNTAPIÉ PARA LA PRIMERA SERIE DE FICCIÓN QUE SPACE PRODUCIRÁ EN LA ARGENTINA. EN ESTA ENTREVISTA, CUENTA CÓMO VE EL CINE DE GÉNERO NACIONAL Y CUÁLES FUERON LAS CLAVES PARA HACER DE UNA HISTORIA FANTÁSTICA Y MARGINAL, UNA PELÍCULA POPULAR.



JUAN PALOMINO sobre un croma para hacer los efectos de KRYPTONITA.

¿A qué atribuí el éxito de taquilla que tuvo KRYPTONITA?

Son varios los factores que ahora están bastante claros. Antes de estrenarla, no. Se armó una campaña de distribución y prensa como si fuera una película industrial; se la tomó en serio. El tema ayudó, al ser una historia de superhéroes que nunca se había hecho antes, y el reparto contó con ciertas figuras convocantes. Dijimos: *Hagamos un reparto con tres o cuatro figuras que podamos poner en un póster y armar cierto tipo de campaña de venta*. También creo que la película tiene sus méritos, lo que ayuda mucho por el lado de la crítica, y el boca-en-boca que siempre empuja al cine in-

dependiente. A su vez, la campaña de distribución que armó Alejandro De Grazia, de *Energía Entusiasta*, incluyó asociarnos con *Endemol*, que promocionó la película en TV. Todo eso hizo que la distribución fuera como la de una película más grande, aunque era independiente. Salimos con cien copias y ya eso fue tomar a la película muy en serio. Ayudó mucho el boca-en-boca después de lo que pasó en el Festival de Mar del Plata. Y, por supuesto, el público cautivo que traía la novela. A veces pasa que una novela vende 40.000 ejemplares pero en realidad la leyeron 200.000 personas, porque se fue prestando el libro. Fueron varias cosas, pero la principal

es que nos lo tomamos en serio. Todo el mundo creía que estrenar en diciembre era un suicidio. Pero Alejandro creyó que, como no había otros estrenos argentinos por la competencia que implicaba *STAR WARS*, podía funcionar. Y como él confiaba en la película, nosotros confiamos en él.

¿Cómo elegiste al elenco de la película?

Fue en varias etapas. La mitad del elenco se armó antes de presentar el proyecto al INCAA. Ya teníamos cartas de intención de varias personas: CAPUSOTTO, LAUTARO DELGADO, SUSANA VARELA, PALOMINO... Un año después, con la película ya aprobada,

“El personaje más difícil de castear fue Federico, el que hace PABLO RAGO. En general, no suelo hacer casting. Si elijo a un actor es porque lo vi actuar bien en otro lado y confío en que le voy a poder sacar algo bueno”.

“Parte del proceso de adaptación es cómo transformar la obra literaria en película, y acá fue distinto. Tuvimos que pensar qué no podíamos contar por tema de presupuesto o de ritmo. Pero el resto es lo mismo. Para adaptar a un tipo así (LEONARDO OYOLA) hay que adaptar el mundo que él representa y los diálogos como él los escribe, si no pierde la mitad de la gracia. Apostamos a eso y funcionó”.

empezamos a buscar al resto de los actores. PAULA MANZONE, que es mi novia y trabaja como actriz, me ayudó a armar el casting. Y también hubo otros que fueron apareciendo por el camino, como SEBASTIÁN DE CARO y LUIS ZIEMBROWSKI. Finalmente, DIEGO VELÁZQUEZ y NICOLÁS VÁZQUEZ aparecieron a último momento para reemplazar a dos actores que no pudieron hacer la película. El personaje más difícil de castear fue Federico, el que hace PABLO RAGO. En general, no suelo hacer casting. Si elijo a un actor es porque lo vi actuar bien en otro lado y confío en que le voy a poder sacar algo bueno. Hubo tres opciones de quién lo haría y como PABLO fue el que dijo que sí con más creencia y convicción, lo elegimos a él. Muchos actores de renombre, ante un proyecto raro y con riesgo, dudan. Dicen: *¿En qué me estoy metiendo?*. PABLO fue el primero que dijo: *Sí, lo quiero*. Lo mismo pasó con LAUTARO DELGADO, que pidió

el papel de Lady Di. Necesitábamos a gente que tuviera la convicción de hacer eso.

¿Cómo te llegó la novela de LEONARDO OYOLA en la que basaste el guión de la película?

Había leído otros libros suyos. Cuando salió éste, me enteré por varios medios, porque fue un fenómeno. Poco después del *boom*, lo leí y me gustó muchísimo. Había visto una nota de él en la *Rolling Stone* sobre **DIABLO**, mi primera película. Vi que le había gustado y dije: *Tengo una punta para contactarlo*. Nos juntamos y fue bastante directo. Me dijo: *Sí, me interesaría que la hagas vos*. Me contactó con la editorial y todo fluyó. La novela, al igual que otras de LEO, para mí es una película. Él escribe de una manera muy cinematográfica. Para la adaptación, el trabajo fue ver qué cosas no funcionarían en una película, ya sea porque se fueran de ritmo o de tono. Pero, básicamente, si lees el libro, los diálogos

son los mismos. En general, parte del proceso de adaptación es cómo transformar la obra literaria en película, y acá fue distinto. Tuvimos que pensar qué no podíamos contar por tema de presupuesto o de ritmo. Pero el resto es lo mismo. Para adaptar a un tipo así hay que adaptar el mundo que él representa y los diálogos como él los escribe, si no pierde la mitad de la gracia. Apostamos a eso y funcionó. A mí me gustaba tanto el libro que pensé: *Esto lo van a decir actores y va a funcionar*. Y fue así. El guión fue adaptado por CAMILO DE CABO y por mí. Escribimos como ocho versiones. Después, NICOLÁS BRITOS y PAULA MANZONE hicieron pasadas de estructura, colaboraciones finales, retoques. LEO no estuvo, solo escribió un monólogo del final, en parte, para que sea más puro el

NICOLÁS VÁZQUEZ y LAUTARO DELGADO durante el rodaje de **KRYPTONITA**.



proceso de adaptación. Tampoco nos conocíamos tanto y quizás, el autor, frente a su propia novela, no tiene la objetividad para decir esto sí, esto no. Así que fue más fácil que lo hiciéramos nosotros.

Aunque es de superhéroes, en la película ningún personaje es tan bueno ni tan malo...

La idea de que los personajes no sean buenos ni marginales de lo peor, que se redimen, es algo que está en el libro. Nosotros lo que hicimos fue "heroizarlos" un poco más, porque es una película. Le quitamos un poquito la cosa picante y los hicimos un poco más identificables, un poco más Robin Hood, a diferencia del libro donde es una pandilla recontra marginal y listo. En general, los personajes de LEO son antihéroes y muchas de las historias que él cuenta son autobiográficas, incluso en **KRYPTONITA**. Confiaba mucho en que, siendo historias reales, iban a poder llegar a la gente. Está lleno de grises el mundo, incluso el Conurbano. La idea fue mostrar eso.

¿Incorporaste situaciones surgidas durante el propio rodaje?

Más o menos. En el 15 por ciento de la película hubo improvisación. Los diálogos respetan mucho la novela, pero hubo alguna cosa improvisada. Incluso, propuestas de los actores en relación a lo que estaba escrito, chistes que surgieron en el momento o CAPUSOTTO. Se fue sumando mucho en rodaje. LAUTARO DELGADO conocía la novela de memoria y, por momentos, venía y decía *falta este diálogo*, así que lo agregábamos. Respecto

a la puesta de cámara, todas las escenas de acción tenían storyboard y son idénticas a lo que habíamos planeado. El storyboard lo hizo LUCAS ACCARDO, que es dibujante de cómics, y muchos planos los propuso él. Las escenas de acción fueron diseñadas junto con PABLO MARINI, casi en una codirección. Así que sí, casi todo fue súper pensado.

¿Cómo será la serie basada en KRYPTONITA que están produciendo junto con Space?

Es una serie que va a producir *Space*, la primera ficción que hacen en la Argentina. La está escribiendo LEONARDO OYOLA, el autor de la novela. Van a ser ocho capítulos. Fue una propuesta de *Space*. Les gustó mucho la película y nos propusieron hacer la serie que continúa lo que pasa en la película. La idea es mantener el mismo reparto y el mismo equipo para que haya una continuidad estilística. No puedo contar mucho sobre el argumento. Lo que hicimos con LEO fue pensar una trama con referencias cinematográficas. En la película, una gran referencia era JOHN CARPENTER y MICHAEL MANN, acá tomamos algo más tipo WALTER HILL, más setentoso. La idea es estrenarla en toda Latinoamérica a fines de este año.

¿Cómo ves desde adentro el cine de género argentino?

Como periodista [fue durante cinco años editor de la revista especializada *La Cosa*] fui parte desde la génesis, desde el nacimiento de esta nueva camada de directores: DANIEL DE LA VEGA, PABLO PARÉS, ADRIÁN GARCÍA BOGLIANO y



DIEGO CAPUSOTTO como Corona.

demás. De varios soy amigo. Con otros trabajé en sus películas. Si uno piensa, ya pasaron unos quince años desde que se empezaron a hacer estas películas. Creo que está buenísimo porque es el desarrollo de un proceso largo. Son directores que ya no tienen veinte años y maduraron haciendo muchas películas hasta llegar a ser parte de algo "más industrial". Es el reflejo de un montón de esfuerzo. Por ejemplo, lo que pasó en enero con **RESURRECCIÓN** [una película de terror de GONZALO CALZADA, que superó los 50.000 espectadores] me parece espectacular. No sé si es una película de terror puro, pero es claramente de género, apuesta a eso y funcionó muy bien. Me parece que visualmente está a

“La idea de que los personajes no sean buenos ni marginales de lo peor, que se redimen, es algo que está en el libro. Nosotros lo que hicimos fue “heroizarlos” un poco más, porque es una película”.

“A Space les gustó mucho **KRYPTONITA** y nos propusieron hacer la serie que continúa lo que pasa en la película. La idea es mantener el mismo reparto y el mismo equipo para que haya una continuidad estilística. Es la primera ficción que hacen en la Argentina y la está escribiendo **LEONARDO OYOLA**, el autor de la novela”.



KRYPTONITA fue ambientada en el Hospital Parossien en el Oeste del Conurbano.



SUSANA VARELA y equipo se relajan terminada una toma.

la altura de cualquier película de afuera. Eso ayuda a romper el prejuicio con el cine argentino. ¿Por qué Warner estrena una película de terror X y van 200.000 personas, y a ver una argentina de terror que es mejor van 15.000? Más allá de que Warner sea una superpotencia y a las películas argentinas de terror las estrenan distribuidoras independientes, parte del tema es el prejuicio, que de a poco se está rompiendo. También ayuda que se están haciendo pelis -el otro día vi el avance de **ATAÚD BLANCO**, lo nuevo de **DE LA VEGA**- que están a la altura y se ven tan bien, para que todo siga creciendo. Algo que pasa es que vos podés

patalear todo lo que quieras, pero es muy difícil competir con Hollywood. ¿Cómo hacés? Tenés que hacer películas a la altura con un décimo del presupuesto. Es muy difícil, pero ese es el desafío. La gente dice: *¿Por qué voy a ver una argentina de terror si la de afuera es mejor?* Entonces, la de acá tiene que ser mejor, no debemos subestimar al espectador. A veces, las películas de grandes estudios tienen toda la plata y una re-fotografía, pero la historia es trillada, y la gente se quiere matar. Ahí tenemos un beneficio. Por ejemplo, pasó con el nuevo cine de terror español, empezaron a tener imaginación y a hacer

películas con una calidad técnica muy buena, que no estaba dando Hollywood, y el público acompañó. Ahí es donde nosotros podemos dar el paso. Tenemos recursos humanos, directores de fotografía y de arte que vinieron trabajando con tan poco... Por ejemplo, **CATALINA OLIVA**, la directora de arte de **KRYPTONITA**, empezó a trabajar en el 2000 sin plata. Hoy ella sabe exprimir mucho mejor los presupuestos. En ese lugar está el truco para que ciertas películas puedan competir con las de afuera.

POR **JULIETA BILIK**



Este año nuevamente llevaremos adelante una serie de actividades y diversas propuestas para potenciar la creación audiovisual.

Talleres y charlas con Directores Argentinos experimentados para investigar sobre la estética y la producción cinematográfica, los nuevos avances técnicos y su impacto sobre los modos de pensar la realización, y los cambios de audiencias y de soportes.

Presentaciones de libros. Ediciones. Proyecciones.

Encuentros. Mesas redondas. Semanas de cine.

Informate, inscribite y participá.
Te esperamos en nuestra sede.

cultura@dac.org.ar

DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE
www.dac.org.ar 0800-3456-DAC (322)

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

...
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958



Mujeres de NUESTRA TV



MARTHA REGUERA
revisando un libreto antes
de salir al aire.

ESTE AÑO, LA TELEVISIÓN ARGENTINA CUMPLIRÁ SU 65º ANIVERSARIO. ESTE ES UN *RACCONTO* HISTÓRICO Y UN HOMENAJE A LA MUJER DIRECTORA EN ESE MUNDO APASIONADO E INSTANTÁNEO DE LA LLAMADA PANTALLA CHICA. DESDE QUE, SIN GRABACIÓN, TODO SALÍA AL AIRE EN TIEMPO REAL LUEGO DE UN PAR DE ENSAYOS, HASTA HOY, EN QUE LA REALIZACIÓN TOMA FORMAS MÁS CINEMATOGRAFICAS, NO SÓLO ESTÉTICAS SINO TAMBIÉN TÉCNICAS.

YENDO DEL
PISO AL SWITCHER

Cualquier mínimo error salía al aire. Requería una concentración total. Nadie sabía nada, y hubo que inventar cómo hacerlo. Al principio no se grababa y, luego, cuando comenzó a grabarse, "empalmar" era un milagro, y repetir un pecado. Había que precipitarlo todo, yendo y viniendo del estudio a la botonera del control y viceversa, a ritmo vertiginoso y despiadado. Una tarea de valientes, a puro riesgo, en el que tres mujeres se abrieron el camino, codo a codo, con los hombres que las rodeaban: MARTHA REGUERA, MARÍA HERMINIA AVELLANEDA y MARÍA INÉS ANDRÉS. Ellas marcaron rumbos. Admiradas, respetadas y temidas, a fuerza de capacidad, trabajo y dedicación impusieron en la TV local su impronta femenina. Un fenómeno que, por ahora, no ha vuelto a repetirse con la misma intensidad ni proporción.

DIANA ÁLVAREZ, también sinónimo de televisión, cuenta, "iba todos los días a Canal 7 para ver a MARTHA REGUERA, pero no me dejaban entrar. Un día, el portero se apiadó y me dijo: *Esa que viene ahí es MARTHA REGUERA*. La encaré y, al comienzo, no dio resultado. Ella tenía un carácter bastante duro, hasta que al verme todos los días, me dejó entrar. Yo tenía 15 años y empecé a ayudar en forma gratuita. Después, como MARTHA también era directora artística en una agencia de publicidad, me llevó para trabajar allí a la mañana porque iba al colegio por la tarde. Había dos mujeres directoras: MA-



DIANA ÁLVAREZ en pleno control.

RÍA HERMINIA AVELLANEDA y MARTHA REGUERA. MARTHA estaba casada con MARTÍN CLUTET, quien junto con NICOLÁS DEL BOCA, EDGARDO BORDA, TITO DE MIGLIO y otros directores empezaron la tele. En el 51, 52 no había nadie. Fue muy difícil todo. Fue *pase y haga*. La TV fue inventada por YANKELEVICH. MARTÍN CLUTET era sonidista de radio, primero se dedicó al sonido y después pasó a director. Todos, más o menos, igual. MARTHA fue una directora con mucho poder en la televisión y fue ella quien me dio una mano".

MARTHA REGUERA se había iniciado como actriz de teatro, actuó en cine en **DÍAS DE ODIO**, de LEOPOLDO TORRE NILSONN, luego fue asistente de MARTÍN CLUTET en Canal 7 y, rápidamente, se convirtió en directora, siempre requerida por su eficacia técnica, su capacidad inagotable y su carácter como

realizadora. Dirigió grandes éxitos de todo tipo, desde **MENDY BUSCA LA REINA DE LA TV ARGENTINA** hasta **AL CAER LA NOCHE** (codirigida con NARCISO IBÁÑEZ MENTA), **MALEVO**, **ESTACIÓN RETIRO**, **LA SOMBRA**, **EL PULPO NEGRO**, **VENDEDORAS DE LAFAYETTE** y **COSECHARÁS TU SIEMBRA**, protagonizada por LUISA KULIOK y OSVALDO LAPORT, entre otros. Ganó premios internacionales con especiales televisivos como **CEREMONIA SECRETA**, inspirado en el cuento de Marco Denevi y participó en la legendaria **ALTA COMEDIA**. Como directora de cámaras realizó **EL MUÑECO MALDITO** y **EL FANTASMA DE LA ÓPERA**, dos obras maestras del terror, protagonizadas por NARCISO IBÁÑEZ MENTA, quien confiaba solo en ella para la complejidad de sus realizaciones. Falleció en agosto de 1991.

MARÍA HERMINIA AVELLANEDA manejó cámaras e ideas. Buscó nuevas, diferentes y cualitativas maneras de

Aconseja DIANA ALVAREZ a mujeres que quieran trabajar en TV: Dominar el oficio, pero por sobre todo amarlo y tener pasión por él. Saber lo que se quiere, saber pedirlo e imponerlo desde el respeto, que siempre es el respeto al otro. Así podrán triunfar, estar y encontrar su lugar.

ESTELA CRISTIANI:
Ser mujer dirigiendo TV es mezclar 12 horas de set con obligaciones de la vida privada. A veces, te dicen “sí señora”, mientras te elogian el pantalón. Lejos de subestimar tu trabajo, lo hace más divertido.

encarar la dirección televisiva, deseando cambiar el medio. Armonizó literatura con folletines, shows musicales con programas infantiles. Nació en 1933, en la provincia de Buenos Aires. Aunque estudió arte escénico con Cunill Cabanellas y cursó Física en la Universidad, esta mujer que entró en la TV en 1955, como asistente de dirección del programa que conducía Blackie, pasó 42 de sus 63 años detrás de las cámaras, dirigiendo muchos de los programas de ficción más exitosos de la Argentina. En su haber quedan, desde la popular **ROSA DE LEJOS** o **LA SEÑORA ORDÓÑEZ**, de Marta Lynch hasta obras de Eduardo Mallea, Ibsen, Victoria Ocampo o **ROMEO Y JULIETA**, de William Shakespeare, protagonizada por RODOLFO BEBÁN y EVANGELINA SALAZAR en 1966, para Canal 13.

En 1971, logró un enorme éxito con la película **JUGUEMOS EN EL**

MUNDO, sobre textos de María Elena Walsh. En 1980 dirigió otro largo: la versión cinematográfica de **ROSA DE LEJOS** y, en 1982, montó en el desaparecido Teatro Odeón el espectáculo **HOY COMO AYER**, con SUSANA RINALDI, también sobre textos de María Elena Walsh. Con estas dos grandes amigas también condujo el ciclo **LA CIGARRA**. Durante 1984 fue gerente artística de ATC y, además, directora de cine y teatro. Dirigió la última parte de **ALTA COMEDIA**, en 1994, destacándose **MI MAMÁ ME AMA**, con GRACIELA BORGES, y **LAS VUELTAS DE LA VIDA**, de María Elena Walsh, además de **PASIÓN**, una coproducción franco-argentina de 66 capítulos, en 1989.

MARÍA HERMINIA AVELLANEDA falleció en 1996. Algunas de sus reflexiones dan su perfil exacto: “Para fortalecer el mercado televisivo nacional debemos tener una política cultural

definida, convicción en los que la planean y los que la ejecutan, y continuidad de trabajo. La televisión no puede ni debe rebajar el nivel cultural, sino que puede contribuir a elevarlo.”

MARÍA INÉS ANDRÉS estudió Letras en la Universidad Nacional de Tucumán y Teatro, en México, donde trabajó al principio, así como también en Venezuela y Estados Unidos. Ya de regreso a nuestro país, con tres canales de aire sumados a Canal 7, ingresó a Proartel como productora de programas de panel, característicos del Canal 13 de esos años, entre ellos: **DÍGALO CON MÍMICA, TENGO UN SECRETO, SÁLVESE QUIEN PUEDA, SIGA HABLANDO, TERMINE UN CHISTE, COMPRE LA ORQUESTA Y VÍSTASE SEÑOR**. Fue la directora de varios clásicos que tenían la estructura inconfundible de su mano y su criterio, tan ciertos como efectivos: **LA NENA**



MARÍA INÉS ANDRÉS desarrolló casi toda su carrera en Canal 13 donde trabajó durante 30 años.

FRONTERAS emitida entre febrero y mayo de 2015 por Telefé y grabada en Misiones.



(su principal éxito de muchos años, con MARILINA ROSS, OSVALDO MIRANDA y JOE RÍGOLI), **VIENDO A BIONDI, ESTE ES MI MUNDO** (con JULIETA MAGAÑA) y **LAS HORAS DE ANDRÉS**, con ANDRÉS PERCIVALE, quien se había iniciado en la TV con MARÍA INÉS como conductor del programa cultural educativo **UNIVERSIDAD DEL AIRE**. Tras su desvinculación de Canal 13, en los 90, participó en **TV QUALITY**, de Pedro Simoncini, y se dedicó a la docencia con los cursos y talleres de guión que dictó en la Librería Clásica y Moderna. Murió en julio de 2004.

DIANA ÁLVAREZ, directora de telenovelas, unitarios y miniseries desde 1972, tiene en su haber éxitos como **ALÉN, LUZ DE LUNA, LA EXTRAÑA DAMA, NOSOTROS Y LOS MIEDOS, EL ORO Y EL BARRO, ESTRELLITA MÍA** y **HOMBRE DE MAR**, entre muchos otros. También trabajó en Perú, México, Chi-

le, España, Uruguay y Puerto Rico. En España dirigió **EL ORO Y EL BARRO** y **BUSCAVIDAS**, para Antena 3. Por sus trabajos recibió, entre otros, los Premios Santa Clara de Asís, Prensario, Martín Fierro, Konex y DAC. "En 1961 me llamó NARCISO IBÁÑEZ MENTA, gracias a MARTHA REGUERA. Me pusieron como tercera asistente de dirección. Fui escalando en el trabajo. En el 67 empecé a hacer puesta en escena y dirección de actores. MIGRÉ, con el que trabajé gran parte de mi vida, quería que dirigiera cámaras, pero todavía no estaba preparada para eso y era muy responsable". En el 72 se produjo el gran salto, mientras se hacía **ROLANDO RIVAS TAXISTA** y **UN EXTRAÑO EN NUESTROS VIDAS**, las dos dirigidas por ROBERTO DENIS. "Al mes, ALBERTO me dijo: *Diana, ¡basta! La tira la hace usted –nunca nos tuteábamos completa: puesta en escena y dirección de cámaras. Así empecé a dirigir en forma integral*".

LA TV COLOR

En los 90, las cosas cambiaron. Hubo menos mujeres dirigiendo.

CLARA ZAPPETTINI es otro de los nombres de mujer fuerte que dirige en nuestra televisión. Licenciada en Realización Cinematográfica por la Universidad Nacional de La Plata y Directora Integral de Televisión por la Universidad del Salvador, entre sus trabajos se destacan: **LA OTRA TIERRA, HISTORIA CON APLAUSOS** (ciclo de 40 documentales para ATC, 1990-1992); micros de cine argentino para **EL PALACIO**

DE LA RISA, de ANTONIO GASALLA (PK, 1992); **MUJERES ARGENTINAS** para la Secretaría de Cultura de la Nación; y **JULIO BOCCA, 25 AÑOS** (1993). Obtuvo numerosos premios. Recuerda: "En general a todos los que ingresaban a un canal, pero a las mujeres en particular, nos ubicaban en el área de Producción. Recién pude dirigir después de mucho tiempo, en realización de exteriores y con una sola cámara. Había muy pocas mujeres que ponchaban en el control de los estudios y era muy difícil llegar". Como consejo para mujeres que quieran trabajar en TV, agrega: "Que dominen el oficio, pero por sobre todo, que lo amen, que tenga pasión por él".

Para DIANA ALVÁREZ: "Si la mujer sabe lo que quiere, lo sabe pedir y se sabe imponer desde el respeto, que es el respeto que ella tiene por el otro, va a poder triunfar en televisión, estar y encontrar su lugar. El asunto es hacerse respetar y respetar a los demás. Cuando tenía 17 años y me habían puesto como asistente, me agaché para darle una señal a un guitarrista, y un cameraman importante, del que después me hice muy amiga, me dio una patada en la *cola* y me mandó al medio del decorado. Ese fue mi debut, lo que hicieron para probarme. No dije nada, y cuando terminó el programa me acerqué y le agradecí. Ahí cambió la cara del tipo".

LA TV ACTUAL

Diversificada en múltiples pantallas y encargada de producir infinidad de contenidos, es mucho



ESTELA CRISTIANI trabajó para Endemol, Pol-ka y Telefé.



CLARA ZAPPETTINI.

SABRINA FARJI:
Me gusta mucho cuando mis hijas me vienen a ver a un rodaje.



MARÍA HERMINIA
AVELLANEDA en ATC con
HERNÁN ABRAHAMSOHN.

La TV actual está diversificada en múltiples pantallas y encargada de producir infinidad de contenidos, es mucho más amplia que en otros tiempos, pero la cuestión de género sigue vigente.

más amplia que en otros tiempos, pero la cuestión de género sigue vigente. Varias directoras que están en actividad cuentan sus experiencias.

ESTELA CRISTIANI se recibió de Diseñadora de Imagen y Sonido en la UBA y trabajaba como docente en esa misma Universidad. "Llegué a Pol-ka buscando integrarme a uno de sus equipos. Empecé como continuista de una tira exitosa (**SON AMORES**) y, desde ese día, supe que la televisión era algo que me gustaba hacer. A los pocos años, DANIEL BARONE me ofreció hacer un reemplazo de su asistente de dirección. La dirección llegó de la misma manera: reemplazando a los directores que me lo pedían, hasta que surgió la oportunidad de ser directora titular de un unitario para la TV pública".

Trabajó para Endemol, Pol-ka y Telefé, y dirigió programas como **LA VIUDA DE RAFAEL, ALIADOS, EL CONSEJERO** y **CRÍA DE CANGUROS**. Con varios años de experiencia, ESTELA cree que hacen falta más mujeres en el medio: "No porque tengamos algo diferente que los hombres, sino porque todo es aún muy machista. Hay muchas mujeres capaces, pero nos es más difícil acceder a los puestos jerárquicos, quizás sólo por costumbre o por prejuicio de los productores a la hora de contratarnos".

MAKENA LORENZO comenzó su carrera en 1992, diseñando y realizando los paquetes gráficos para **FÚTBOL DE PRIMERA**. Evolucionó en la publicidad y, en 2008, armó junto con NÉSTOR MAZZINI la productora Banda Aparte, con la que di-

rigió varias series de cuentos infantiles para PakaPaka.

Para ella, también hacen falta más mujeres dirigiendo. "La mirada femenina es distinta, por lo tanto tiene mucho para aportar. Vemos otros matices, hay otra manera de comunicarse con los actores y el equipo, más intuitiva. Miramos desde otro ángulo y ponemos el foco en cosas distintas a los hombres. Todo esto enriquece y suma. En Encuentro y PakaPaka, este equilibrio está lográndose. En los canales privados, esta falta es más notoria. Son lugares ocupados por hombres, es un ambiente más bien machista, y el que llega a director, es después de haber hecho una carrera entera en el canal".

SABRINA FARJI es directora de cine, guionista y productora



MAKENA LORENZO dirigió varias series para PakaPaka y trabaja en publicidad.

ra **-CIELO AZUL, CIELO NEGRO** (2003); **CUANDO ELLA SALTÓ** (2007) y **EVA & LOLA** (2010). Comenzó en televisión gracias a un concurso para series que lanzó el INCAA en 2010. Así dirigió **EL PARAÍSO**, estrenada en la TV Pública en 2011 con AGUSTINA CHERRI, ALEJANDRO AWADA y FABIÁN SANCHO, sobre un tema relacionado con la salud a través de la tarea de una guardia primaria en el conurbano bonaerense. En los premios Martín Fierro compitió con unitarios de canales privados como **EL PUNTERO** y **EL HOMBRE DE TU VIDA**. Después hizo **GRANDES CHICAS GRANDES. APUNTES DE UNA GENERACIÓN**, ocho capítulos con una docena de entrevistas a mujeres relacionadas con la cultura de entre 40 y 45 años, contando qué es ser una chica grande, con ELENA ROGER y la propia SABRI-

NA FARJI como anfitrionas de los reportajes. En 2015 Telefé estrenó su miniserie **FRONTERAS**. Tuvo como figuras centrales a ISABEL MACEDO, RAÚL TAI-BO, JULIETA ORTEGA, FABIAN MAZZEI, MATÍAS DESIDERIO, LORENZO QUINTEROS, JUAN PALOMINO, JUAN GIL NAVARRRO, CELINA FONT y MARÍA UCEDO. Narra la historia de una cuarentona soltera que trabaja en un hospital porteño como médica pediatra, pero decide aceptar un puesto en un hospital de la provincia de Misiones en la frontera que separa Argentina de Paraguay. Allí se efectuó la grabación.

SABRINA admira a MARÍA HERMINIA más allá de que fuera hombre o mujer. No piensa el trabajo desde el punto de vista del género. "Creo que hay



SABRINA FARJI, su miniserie **FRONTERAS**, grabada en Misiones sobre una médica que va a trabajar allí, fue emitida por Telefé.

que pensarlo más desde la calidad, la capacidad y la tenacidad para sostener el ritmo que implica, no sólo en las grabaciones, sino en la competitividad de los negocios, las fuerzas de poder, etcétera. Pero nada que una mujer no pueda hacer. Cuando somos apasionadas por nuestro trabajo y nuestra vocación, damos todo y más, y hacemos maravillas para estar presentes en la casa y con nuestros hijos".

Sintetiza: "No creo en el sexo del director, pero sí en su manera de ver el mundo y, por lo tanto, el encare de los proyectos. Eso es lo que enriquece una pantalla, la diversidad de miradas".



RITA CORTESE y MARIO PASIK en **LA VIUDA DE RAFAEL**.



Sorpresa

CON **RESURRECCIÓN**, SU FILM DE TERROR GÓTICO AMBIENTADO EN LA BUENOS AIRES DE FINES DEL SIGLO XIX, GONZALO CALZADA DIO LA SORPRESA A PRINCIPIOS DE AÑO, AL LLEVAR A LAS SALAS MUCHO MÁS PÚBLICO DEL QUE PODÍA PREVERSE. CÓMO GENERÓ ESA CONCURRENCIA ES EL TEMA DE ESTA ENTREVISTA.



¿A qué le atribuí la respuesta que tuvo RESURRECCIÓN?

¿La esperabas?

No, con suerte esperaba unos 20.000 espectadores. No tengo experiencia como para darte una opinión calificada del motivo del éxito de público, creo que son varios factores unidos. Primero, la estrategia de distribución, que incluyó correr la fecha de estreno, aprovechando una que estaba despejada de tanques. Y, también, haberse animado a salir con más cantidad de copias y esperar que la película encendiera después de la primera semana. El otro factor fue una estrategia de marketing acotada pero certera, poniendo el foco en medios muy específicos, un afiche poderoso y llamativo, y un tráiler en la misma línea (siempre cuidando de no traicionar al público sobre lo que iba a ver). Por eso, no salimos en medios gráficos ni el afiche estuvo en la vía pública. Publicamos, básicamente, en medios digitales, Internet y algo en radio y televisión. Pienso que otro factor a favor del boca en boca es que la historia no estaba apoyada sólo en el terror, sino más bien en la intriga y en el relato fantástico, que tenía el atractivo de la época de la fiebre amarilla de fondo, y la fuerte propuesta es-

tética y de calidad de producción que le daba un respaldo visual a la película. Sin dejar de lado la suerte y el viento a favor, tuvimos una excelente primera semana con mucha gente que fue a verla y eso fue suficiente para que, a través de las recomendaciones, llegara aún más lejos. Para mí, fue una alegría inmensa ver esta respuesta, porque el trabajo de producción y realización fue muy grande.

¿Por qué basaste tu película en una leyenda autóctona nacional?

Siempre me gustó el género fantástico y, desde hace años, me intereso por el estudio de los mitos en general, y en especial por los de nuestro país. De estudiante ya leía los trabajos de Ambrosetti, de Félix Coluccio... Considero que nuestro país tiene mucho material propio, que aún no ha sido explotado en propuestas de género fantástico. No quiero decir con esto que, para hacer una película de género nacional, estás obligado a tomar leyendas autóctonas, no creo que pase por ahí el punto, pero en mi caso me parece interesante que a la hora de contar historias de género (me refiero al policial, el terror en todas sus vertientes y la ciencia ficción) se tengan en cuenta estos elementos, que

son nuestros y parte de nuestra mitología fantástica. “*San la Muerte*” no es un protector de los narcos mexicanos, no es una figura de yeso de la muerte con guadaña, como se piensa hoy, sino que pertenece al mundo de los payés, proviene del litoral y nace del sincretismo entre los guaraníes y los jesuitas. La epidemia de fiebre amarilla fue real y no tenía nada que envidiarle a las epidemias dantescas de otras regiones, no era necesario recrear el género gótico con elementos híbridos de afuera, teniendo tanto material real de nuestras pampas. Pienso que en otros campos expresivos, como la literatura y el cómic, los autores han sabido explotar nuestras mitologías regionales con la narrativa fantástica de carácter universal, y eso les devolvió una identidad propia en sus estéticas. En el cine de género, creo que todavía tenemos que seguir trabajando.

¿Qué tiene que tener una buena película de terror?

Es difícil, no creo que haya fórmulas efectivas. A veces, es la incertidumbre, una información que no se dice o un sonido específico lo que produce el efecto de terror deseado, pero es complejo de precisar. Aunque los miedos son colectivos, no

La película tiene una puesta visual de gran calidad.

“Aunque los miedos son colectivos, no creo que todos nos asustemos de lo mismo, ni de las mismas cosas, según vamos envejeciendo. En esencia, creo que el mayor miedo que arrastramos los seres humanos parte de ser conscientes de nuestra condición finita: somos como una película de suspenso, donde sabemos que, en algún momento, todo lo que somos se va acabar y no sabemos cómo ni cuándo”.

DIRECTORES ENTREVISTA A GONZALO CALZADA

creo que todos nos asustemos de lo mismo, ni de las mismas cosas, según vamos envejeciendo. En esencia, creo que el mayor miedo que arrastramos los seres humanos parte de ser conscientes de nuestra condición finita: somos como una película de suspenso, donde sabemos que, en algún momento, todo lo que somos se va acabar y no sabemos cómo ni cuándo; por eso, el miedo al sufrimiento, a la muerte, a lo desconocido o a la locura son los miedos paradigmáticos. Que el cine pueda transmitir esa angustia y la lleve al extremo del terror es algo que depende de cosas que son comunes a cualquier buena película: evitar los recursos gastados, trabajar mucho el verosímil, no limitarse a hacer personajes acartonados, no dejarse llevar por los fuegos artificiales de

los efectos y trabajar más el guión. A veces, se subestiman estos aspectos en el formato terror, pensando que la sangre, el gore o lo repulsivo bien logrado técnicamente pueden reemplazar un buen guión o un personaje ambiguo y más rico.

¿Es importante el verosímil?

Pienso que el universo que uno quiera evocar debe ser lo más real posible, algo que pienses que puede ocurrir, que puede ser cierto, aunque el planteo sea algo ajeno a la realidad de uno, es decir: que esos personajes sean creíbles, humanos, eso es lo que uno encuentra en películas universalmente reconocidas como **EL EXORCISTA**, **EL BEBE DE ROSEMARY**, incluso en propuestas bien fantásticas y ajenas a la realidad de uno, como pueden ser **EL ANILLO** o **DRÁCULA**, de COPPOLA. Respec-

to a **RESURRECCIÓN**, no la considero una película de terror, en el sentido estricto, es más bien una película de intriga con elementos fantásticos. Pienso que, en lo posible, aunque uno está obligado a contar con determinados clichés narrativos, tiene que encontrar una fórmula verdadera en lo cinematográfico. No creo que copiar los estilos de afuera funcione, si uno no le pone lo suyo. El género te propone consignas y reglas, pero debería ser tomado solo como un mapeo para no perderse en lo narrativo, no sirve de nada sino podés agregar lo que es tuyo.

¿Cómo fueron tus comienzos en el cine?

Empecé estudiando cine en Córdoba en el 89, y en el 91 conseguí una beca para estudiar en la Universidad del

Cine, que se había fundado un año antes. Ahí, básicamente, me formé y aprendí mucho haciendo prácticas y con excelentes profesores. También ahí pude realizar mis primeros cortos que me permitieron, de a poco, entrar en el mundo comercial. La oportunidad llegó a través de un proyecto de largo fantástico, que no pude concretar hasta ahora, llamado **MANDINGA**, y del que filmé una secuencia que hoy es un corto. Esta secuencia la vio HORI MENTASTI y fue el puntapié para que, junto a ESTEBAN y HORACIO MENTASTI, me propusieran dirigir un largo que se llamó **LUISA** y fue mi acceso al cine profesional. A partir de ahí, trabajé con ellos, orientándonos es-

Gran despliegue en el rodaje de **RESURRECCIÓN**.



MARTÍN SLIPAK, el protagonista de **RESURRECCIÓN**.



pecíficamente en propuestas más comerciales y en la línea de producir películas de género. **LA PLEGARIA DEL VIDENTE** fue mi segundo largo y, también, la oportunidad de darle forma concreta al sueño de una productora propia: La Puerta Cinematográfica. **RESURRECCIÓN** fue ya una coproducción entre Buffalo Films, Cinemagroup y La Puerta Cinematográfica.

¿Cómo contribuye tu labor como director a tu trabajo como novelista?

Aunque son dos formatos distintos, se complementan en lo narrativo. La novela te permite explorar mundos que no vas a poder contar en el cine, pero que ayudan a saber cuál es la acción oculta en la escena, le dan una sustancia que luego tenés que ver de qué manera la traducís en imágenes y, al mismo tiempo, también ayudan al actor a entender con más profundidad su personaje. En lo personal, la novela la escribí yo porque siempre me gustó la escritura y me daba la libertad de poder volar a donde quería, sin demasiadas preocupaciones. A diferencia del cine, que es más complejo, la literatura es una expresión estética más

íntima, silenciosa y de infinitas posibilidades. A mí me ayuda a poder liberar las tensiones que me genera la realización de una película y así poder tomarme el oficio sin tanto estrés.

¿Cómo ves el cine fantástico argentino?

Después de muchas décadas de pelea, creo que finalmente en estos últimos años logró hacerse un espacio en el INCAA. Hoy el cine nacional cuenta con más diversidad de relatos. Muchos colegas pueden dirigir proyectos que, en otras épocas, hubieran sido imposibles.

¿Ya estás en otro proyecto?

Estamos trabajando con Cinemagroup y Buffalo una nueva película, ya más específica en el género de terror para filmar éste o el año que viene. Además, tengo un proyecto para un largo más experimental, llamado **LA NOCHE DEL HOMBRE GRANDE**.

¿Se puede vivir como director de cine en la Argentina? ¿Cómo?

Je... Creo que esa respuesta, primero, va de la mano de tu historia personal. No todos venimos de los mismos lugares y depende, por supuesto, de quién seas, cuál es tu

condición económica, tu linaje y tantos otros aspectos de la vida que, a veces, parecen detalles y no lo son. Simplificando la respuesta y partiendo de la base cruda de alguien que no tiene contactos, amigos, familiares, en fin... que empieza de cero, creo que sí se puede, porque fue la historia de muchos colegas que conozco y también la mía. Por supuesto que, como todo, requiere de mucha voluntad, compromiso, paciencia, constancia, determinación, crítica, ética, amor y suerte. Hoy con todos los medios tecnológicos que hay, tal vez sea un poco más fácil que antes, pero creo que a nuevos beneficios nuevas trabas también y las reglas siguen siendo las mismas de siempre. Además, la gestión de la DAC, al concretar el reconocimiento de los directores como autores de sus obras y el beneficio de poder recibir un porcentaje por los derechos de sus trabajos, es algo que inclina fuertemente la balanza en la esperanza de muchos directores de poder, finalmente, ser reconocidos en sus trabajos, no solo artística sino también económicamente, lo cual es realmente estimulante.

“A RESURRECCIÓN no la considero una película de terror, en el sentido estricto, es más bien una película de intriga con elementos fantásticos. Pienso que, en lo posible, aunque uno está obligado a contar con determinados clichés narrativos, tiene que encontrar una fórmula verdadera en lo cinematográfico. No creo que copiar los estilos de afuera funcione, si uno no le pone lo suyo”.

TRANSMEDIA



KRAKATOA.

POR LORENA SÁNCHEZ

IMPULSAN NUEVAS FORMAS DE CONSUMO AUDIOVISUAL. DE QUÉ SE TRATA. QUÉ VENTANAS AGREGA. CÓMO SE GENERA AUDIENCIA. QUÉ POSIBILIDADES DE FINANCIACIÓN Y COMERCIALIZACIÓN BRINDA. QUÉ GÉNEROS SE RECOMIENDAN.

Un contenido TRANSMEDIA es un nuevo formato de producción, que despliega una historia a través de distintos medios y plataformas. Genera una idea principal, cuya narrativa fluye entre diversos productos y medios, vinculados estratégicamente. Cada uno narra un relato completo que se en-

tiende por sí mismo, al tiempo que se conecta con los demás, contribuyendo al desarrollo y el enriquecimiento de la historia general. A su vez, ésta se va extendiendo con la colaboración activa de su audiencia. Los proyectos pueden nacer como TRANSMEDIA, incluyendo en su estructura dramática

los nuevos formatos y planificando sus ventanas desde el origen, o comenzar creando una pieza e ir agregando otras, sucesiva e ilimitadamente.

El mapa de medios, alrededor de la plataforma principal, puede ser inmenso e incluir televisión, web, cine, videojue-

gos, aplicaciones móviles, redes sociales, comic, música, teatro, literatura, radio, prensa gráfica, instalaciones urbanas, eventos en vivo, parques de diversiones interactivos, *merchandising* y más. Puede valerse de soportes y tecnologías tradicionales, pasando por la programación, la geolocalización, la realidad

virtual o la realidad aumentada, utilizando técnicas lúdicas (*gamificación*) y experiencias inmersivas que ponen en juego todos los sentidos.

La industria del entretenimiento y la publicidad son las que más utilizan el transmedia pero también el periodismo, la educación, la política y las distintas formas de presión social, comienzan a emplearlo para informar, desinformar, capacitar, descapacitar y producir opinión pública. En consecuencia, los espacios para los profesionales audiovisuales se amplían.

El desafío para los creadores de contenidos es elegir qué ventanas se utilizarán en cada proyecto, generar proyectos viables para monetizar los distintos productos y conocer los nuevos hábitos de consumo de los usuarios jóvenes. Estos van del visionado bajo demanda y móvil por diferentes pantallas fragmentado o por temporadas completas (el medio principal es la web y la atención preferencial a contenidos cortos, multitarea y conversación simultánea) al visionado por redes sociales e integración de comunidades de fanáticos menores de 25 años.

EL PROYECTO

La base para generar un proyecto TRANSMEDIA es crear una propiedad intelectual; una buena historia, atractiva, dinámica, con personajes empáticos y conflictos interesantes para el *target* al que se dirige. Luego, elegir la ventana fundamental y trazar el mapa de desarrollo del TRANSMEDIA. La *biblia* ideal del proyecto

EL VIEJO Y EL NUEVO MUNDO

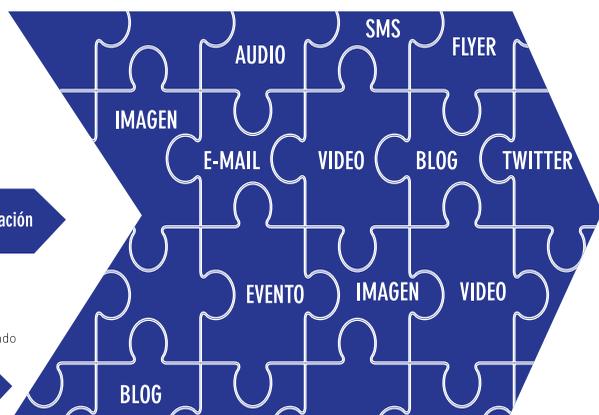
Licencia Transmedia

plataformas múltiples que crean una colección individual de experiencias



Soportes Transmedia

plataformas múltiples contribuyen a una experiencia única.



(Robert Pratten)

debe incluir objetivos, existencias y necesidades, fundamentada en un trabajo serio de estudio de mercado, preproducción y arte. Debe contener el universo narrativo y estético; la estructura escalonada del TRANSMEDIA, formatos, plataformas y medios; las líneas de tiempo; eventos clave y llamadas de acción para los usuarios; el modelo de negocios, plan de *marketing* e indicadores de éxito y las especificaciones tecnológicas.

Es sustancial que el proyecto fomente la participación activa de sus usuarios. Con la creación de sitios interactivos para cada *target* al que va dirigido, el TRANSMEDIA permite comunicarse directamente con el público, alimentar su interés por profundizar su conocimiento de los personajes, fortalecer su relación con la historia, involucrar su compromiso, fidelizarlos e incrementar la calidad y el tiempo que se contacta con los pro-

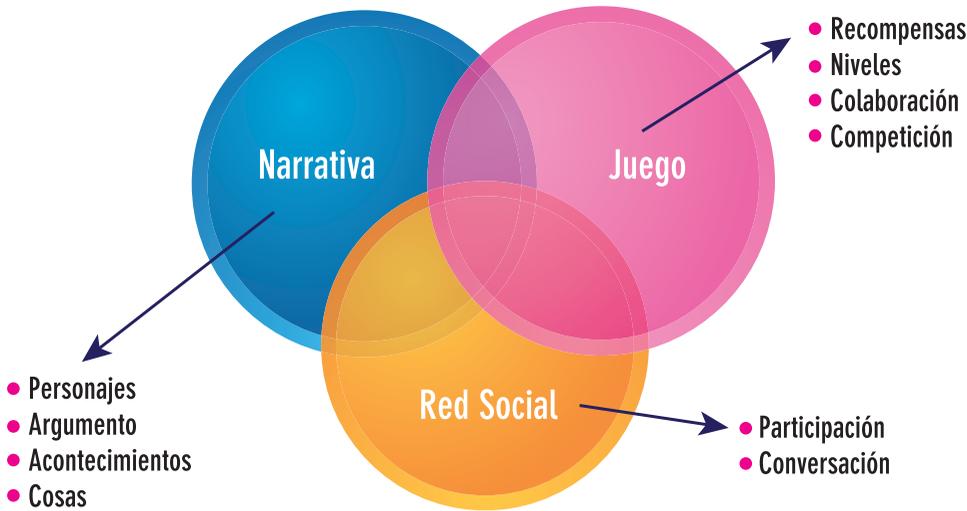
ductos audiovisuales. Las acciones que se pueden planificar van desde crear contenido exclusivo para ellos, estimular posteos, retuiteos y conversaciones en las redes sociales e impulsar sus contribuciones al contenido, hasta activar acciones urbanas y otros ámbitos de la vida real. Así, el *rating* tradicional de la TV y la taquilla se multiplica en Internet, convirtiendo a los espectadores en prosumidores (consumidor-productor), con una estrategia

valorada por las marcas, que buscan cada vez más acciones segmentadas para invertir.

ESTEBAN ECHEVERRÍA, director creativo de la productora de animación NutsMedia, cuyo proyecto de animación, videojuego y música **KRAKATOA**, coproducido con QB9, y finalista en Mip Junior y Mediamorfosis 2015, recomienda que el proyecto nazca como TRANSMEDIA planeado de cero para evitar

La industria del entretenimiento y la publicidad son las que más utilizan el transmedia pero también el periodismo, la educación, la política y las distintas formas de presión social, comienzan a emplearlo para informar, desinformar, capacitar, descapacitar y producir opinión pública.

Narración Transmedia



(Tecnópolis). “Lo valioso y novedoso del TRANSMEDIA es la interacción con el espectador, a quien también hay que ubicar en el centro del universo de plataformas en expansión. Que todo rodee la vivencia de la trama con la historia creciendo en distintas direcciones, como si tuviera vida propia”, agrega entusiasmado COVA.

EL FINANCIAMIENTO

Las posibilidades de financiación de un proyecto TRANSMEDIA están en los medios tradicionales, que apuestan a nuevos medios. Diarios impresos que ven bajar su tirada y aumentar las entradas en sus sitios web, tiendas de aplicaciones y videojuegos como iTunes y Playstation Store; OTTs, como Netflix (que busca proyectos en nuestro país desde fines de noviembre pasado) y locales más pequeñas como QubitTV y UN3. También está de moda buscar financiamiento colectivo (*crowdfunding*); subsidios culturales de organismos y universidades estatales y privadas nacionales e internacionales; editoriales; discográficas y marcas. O sea *sponsors*, publicidad.

La clave es encontrar los socios que mejor conozcan el negocio particular y buscar al comercializador especializado para vender los enlatados. Para localizar coproductores y compradores de material terminado, surgen cada vez más festivales, eventos y mercados específicos que incluyen competencias, *workshops*, rondas de negocios y sesiones de *pitching*, entre los que se encuentran Power to the Pixel (Londres), KWebFest (Seúl), Mediamorfosis y BAFW

una difícil transformación posterior. Sugiere comenzar por un concepto que funcione desde la narrativa, consensuado con la producción ejecutiva, y lograr con un costo mínimo una preproducción inteligente y viable. “Es importante no engolosinarse con todas las posibilidades que da el TRANSMEDIA y justificar que transite las distintas plataformas. Cada historia tiene sus ventanas y no es necesario usar todos los medios disponibles”, apunta. Los equipos y presupuestos varían de acuerdo al concepto a trabajar, ya que difieren de una webserie, a un videojuego o un docuweb, pero suele comenzarse con un productor, un guionista, un director de arte y un community manager que gestiona la relación con los usuarios”.

GUSTAVO COVA, querido y destacado colega de DAC, director de cine, televisión, vivos y animados, agrega que si bien la estructura suele surgir de un productor general y los di-

rectores suelen ser varios, el director AV debería participar en el armado inicial, dando forma, orden y coherencia al todo. “Para un director, pasar de una obra audiovisual convencional a un proyecto TRANSMEDIA es abrirse a un mundo nuevo. A diferencia de una obra convencional, donde se piensa una estructura única como un edificio, el director se transforma en el arquitecto de un proyecto de ciudad con infinitas posibilidades. Lo que hay que saber es que, si el proyecto crece, habrá que delegar la realización de las partes en diferentes equipos”. Realizador de las secuencias animadas de la serie infantil **LOS CREADORES** (Telefe/A365/Pol-ka/Encuadre), combinó animación 2D y 3D con vivo dirigido por VÍCTOR STELLA y añadió aplicaciones: libro con realidad aumentada (Planeta), CD (Sony Music), periódico infantil interactivo (Perfil), juego MMO, show interactivo con cine inmersivo 5D y realidad virtual

El desafío para los creadores de contenidos es elegir qué ventanas se utilizarán en cada proyecto, generar proyectos viables para monetizar los distintos productos y conocer los nuevos hábitos de consumo de los usuarios jóvenes.



LOS CREADORES.

Es sustancial que el proyecto fomente la participación activa de sus usuarios. Con la creación de sitios interactivos para cada *target* al que va dirigido, el TRANSMEDIA permite comunicarse directamente con el público, alimentar su interés por profundizar su conocimiento de los personajes.

(Buenos Aires), mientras que otros posicionados como Mipcom (Cannes), Berlinale (Berlín), Natpe (Miami), Rio Content (Río de Janeiro), Ventana Sur y FyMTI (BA), agregan secciones y conferencias dedicadas a las nuevas plataformas.

Las opciones de comercialización varían, según cada caso. "Una serie web puede tener coproductores para su parte audiovisual y transformarse con los años en una IP que genere dinero con nuevos socios en otras patas del proyecto. Puen

den generar ingresos inmediatos acotados, desde la venta de una *app* en tiendas on-line hasta visualizaciones de sitios que pagan un dólar por cada mil clicks, como Youtube, más indicado para producciones semiprofesionales de bajo costo y

Los Creadores - TIMELINE





La clave es encontrar los socios que mejor conozcan el negocio particular y buscar al comercializador especializado para vender los enlatados.

Para localizar coproductores y compradores de material terminado, surgen cada vez más festivales, eventos y mercados específicos que incluyen competencias, workshops, rondas de negocios y sesiones de pitching.

difusión. Las posibilidades son muchas pero siempre hay que tener en cuenta un esquema de base barato y escalable”, expresa ECHEVERRÍA, para quien es importante comenzar con un costo mínimo en pocas plataformas e ir viendo cómo se crece, para agregar otras con más ganancia o permanecer con las actuales.

LOS GÉNEROS

En el TRANSMEDIA también se ve el crecimiento de géneros, como la fantasía, el terror y la ciencia ficción, que opera en el cine y la TV paga, sumándose al histórico rendimiento de las comedias románticas, el thriller y la animación. Además, avanzan híbridos como la ficción dentro de formatos periodísticos, como el docuweb, pasando por la factura cinematográfica en videojuegos o la interactividad en el cómic.

En el videojuego, según ECHEVERRÍA, “uno puede transitar la historia con sus propios pies, ver lo que pasa con sus propios

ojos y escuchar en tiempo real. Somos el personaje en el momento en que entendemos qué está pasando en la historia. Es la cuarta pared a la inversa. Falta poco para que ingrese en las salas cinematográficas. Un claro ejemplo es el juego de Playstation 4 *The Last of Us*, con música original de Gustavo Santaolalla”.

En cuanto a la animación, tiene costos enormes pero sus

LOS CREADORES, Tecnópolis.

posibilidades de venta internacional son mayores. Aparte, su público está familiarizado con la narrativa TRANSMEDIA, que nace en el mercado del Fandom (conjunto de aficionados dentro y fuera de Internet), sobre todo, de la fantasía, y se perfecciona con el género de aventuras.



GUSTAVO COVA dirigió la animación de **LOS CREADORES**.



BALTAZAR TOKMAN
junto a CRISTIAN VEGA y
SOFIA UROSEVICH en el
rodaje de **EL CORTEJO**.

Rodar en los límites

ESTUDIÓ DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO EN LA UBA. PRIMERO VINO **PLANETARIO** Y LUEGO **I AM MAD**. ESTÁ TERMINANDO **EL CORTEJO**, UNA DOCUFICCIÓN CON PRODUCCIÓN DE VARSOVIA FILMS (DIEGO DUBCOVSKY). EN ESTA NOTA, CUENTA DE QUÉ SE TRATA EL NUEVO PROYECTO Y CÓMO ES HACER CINE, PREGUNTÁNDOSE QUÉ ES REAL Y QUÉ NO.

¿Cómo definirías **EL CORTEJO**, tu próxima película?

EL CORTEJO son los familiares que acompañan al ser querido fallecido hasta que se lo entierra. Es la manera en que las personas despiden a los suyos. Nadie, en ninguna cultura, es ajeno a esta ceremonia. A medida que la vida avanza, a todos nos toca despedir y, en algún momento, seremos el muerto que despiden.

¿Qué tiene de ficción y qué de documental?

Los límites son poco claros, como en la vida. Quién puede

asegurar qué es real y qué no. ¿Acaso es desatinado decir que vivimos sin saber quiénes somos realmente y para qué estamos? Muchas veces creo que mi vida es parte de una película. El cine me da esa posibilidad. Creer que la realidad puede ser una fantasía me protege de un mundo que se presenta cruel y me hace creer en otro posible. En que existe algo más bello y poderoso que, de alguna manera, está allí, inaccesible, pero esperándome. Esa difusa línea es explorada en toda mi obra y,

más aún, en esta película, hasta confundirse y confundirme a mí también. Busqué confundirme, mezclar lo real y lo armado hasta tal punto que esa división no exista más y que el espectador se lo pregunte durante toda la cinta: ¿Todo esto es real o es una ficción? Que el público juzgue y decida.

¿Entonces, para vos no hay una ética de "la realidad"?

Desde mi punto de vista, no tiene importancia, mientras que la película les llegue y los movilice. Siempre se trata de

una película, y una película es casi siempre ficción, porque la película es la que quiere el director. Aunque muchas veces, en un "documental", uno tiene que respetar "la verdad", por más subjetiva que ésta sea, porque hay hechos o pruebas. En este caso, todo lo real está en pos del arte, de la historia. Tuve libertad absoluta para manipular situaciones, algunas muy profundas y ligadas a la pulsión entre la vida y la muerte, pero que fueron más allá de su cruda verdad y las utilizamos para la película.

“Busqué confundirme, mezclar lo real y lo armado hasta tal punto que esa división no exista más y que el espectador se lo pregunte durante toda la cinta: ¿Todo esto es real o es una ficción? Que el público juzgue y decida”.

¿Cómo surgió EL CORTEJO?

En 2010 estaba fanatizado con la serie **SIX FEET UNDER** (en la que los protagonistas son una familia de funebreros) y tuve un impulso: ¿Por qué no conseguir una familia funebrera real, cuya casa fuera, a su vez, la casa velatoria? Supuse que, en los pueblos de la provincia de Buenos Aires, las casas de sepelios podrían cumplir con estos requisitos y me aboqué a esta búsqueda. Mi idea inicial consistía en realizar un documental de observación sobre la familia y el trabajo que ellos realizan en la antesala de la muerte. Así fue como conocí a SOFÍA UROSEVICH CORAGGIO. SOFÍA es una de las tataranietas de Antonio Coraggio y la mapuche Juana Silva, los fundadores de Casa Coraggio. Además,

es actriz y oriunda del pueblo donde nació Evita, Los Toldos.

Por un tiempo, mis otras películas ocuparon todo el espacio y frenaron el impulso con el que venía trabajando en este proyecto. Pasaron los años: primero vino **PLANETARIO** y luego **I AM MAD**. La película funebrera quedó en el olvido. Pero hace un año me convocaron a un festival de cine independiente en La Plata y cuando llegué me enteré que su programadora era SOFÍA UROSEVICH CORAGGIO. Hablamos y conocí la historia de Casa Coraggio y su situación actual. Visité Los Toldos y me enteré que varios fantasmas recorren la casa. Cuando teníamos todo listo para salir a filmar, hubo un problema de salud del papá de SOFÍA. Realidad y ficción volvieron a entrelazarse de la manera más intensa... Después de varias visitas y conversaciones, decidimos seguir adelante y filmar igual la película, incluso con este acontecimiento puesto en escena.

Creo que tanto en **PLANETARIO** como en **I AM MAD** y **EL CORTEJO** el planteo es el mismo: la muerte. Pero la muerte como incertidumbre, como cambio, como la expresión de insatisfacción en la que todos vivimos. Al sabernos mortales, tenemos una tensión inevitable adentro. ¿Qué pasaría si supiésemos que hay más allá de nuestras vidas? ¿Qué cambiaría? Las personas buscan perdurar en fotos, en filmaciones, guardando un mechón de pelo, acumulando riquezas o teniendo una empresa familiar que perdure en el tiempo. Algo que quede. En **EL CORTEJO** los nombres pasan y lo que queda es la empresa fúnebre Casa Coraggio, que representa un mandato familiar muy fuerte para los vivos. Es, en alguna medida, un anhelo a perpetuidad, algo imposible, pero que ya tiene 120 años de historia y que, además de enterrar a todo un pueblo, pretende preservar la sangre familiar para siempre. En algún sentido, hago lo mismo con mis películas. Por eso filmo, para preservar una manera de ver el mundo, para sentir, en apariencia, que seguiré vivo a través de mis cintas.

En tus películas, problematizas límites: en PLANETARIO, cómo hacer a partir de lo casero una narración; en I AM MAD, el difuso límite entre locura y cordura, y en EL CORTEJO, el del documental y la ficción. ¿Qué te seduce de los extremos?

Tengo entendido que para este proyecto trabajaste por primera vez con una productora un poco más grande, Varsovia Films, de DIEGO DUBCOVSKY, ¿en qué modificó tu método de trabajo?

PLANETARIO es un retrato de distintas formas culturales de paternidad y maternidad a partir de la edición de 120 horas de videos de 6 familias de distintos continentes. Aquí un padre y su hija norteamericanos.

Es un paso muy importante tener un productor del peso, la buena onda y la capacidad de DIEGO, que además confíe y arriesgue con una película así. Hacerse lugar en el cine proponiendo extremos o sobrepasando límites no es sencillo



IM AM MAD investiga los límites de la locura a través del integrante de una secta.

y el aval de trabajar con él fue un cambio tremendo, de alguna manera su confianza en mí hace que también la tenga. Me dio absoluta libertad para filmar de un modo que no todos están acostumbrados. El hecho de buscar realidad y hacer de ésta la materia prima y moldearla con artilugios de ficción, implica un alto grado de improvisación y eso es algo que vuelve loco a cualquier productor. Cuando empezamos a filmar junté a todo el equipo y les advertí que el rodaje iba a ser difícil, porque me sentía cómodo cambiando, improvisando y metido dentro del caos. Para mí, el guión es sólo un orden primario para desarmar durante el rodaje y volver a ordenar en el montaje. De a poco, todos aceptaron las reglas de juego. Al principio menos, pero después ya se dieron cuenta de que hablar de plan de rodaje era un concepto con el cual no me llevaba muy bien, y se fueron adaptando y relajando. LUCÍA CHAVARRI, quien fue la productora ejecutiva, me confesó, al terminar el rodaje, que al principio la forma y la propuesta le costaron bastante, pero que después entendió, entró en el juego y hasta le produjo cierta fascinación.

¿Qué cine te inspira?

El de EMIR KUSTURICA, DAVID LYNCH, GUS VAN SANT, WERNER HERZOG, entre otros. Las películas que me gustan son,



PLANETARIO se basa en videos caseros que reflejan la cotidianidad familiar en distintas partes del mundo.

por ejemplo, **BOYHOOD**, **TARNATION**, **STOP THE POUNDING HEART** y **CAPTURANDO A LOS FRIDMAN**.

¿Ves cine argentino? ¿Qué te gusta?

Sí, veo mucho. Me gusta ver de todo. A veces, cierto cine es medio repetido. A mí me volvió loco la película de AGRESTI del 93, **EL ACTO EN CUESTIÓN**, que no la había

Las personas buscan perdurar en el tiempo. Fotos, filmaciones o videos familiares, son en definitiva como guardar un mechón de pelo, acumular riquezas o tener una empresa familiar, algo que quede.

visto y la pasaron hace poco de nuevo en los cines; me siento identificado con esa película. Lo último de PERRONE me encantó, también de lo último me gus-

taron mucho **PAPIROSEN** (GASTÓN SOLNICKI) y **LA CHICA DEL SUR** (de JOSÉ LUIS GARCÍA).

POR JULIETA BILIK



MATÍAS PIÑEIRO.



LISANDRO ALONSO.

Lisandro Alonso y Matías Piñeiro

DOS DIRECTORES ARGENTINOS, CON EL MISMO PUNTO DE PARTIDA -LA FUC- Y DISTINTOS DESTINOS POÉTICOS, ACEPTARON CONVERSAR EN EXCLUSIVA PARA NUESTRA REVISTA. ALONSO DESDE BUENOS AIRES Y PIÑEIRO EN NUEVA YORK DONDE ESTÁ, INAUGURAN ESTA NUEVA SECCIÓN QUE INTENTA REUNIR A DIVERSOS DIRECTORES PARA QUE CREEN, ENTRE SÍ, UN DIÁLOGO CINEMATográfico.

POR EDUARDO MARÚN

¿Cómo fue el proceso, a lo largo de sus filmografías, para poder expresarse a través del cine?

LISANDRO ALONSO Hay que ponerlo en contexto. En 2001 todos los jóvenes filmados eran pos adolescentes que estaban encarando su falta de futuro y muchos se iban. A mí me gustaba **SOLO POR HOY** y ese vacío de andar pululando por calles vacías de JARMUSCH, pero quería filmar a un joven que no viviera en la ciudad. No veía en el cine mucho sobre jóvenes rurales,

pero me sentía más ligado a eso. Hice **LA LIBERTAD**, donde era más joven también, primera película, aunque no siempre tiene que ver con la edad, sino con la fuerza de la propuesta. Ahí, me parece, radica más la juventud.

En **LIVERPOOL** era todo lo contrario. Ya era como una propuesta vieja en mí. Tardé mucho tiempo en juntar la guita para hacerla y reunir las condiciones, llegué súper cansado. Estaba medio agotado con lo que filmaba, con la manera de filmarlo

y con el resultado que tenía. Hoy, con la última película (**JAUJA**), sigue siendo parecido, pero me llenó más de energía. Es una propuesta que me da más curiosidad que **LIVERPOOL**.

MATÍAS PIÑEIRO ¿Cómo ves el corto que hiciste, **LA CARTA PARA SERRA**? A mí me gustan mucho todas tus películas, pero esa particularmente. Creo que viene después de **LIVERPOOL**...

ALONSO Sí, fue bastante renovador. Volví a tener cierta libertad en cómo y qué filmar, porque ese fue un proyecto que se encargó desde el CCCB de Barcelona. Eran cartas entre directores y podías filmar, básicamente, lo que se te cantara, entonces aproveché. Daban un poco de guita y dije *voy a filmar algo como para mí*. Una carta filmada, que incluía mi pasado y presente, y lo que podría ser mi futuro. Ahí aparece Fabián Casas leyendo parte de un boceto de lo que después se transformó en **JAUJA**. Empecé a jugar con elementos nuevos para mí. Me ayudó a pensar, a divertirme más, a descontracturar las películas que venía filmando.

El primer envío que me mandó SERRA era una película de tres horas, habladas en catalán, con toda su banda en la que anda él. Dije, no lo puedo tomar en serio, si éste me manda esto, directamente no le interesa hacer lo que hacían las otras correspondencias, que uno filmaba un poquito, el otro lo veía, le filmaba otro poquito... En lo nuestro cada uno filmó lo que se le antojó.

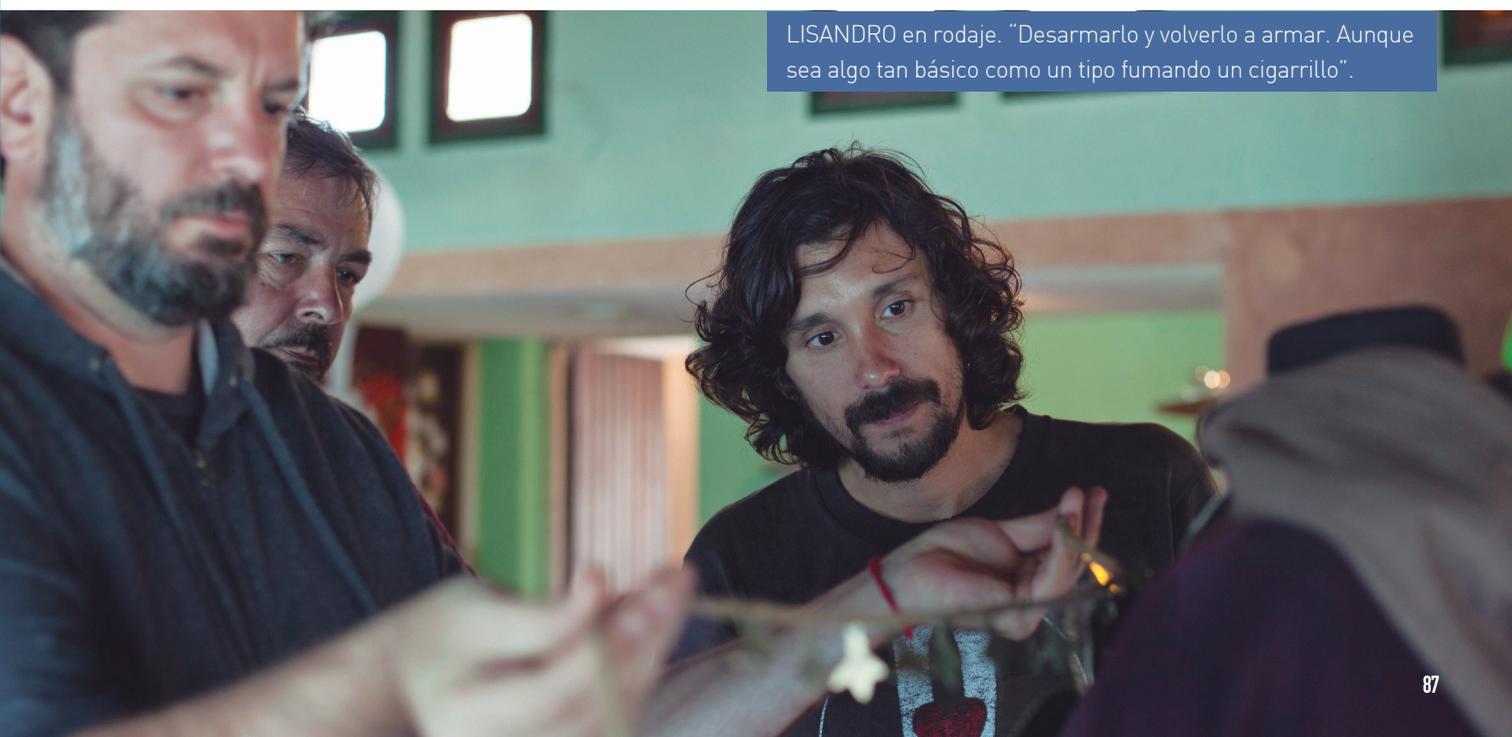
PIÑEIRO Justamente, a mí me gustó ver el pasaje hacia **JAUJA**, introduciéndolo a Casas, los textos, el diálogo... el monólogo, más bien. Me pareció muy bello cómo se comunicaba con tus anteriores películas y con la que le sigue. Y además es un medimetraje, me gusta esa duración. Tiene algo como de objeto extraterrestre, me parece buenísimo.

ALONSO Fue buen disparador. Percibí que estaba cansado, me había agotado de buscar siempre por el mismo lado, ahora me doy cuenta con el tiempo. El cine es tan amplio y se puede buscar desde tantos lugares diferentes. Estaba haciendo un nicho, encerrándome solito. Con **JAUJA** me sentí muy parecido a cuando filmé **LA LIBERTAD**. Con ese desconcierto de no saber muy bien qué estaba filmando. Y está bueno, por lo menos estoy atento a ver lo que pasa, me deja como en estado de pregunta acerca de lo que estamos filmando. Alimenta la curiosidad y el tratar de estar ahí, activo. Me da la sensación de que vos, MATÍAS, estás en situación de profundizar algo, de estar todavía en el medio de una búsqueda. **LA PRINCESA DE FRANCIA** sería un nivel más de lo que habías tratado ya en **VIOLA**.

PIÑEIRO También me pasa con las personas con las que trabajo una y otra vez, es que no siento que una película pueda abarcar todo lo que creo que puede salir de ese vínculo. Creo que con MARÍA VILLAR o ROMINA PAULA puedo seguir trabajando, porque hay otras aristas que no elaboramos y me dan ganas de probar la siguiente, y lo mismo con Shakespeare, me da la sensación que aún tenemos mucho para iluminarnos unos a los otros.

Son estas pequeñas películas que voy juntando, a partir de posibilidades que se dan, para poder filmarlas, y de mis ganas, también, de hacerlas. Estoy terminando de editar una nueva película y este año debería ponerme a escribir otra, que voy a filmar con un amigo español, LOIS PATIÑO. También sobre Shakespeare, **LA TEMPESTAD**. Una propuesta bastante diferente, pensar desde otro lado. Por ejemplo, estoy terminando de editar una película que filmé acá, en Estados Unidos y en la Argentina, lo que me produjo un cambio de paradigma. El de-

LISANDRO en rodaje. "Desarmarlo y volverlo a armar. Aunque sea algo tan básico como un tipo fumando un cigarrillo".





Con **LA PRINCESA DE FRANCIA** MATÍAS PIÑEIRO ganó la competencia argentina del BAFICI en 2015.

safío fue poder seguir haciendo lo que a mí me gustara. Y estoy contento con el resultado. Ahora, con LOIS será una película codirigida con alguien que hace películas muy diferentes a las mías, que igual me gustan mucho y me inquietan bastante. Si bien puede ser que trabajen MARÍA VILLAR o JULIÁN LARQUIER, será diferente. Siento una onda expansiva, la repetición no agota, sino que me lleva a encontrar nuevos tambores. Pienso en la película anterior para poder hacer la que estoy haciendo, viendo las cosas que quiero cambiar.

¿Qué importancia tiene el azar en su cine? Y también el azar que quieren dejarle al espectador.

ALONSO Escribo un pequeño guión que no tiene más de veinte páginas, y siempre lo llevo conmigo, doblado, detrás del pantalón, por si acaso. Más que nada, es una guía para no perderme. Filmo todo. Después, podemos filmar alguna que otra cosa o viene alguien del equipo y me dice algo que pueda estar bueno, y lo filmo. Por más que invento cosas o agrego una secuencia, no soy de filmar mucho. Me acuerdo que en dos películas devolví latas. No tenía más que filmar y no filmé más nada. Queda claro en las películas que hago, que son más observacionales y no tan imaginativas, quizás. Pero dentro de esa cosa de observar, un poco con las herramientas del montaje, de un tipo caminando, si uno lo trastoca en tiempo y espacio, empieza a llamar la atención, es detonante que una caminata dure mucho más de lo que uno está acostumbrado a ver. Quizás soy así yo también. En la calle hago un montaje, me puedo quedar muchos minutos eligiendo a quién mirar y a quién no, observando esquinas, a ver quién dobla. Eso es lo que me gusta tratar de hacer, y lo hago con cada plano, con cada secuencia o con cada personaje que me gusta elegir: mirarlo, porque de alguna manera, conecté.

PIÑEIRO A mí me gusta, en tus películas, cómo se propone el diálogo con el espectador. Hay una manera en cómo se desenvuelven los planos iniciales, que te meten en ese trance. Uno va viendo la forma de relacionarse con esa película. Es una propuesta, que si uno se niega, bueno, es una reacción de alguien que no quiere entrar en diálogo, entonces ¿qué vas a hacer? Esa persona se puede ir o pensar en otra cosa durante la película. Pasa cuando filmás. Empezás a detenerte en el ritmo de una caminata o en un rostro que no expresa en principio demasiado, pero que de repente encontrás. El azar quizás esté en ese diálogo o en lo que está dentro del plano, o en las nubes o en el viento, o en las conexiones a priori, no pensadas entre un plano y el siguiente.

ALONSO Sí. Por más que uno intente manipular lo menos posible la mirada del espectador para dejarlo más libre y activo, el cine es una gran mentira...

PIÑEIRO Es una bella mentira.

ALONSO Claro, exactamente.

PIÑEIRO Yo también tengo los guiones, no improviso casi nada. Es una escritura muy cercana a la producción, escribo muy cerca del rodaje, cada vez más, que no es algo que me llene de orgullo en lo más mínimo, todo lo contrario, porque me pone más nervioso. Después, aparecen cosas, pero no busco el azar. Hay cineastas que lo incluyen mucho. Es peligroso, juegan con fuego. Puede que no haya nada, finalmente. Pero uno va barajando el juego que arma, toma decisiones que tratan de correrse siempre y eso no es azar, sino movimientos, oscilaciones. Creo que siempre sale otra cosa, nunca lo mismo.



ALONSO: "Ese desconcierto de no saber muy bien qué estaba filmando".

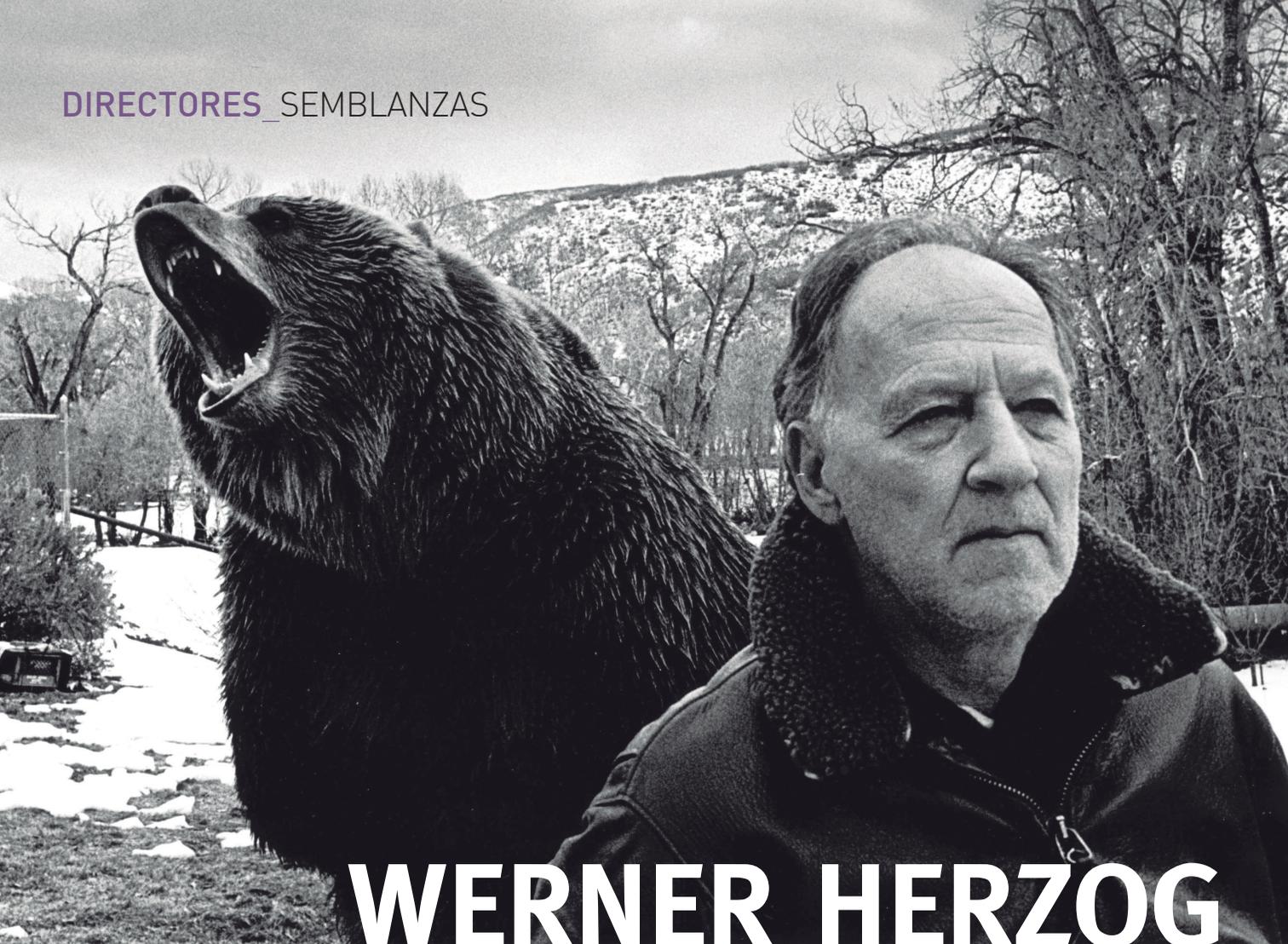
ALONSO Me parece que en tus películas, el cómo es muy importante: cómo lo contás, cómo lo planteas, cómo se van desarrollando los personajes. Y en ese jugar con el lenguaje, creo que está lo más lindo. Desarmarlo y volverlo a armar, volver a interpretarlo. Hay una película de JAMES BENNING que se llama **VEINTE CIGARRILLOS**, donde filma los ocho minutos que dura fumarse un pucho en veinte personas diferentes. Cada uno tiene su forma de fumarlo, de expresarlo, de soplar el humo. Por eso siempre me gusta filmar planos largos, para tener la posibilidad de sacarles, al comienzo o al final. Empezar con cuadro vacío y terminar con cuadro vacío. Va generando algo extraño. Vos decías, si entrás, perfecto, y si no, no entrás. A mí me pasa que, generalmente, no entro en las propuestas en que todo el mundo entra. Enseguida me aburro o me distraigo, no participo.

PIÑEIRO A mí me gusta mucho pensar las películas y su circulación, en término de cómplice. Que las personas puedan tener un contacto caprichoso e individual con lo que hago. Ahí está el concepto de cómplice, que escuché en BENNING, ya que lo trajiste a cuenta. Hace películas bastante difíciles, con un plano de veinticinco minutos, y puede entender que no le interesa a todo el mundo, pero insistiendo, con una película detrás de la otra, termina haciendo que haya gente para sus películas. Hay algo que prueba su éxito y es que sigue haciendo las películas que quiere hacer. Es un cineasta muy diferente a mí, sin embargo, me llena de admiración, aprendo un montón. Tiene que ver con este concepto de complicidad. Para mí, el problema viene si ese circuito me imposibilita seguir haciendo mis películas como quiero. Salvo que lo sepas manejar bien, como HITCHCOCK.

ALONSO Me parece que una cosa es el laburo en el que uno eligió concentrar mucho de su tiempo y otra son las gestiones

para lanzar una película y cómo distribuirla. Excede el trabajo del director. Uno no puede tirar el centro y cabecear a la misma vez. Salvo que seas la MGM. Ya cuando las tenés que estrenar -y estamos hablando de películas muy pequeñas- es un mundo aparte. Me empieza a caer más pesado, primero porque sé con la película que estoy jugando y adónde va a terminar. Una vez, a una directora que hace cine muy diferente a lo que a mí me gusta, me animé a preguntarle ¿por qué haces películas? Y me dijo: *Mirá, porque necesito hacerlas*. Me pareció una respuesta simple y honesta, la que más vale de todas.

"No improviso casi nada. Es una escritura muy cercana a la producción, escribo muy cerca del rodaje, cada vez más, que no es algo que me llene de orgullo en lo más mínimo, todo lo contrario, porque me pone más nervioso. Después, aparecen cosas, pero no busco el azar". MATÍAS PIÑEIRO



WERNER HERZOG

Un barco por una montaña

ASÍ COMO PODEMOS HABLAR DE UN EFECTO EN OTROS DIRECTORES, ESTÁ EL EFECTO WERNER HERZOG. AL SENTARSE Y VOLVER A VER TODAS Y CADA UNA DE SUS PELÍCULAS, ESE EFECTO HACE RENACER LA MISMA DUDA DE SIEMPRE: ¿CÓMO HACE?

POR FERNANDO KRAPP

¿Cómo hace para meterse en las dunas más extrañas del mundo con la fiel creencia de que ahí hay una película posible? ¿Cómo hace para hipnotizar a todo un equipo de trabajo y salir ileso de esa experiencia? ¿Cómo hace para subirse al Cerro Torre, uno de los picos más difíciles del mundo, con una cámara en lugar de una piqueta? ¿Cómo hace para pasar un barco por una mon-

taña y no ser internado en un neuropsiquiátrico por su -logrado- intento? ¿Cómo hace para filmar y filmar varias películas a la vez, con la enferma convicción de que la luz que irradian las imágenes tendrá una naturaleza extraterrena?

“Para hacer una película solo se necesita un teléfono, una máquina de escribir y un auto”, dice en un pasaje de *Herzog*

por Herzog, libro de entrevistas, realizado por Paul Cronin para una famosa colección norteamericana de cineastas por cineastas, publicado recientemente por la editorial argentina El Cuenco de Plata. Da la casualidad que, en el último tiempo, sumado a una suerte de fervor incondicional que los argentinos profesan por el realizador alemán, dos editoriales dieron a conocer

la otra faceta del director de **FATA MORGANA** (1969) y de **LOS ENANOS TAMBIÉN COMENZARON PEQUEÑOS** (*AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN*, 1970). Por un lado, se encuentra el HERZOG pensador que se desprende de sus largas afirmaciones en las entrevistas de *Herzog por Herzog* y de *Manual de Supervivencia*, y por el otro, el HERZOG narrador, rayano a la experiencia mística, cuasi poeta romántico, de *La Conquista de lo Inútil* y *Del Caminar sobre Hielo* (ambas publicadas por Entropía), dos muestras, no sólo de su capacidad narrativa, sino de su poder como observador.

VIVIR PARA FILMARLA

Herzog por Herzog y *Manual de Supervivencia* (este último también publicado por El Cuenco de Plata) son partes de la misma visión. Allí pone sobre la mesa todas las manías y obsesiones que lo vienen persiguiendo desde antes de que se decidiera a hacer cine. Su infancia en la Múnich de posguerra, al sur de Alemania, y aquel viejo mito de que la primera vez que vio un auto o un teléfono fue a sus 17 años. Las corridas con sus amigos sobre los escombros, como juegos de niños, y el abandono de su padre. También su manía y temprana vocación (HERZOG no cursó estudios de cine, sino que se robó una cámara de 35mm de la Universidad y la usó en todas sus películas). Resulta increíble su derrotero, un desfile de experiencias que permiten entender más a fondo el (no) límite de sus obsesiones. Pongamos un ejemplo. Siendo muy joven, HERZOG gana una



KLAUS KINSKI,
protagonista de
FITZCARRALDO (1982).

beca para estudiar cine en Estados Unidos, pero dura apenas unos meses. A los pocos días, parte para Nueva York y vive metido en un auto como un pordiosero. Decide viajar a México (por tierra) y entre correrías y peleas de catch, termina hospitalizado con una seria herida en la pierna, al meterse en una corrida de toros al norte de México.

Desfilan todas y cada una de sus películas. Desde sus innumerables y muchos de ellos desconocidos cortos. Para cada película revela una nueva anécdota, un truco donde pone de manifiesto una pedagogía muy simple del arte de filmar. Expone con lujo de detalles sus "yeites" que cualquier otro director guardaría en un cofre secreto. Por ejemplo, para **FATA MORGANA** (1969), **AGUIRRE, LA IRA DE DIOS** (*AGUIRRE, DER ZORN GOTTES*, 1972) y **FITZCARRALDO** (1982), HERZOG viajó con su DF, THOMAS MAUCH, para que

"tocara" los escenarios, para que viviera el lugar y para que juntos "sintieran" dónde poner la cámara. A los actores de **AGUIRRE**, antes de cada toma los sacaba a correr para que sus caras estuvieran agotadas. En **CORAZÓN DE CRISTAL** (HERZ AUS GLAS, 1976), decidió hipnotizar a los actores y a gran parte del equipo técnico. HERZOG inventa sus propios recursos, no se

trata solamente de llegar a un lugar, plantar la cámara y dirigir actores. Hay, en él, una profunda interpretación, no sólo del paisaje y la articulación con sus personajes, sino del acto de filmar, de inventar una técnica nueva en cada nueva experiencia cinematográfica. HERZOG es un cazador de historias con una mirada marciana.

A los actores de AGUIRRE, LA IRA DE DIOS, antes de cada toma los sacaba a correr para que sus caras estuvieran agotadas. En CORAZÓN DE CRISTAL, decidió hipnotizar a los actores y a gran parte del equipo técnico. HERZOG inventa sus propios recursos, no se trata solamente de llegar a un lugar, plantar la cámara y dirigir actores.



CORAZÓN DE CRISTAL, 1976).



AGUIRRE, LA IRA DE DIOS (AGUIRRE, DER ZORN GOTTES, 1972).

**Hay, en HERZOG,
una profunda
interpretación, no
sólo del paisaje y la
articulación con sus
personajes, sino del
acto de filmar, de
inventar una técnica
nueva en cada
nueva experiencia
cinematográfica.
HERZOG es un
cazador de historias
con una mirada
marciana.**

También es un gran motivador. Probablemente, sin la ayuda desinteresada de WERNER, ERROL MORRIS, uno de los documentalistas más interesantes e importantes de Estados Unidos, no hubiera filmado una sola película. Cuando ERROL MORRIS no sabía si filmar o tocar el chelo, y aseguraba que hacer una película era imposible, ahí estuvo HERZOG para llevarlo al límite de sus facultades. HERZOG es, por antonomasia, el director más *físico* de todos. Sus películas desafían los límites convencionales del realismo, no porque sean "difíciles" (aunque lo son), sino porque revelan un más allá de las imágenes. Con una fuerte pata en lo documental, teoriza sobre la importancia de la imagen en nuestra cultura y focaliza -pensemos en esa época- sus armas contra la publicidad y la televisión.

LOS RODAJES NO EXISTEN

"Hacer películas es un acto de fe", vuelve a decir en otro pasaje del libro, ante un admirado Paul Cronin, que no sabe dónde empieza el director y dónde termina el personaje. Podría decirse que para HERZOG, no sólo filmar, sino también es-

cribir, constituyó un acto similar. HERZOG manifestó que su verdadera intención, en un principio, era ser escritor. De hecho, durante sus primeros viajes a pie por Alemania o en su comentado derrotero por Estados Unidos y México, buscaba experiencias o historias para escribir. Su primer guión era en rigor una novela con la que obtuvo la financiación (el nuevo cine alemán comenzaba a afianzarse con políticas de Estado, de donde salieron tipos como ALEXANDER KLUGE y RAINER FASSBINDER) para rodar en Grecia, en otro de sus accidentados rodajes.

Lo que sorprende al leer *La Conquista de lo Inútil* y la reciente *Del Caminar sobre Hielo* (Entropía) es su aliento literario y su búsqueda con el lenguaje. El primero supone ser un diario de rodaje sobre FITZCARRALDO (1982), pero en muy pocos momentos se mencionan los problemas que tuvo HERZOG durante el rodaje. Más cercano a los libros de *La Inteligencia de las Flores*, de Maurice Maeterlinck, *Walden*, de Thoreu, *El Árbol*, de John Fowles, o los ensayos de Emerson sobre la naturaleza, HERZOG intenta contener su

experiencia con el medio natural, independientemente del hecho de filmar. Puede que haya sido un ejercicio de meditación, en donde HERZOG, en lugar de volcar su odio y su furia por todos los problemas que se suscitaron en ese rodaje, haya buscado describir su experiencia mística en contacto con la naturaleza, una forma de escape interior con la escritura.

Del Caminar sobre Hielo, por otra parte, es un libro fascinante. Todo un tratado sobre el acto de caminar, sobre la peregrinación y las promesas. Es también una reflexión sobre la soledad. La historia es conocida. Lotte Eisner, prestigiosa crítica de cine alemán, portavoz de una generación de cineastas, está convaleciente en su casa de París. HERZOG recibe la noticia y asegura que Eisner -de 74 años, tampoco era tan joven- no puede morir. Alemania no puede permitirse semejante pérdida. Se calza las botas, una mochila y una brújula y emprende una caminata desde su casa en Munich hasta París, a pie. Más de ochocientos kilómetros a campo traviesa. Sin importar las rutas, caminos, nada. HERZOG duerme bajo los puentes,

en jardines de prestado, en cualquier lado. Y estamos hablando de un director que era reconocido internacionalmente por sus películas (¿qué director después de algún éxito haría una cosa así?). HERZOG llega hasta la casa de Eisner quien, misteriosamente, se salva de la enfermedad y vive diez años más. Diez años después, Eisner lo llamó a HERZOG para pedirle que disolviera el encantamiento o lo que fuera que hubiera hecho. La misma fe que usaba en sus películas, HERZOG la aplicó a su propia vida, en un continuum que nunca estuvo disociado ni separado. No hay diferencia entre filmar o escribir. Lo único que queda es una profunda y desquiciada convicción en el hacer.



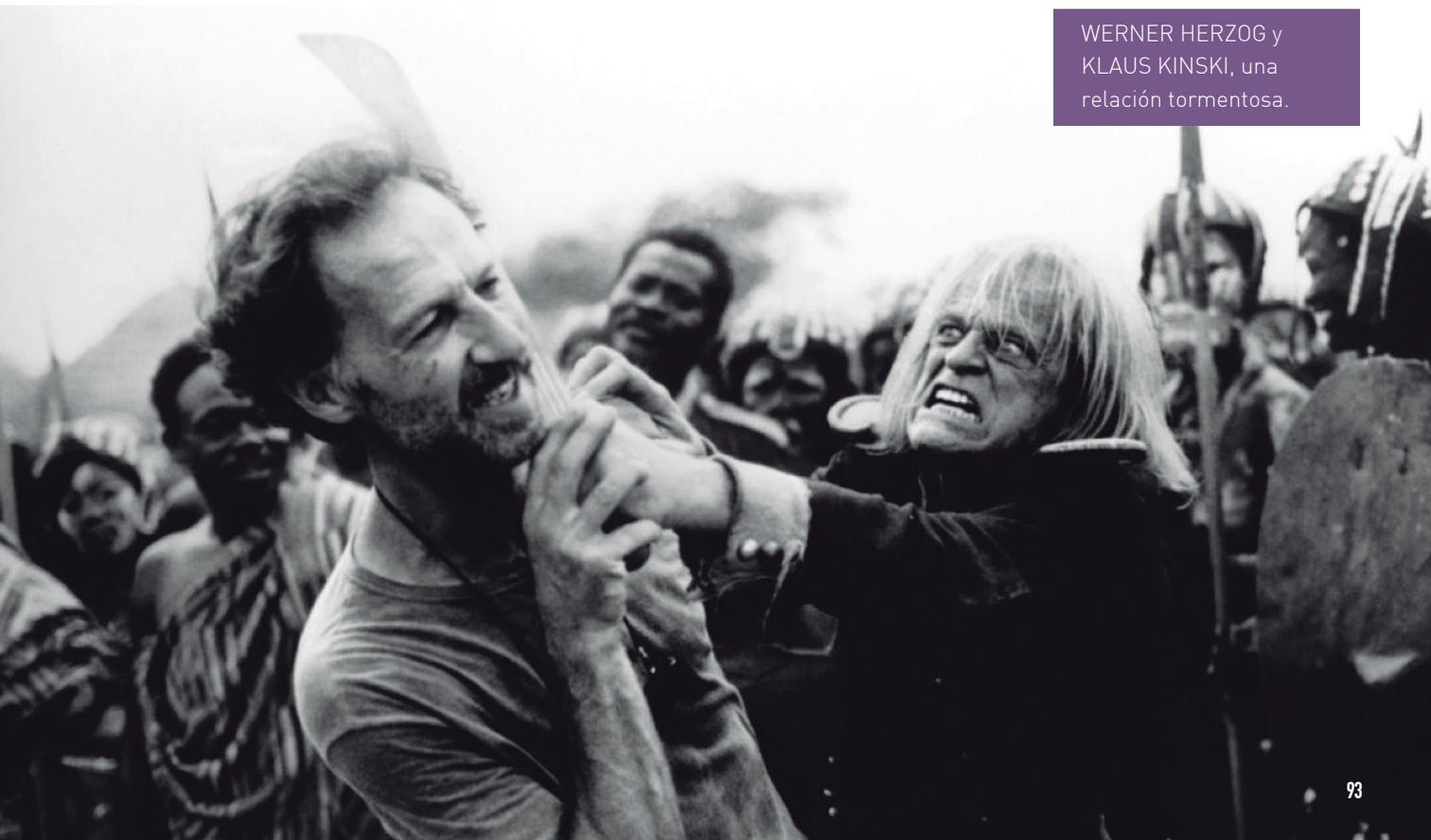
FATA MORGANA (1969).



FITZCARRALDO (1982).

“Hacer películas es un acto de fe”, dice en un pasaje del libro *Herzog por Herzog*, ante un admirado Paul Cronin, que no sabe dónde empieza el director y dónde termina el personaje. Podría decirse que para HERZOG, no sólo filmar, sino también escribir, constituyó un acto similar.

WERNER HERZOG y
KLAUS KINSKI, una
relación tormentosa.



SI NO SE LA REGALA
USTED, ¡SE LA REGALO YO!



BUCEANDO EN LA MEMORIA

FORMADORA DE TENDENCIAS, EXPORTADORA DE TALENTOS, MANIPULADORA, PARTE INELUDIBLE DEL CINE, LA TV, LA CULTURA POPULAR Y LA MEMORIA COLECTIVA, LA PUBLICIDAD ES UNA ACTIVIDAD DONDE LA CREATIVIDAD ARGENTINA SE LUCE DESDE HACE AÑOS Y MUCHOS DIRECTORES EXPERIMENTAN Y SUMAN DINERO PARA SUS LARGOS. TAMBIÉN, ES UNA INDUSTRIA CULTURAL NO SIEMPRE RECONOCIDA.

POR RAÚL MANRUPE

Buceando en la memoria de esa industria, convocados por el **Museo del Cine de Buenos Aires**, a través de su directora PAULA FÉLIX-DIDIER, estamos relevando e inventariando los archivos de films publicitarios de los míticos laboratorios Alex y Di Mar. Una primera selección se proyectó, por primera vez, en el **Festival de Cine de Mar del Plata 2015**. En el **BAFICI 2016**,

llega a Buenos Aires otro programa con nuevos hallazgos de este gran acervo patrimonial. Se trata de centenares de estantes, repletos de latas por revisar. Cada una guarda negativos fílmicos de imagen y sonido que tienen que ver con la memoria de millones de argentinos, y que han permanecido dormidos durante décadas. Como parte de nues-

tro proyecto multimedia, **Historia de la Publicidad**, la tarea es el descubrimiento, identificación y catalogación del material, para preservarlo y compartirlo con el público.

Los archivos de cortos publicitarios de los Laboratorios Alex (de los años analógicos, punto obligado para revelado, edición y copia de material fíl-

mico) fueron donados al **Museo Municipal del Cine**. Otro tanto ocurrió con el material de la célebre Di Mar. Ya son meses de descubrir intactos materiales en 35 milímetros de hace treinta, cuarenta o más años. Una primera selección de estos comerciales se remasterizó y fue proyectada en el **30º Festival de Mar del Plata**, con éxito de público y gran impacto. A la

nostalgia o la curiosidad que convocan a parte de la gente, se suma un rescate que va más allá: la validación de una actividad pocas veces reconocida fuera de su círculo, pese a su difusión masiva. Y que además de su cometido comercial, durante años, ha sido el sostén de la industria cinematográfica nacional. En tiempos en que rodar un largometraje era posible para muy pocos y se filmaba sólo un puñado de películas por año, el cine publicitario ha dado trabajo, ha capacitado y ha mantenido actualizados a directores, artistas, actores y técnicos, permitiéndoles experimentar y vivir de su oficio. Estos *spots*, *FP* (films publicitarios, como se los llamó en un momento), comerciales o propagandas (como la gente los definió) de los años 60, 70 y 80, actualmente se exhiben con una calidad que no tuvieron ni cuando salieron al aire por primera vez, en los que se destaca el trabajo de los sonidistas, opacado en aquella época por los rudimentarios parlantes de los televisores, y que hoy son toda una revelación de su gran tarea. En la proyección en Mar del Plata, sorprendió la calidad de producción del material exhibido y, por supuesto, la frescura creativa.

¿ENCENDEMOS EL TELEVISOR?

La mujer rubia está recostada sobre la piel de un tigre, mientras sostiene un moderno frasco de colonia para después de afeitarse. La modelo top, que es CHUNCHUNA VILLAFANE, mira a cámara sensualmente y, dirigiéndose al público femenino, dice: *Si no se la regala usted, ¿se la regalo yo...!* El spot lo dirigió el talentoso RICARDO BECHER, aquel que retrató

Cine publicitario recuperado se proyectó en el último Festival de Mar del Plata y ahora en el BAFICI.

tan bien la bohemia porteña de la segunda mitad de los años 60 en el largo **TIRO DE GRACIA**. El montaje, de Oscar Souto. La música, de VIRGILIO EXPÓSITO. La producción, del prolífico GUILLEMO SMITH.

No había zapping. Viene otro: Un hombre lee el diario, mientras el televisor pasa un comercial de espuma de afeitarse, locutado por RICARDO JURADO. El actor es VÍCTOR HUGO VIEYRA -que filmó muchos *spots*- y en éste, se queja de los creativos publicitarios y de la insistencia de la propaganda. Cuando baja el diario y le recrimina al televisor por su insistencia, del parlante del aparato comienza a salir espuma de afeitarse. El comercial lo dirigió FERNANDO SOLANAS, cuando estaba a pleno con **LA HORA DE LOS HORNOS**.

Se encuentran nombres como LUIS PUENZO, JUAN JOSÉ JUSID, ALBERTO FISCHERMAN, CARLOS SORÍN, JUAN JOSÉ STAGNARO, EDUARDO MIGNONA, dentro de una larga lista de realizadores que llega hasta hoy con directores como SANTIAGO MITRE o GUSTAVO TARETTO, entre tantos otros.

Si bien por momentos asusta la cantidad de negativos a visionar, el trabajo sigue, junto con el equipo del Museo del Cine. Al compartir con el público estas pequeñas piezas, que van de diez segundos a un minuto de duración, se abren varias puertas. Algunos pueden re-



Museo del Cine
PABLO DUCRÓS HICKEN

encontrarse con parte de su memoria emotiva, otros descubren rarezas, modos de vida, recursos vigentes o no, estereotipos y prejuicios, asombrándose todos de estos testimonios, de cuando el cine publicitario se hizo fuerte como industria y expresión de nuestra cultura popular, en un país tan valorador del ingenio.



Latas de la memoria publicitaria.

El proyecto multimedia *Historia de la Publicidad* está relevando e inventariando los archivos de films publicitarios de los míticos laboratorios Alex y Di Mar. La tarea es el descubrimiento, identificación y catalogación del material, para preservarlo y compartirlo con el público.

Pantalla abierta para

DI BENEDETTO

ANTONIO DI BENEDETTO, EL ESCRITOR MENDOCINO QUE ESPERÓ DEMASIADO, SE HA CONVERTIDO EN CONTINUA FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA EL CINE ARGENTINO. **LOS SUICIDAS** (2005), DE JUAN VILLEGAS; **ABALLAY, EL HOMBRE SIN MIEDO** (2011), DE FERNANDO SPINER, Y AHORA, **ZAMA**, DE LUCRECIA MARTEL, SE BASAN EN SU OBRA.

POR MARTÍN WAIN

“Leer a ANTONIO DI BENEDETTO es una aventura literaria y existencial que merece emprenderse desde cualquier lugar del que se parta. La relativa incomodidad es la de los hermosos zapatos nuevos que no podremos, que no nos queremos sacar nunca”, escribió JUAN SASTURAIN (*Página/12*,

mayo de 2012) en una columna titulada *Sobre el arte de la espera*. La referencia del título no es sólo al atavismo de tiempos muertos que atravesó toda la obra del escritor mendocino, sino también a la exagerada cantidad de años que debieron pasar hasta que se ganara un lugar de preferencia entre los

lectores. “Están sus cuentos memorables, como los tantas veces antologados **ABALLAY, CABALLO EN EL SALITRAL** o **EL JUICIO DE DIOS** -expresó SASTURAIN-. Pero sobre todo, está **ZAMA**, esa obra maestra absoluta, recomendada puerta de entrada y piedra de toque de toda su obra”.

El mismo DI BENEDETTO había dedicado esa gran novela “a las víctimas de la espera”, como un símbolo, tal vez, de su paciencia pueblerina o un anticipo de su caída en desgracia (murió desairado, en Buenos Aires, poco después de su regreso del exilio), en una larga etapa de indiferencia, que se

ha revertido en los últimos años y que, en materia cinematográfica, tiene su revancha. Si bien DI BENEDETTO había escrito un guión -del largometraje **ÁLAMOS TARADOS**, junto con ABELARDO ARIAS, dirigido en 1960 por CATRANO CATRANI- y su cuento **EL JUICIO DE DIOS** alcanzó la pantalla grande en 1979 (en una versión de HUGO FILI), la deuda con el autor fallecido en 1986 comenzó a saldarse de verdad en el siglo XXI: primero, **LOS SUICIDAS** (2005), de JUAN VILLEGAS; muy pronto, **ABALLAY, EL HOMBRE SIN MIEDO** (2011), de FERNANDO SPINER, precandidata al Oscar, y ahora, llega **ZAMA**, de LUCRECIA MARTEL, cuyo inminente estreno formaliza la tercera película, en poco más de una década, basada en la obra del autor mendocino y en manos de distinguidos cineastas del país.

FERNANDO SPINER le cuenta a **DIRECTORES** que leyó por primera vez **ABALLAY** en 1990, en Italia, y que inmediatamente quiso hacer la película. Su primer intento fue en 1999, después de ganar el Festival de Toulouse con **LA SONÁMBULA**. "Se interesaron unos productores extranjeros. Pero quedó pendiente porque la productora quebró, hasta que el guión ganó el concurso del Bicentenario del INCAA y pudimos hacerla con la potencia de la argentinidad necesaria". Sin productores extranjeros que plantearan condiciones, SPINER logró filmar en clave cien por ciento gauchesca el cuento de "un autor universal pero, al mismo tiempo, muy argentino" -define SPINER. "Hacer la película fue un proceso muy largo. Por suerte, la coyuntura me ayudó con un género que no

es argentino -el western-, pero que comparte tópicos como los paisajes, los caballos, los duelos. Trabajar con la gauchesca le dio una potencia especial, y la película se mantiene muy viva, sigue girando después de cinco años de haberse estrenado", agrega el director, quien ha trabajado con otro gran creador de novelas *filmables* como RICARDO PIGLIA: juntos escribieron **LA SONÁMBULA** (con FABIÁN BIELINSKY en el equipo de guionistas). "PIGLIA no es sólo un gran escritor, sino también una persona de mucha generosidad. Había leído *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*, y me habían impactado. Después me encontré con él y descubrí también su gran conocimiento sobre cine", dice el cineasta. A su vez, en 2011, PIGLIA señaló que, en sus inicios, la gran figura para todos los escritores, la gran referencia, fue DI BENEDETTO.

Ahora es el turno de la obra cumbre, **ZAMA**, que será la primera obra adaptada de la directora de **LA CIÉNAGA**, **LA NIÑA SANTA** y **LA MUJER SIN CABEZA**, todas escritas por ella. "Era mucho trabajo adaptar la novela, pero

me superó el entusiasmo. Me habían regalado el libro en 2005, y no lo había leído. Yo estaba haciendo una experiencia extrema, subir con un barquito por el Paraná, y me llevé todos los libros que tenían que ver con eso, con circunstancias extremas, y el libro te pone en un estado de espíritu alterado. Se combinaron las cosas y quedé prendida. Lo cierto es que lo más estúpido era hacer un film sobre una novela extraordinaria. *Estás loca, amiga*, me decía. Pero aquí estoy...", le contó la directora a *Clarín* durante el rodaje, en junio de 2015.

La historia, ubicada a fines del siglo XVIII, gira en torno a un funcionario de la Colonia, Diego de Zama, que queda varado en Asunción del Paraguay (aunque el nombre del lugar nunca se menciona), a la espera de una designación de mayor prestigio en otra ciudad. El hombre se carga de frustración y pierde su dignidad, a medida que busca una última oportunidad para redimirse, "revalidando sus títulos merced a una hazaña". "Escribí *Zama* en menos de un mes -contaba DI BENEDETTO en una entrevista, para

Ahora llega ZAMA, de LUCRECIA MARTEL, cuyo inminente estreno formaliza la tercera película, en poco más de una década, basada en la obra de Antonio Di Benedetto y en manos de distinguidos cineastas del país, como JUAN VILLEGAS y FERNANDO SPINER.

ABALLAY, EL HOMBRE SIN MIEDO, de FERNANDO SPINER.





ZAMA enfocada por
LUCRECIA MARTEL.

**DI BENEDETTO
analizó los mapas
de las ciudades
y estudió las
costumbres de
los españoles,
los indígenas y
los criollos de
la época. Pero
después optó
por relegar todo
dato verdadero,
sin perder por
eso un ápice de
verosimilitud.**

envidia de cualquier otro escritor-, durante un período de licencia de mi trabajo, en el que me encerré en una casa vacía. Los dieciocho días de licencia pasaron demasiado pronto y concluí la novela ya reincorporado a mi tarea habitual. La prisa me impuso un estilo urgente (breve, de frases cortas, muy condensado), aunque afortunadamente (y contra mis temores) adecuado al vértigo de las peripecias de don Diego”.

El autor, que era también periodista y crítico de cine, trabajaba entonces en el diario *Los Andes* de su ciudad, y la casa de sus vacaciones estaba en Córdoba. Allí creó una de las novelas más importantes de la literatura argentina y latinoamericana del siglo XX (suele trazarse el paralelo con *Pedro Páramo*, del mexicano JUAN RULFO, publicada en 1955, un año antes que *Zama*), además de compleja y preciosista. Para lograrlo, no se detuvo en la rigurosidad histórica. Nutrido de libros de historia y de geografía

antes de sentarse a escribir, analizó los mapas de las ciudades y estudió las costumbres de los españoles, los indígenas y los criollos de la época. Pero después optó por relegar todo dato verdadero, sin perder por eso un ápice de verosimilitud.

Para el escritor JUAN JOSÉ SAER, otro de los entusiastas seguidores de la obra de Di Benedetto, la falta de rigor histórico se vislumbra en que la lengua en la que está escrita no corresponde a ninguna época determinada: “Si por momentos despierta algún eco histórico, es decir el de una lengua fechada, esa lengua no es de ningún modo contemporánea a los años en que supuestamente transcurre la acción, sino anterior en casi dos siglos: es la lengua clásica del Siglo de Oro”.

Para la adaptación, MARTEL tomó algunos planos de la historia, vinculados con la pérdida de identidad y con las libertades que se tomó el autor. “No siento que ZAMA sea una

película de época -coincidió la directora-. Salir de tu tiempo para adelante o para atrás es salirte de tu época. Con la novela, DI BENEDETTO hizo que esa transgresión, probablemente, sea de las cosas que más enriquecieron nuestra cultura. La libertad con que narró esa época, las cosas que creó fueron invenciones propias. Eso es muy atractivo y hemos tomado esa libertad (para la película)”.

Ese tipo de ficción, que no se ajusta a la historia verdadera, puede vincularse -no casualmente- con la forma de trabajar de la directora salteña, con la forma de planificar su cine. “Lo que hago es todo mentira, todo artefacto -explicó MARTEL durante el Festival de cine de Valdivia-. No creo en la verdad, y si hay algún efecto de verdad en mis películas, es un milagro. Es todo armado, todo mentira, todo escrito, todo puesto, todo falso. Creo en eso, creo en la falsedad”.



FUNDACION DAC

POR LA CULTURA Y LAS ARTES AUDIOVISUALES



EL
CINE ARGENTINO
VA A LA ESCUELA



El Cine Argentino va a la escuela

Seminarios

Talleres de cine barriales

Si querés integrarte a la fundación
Ingresá en: www.fundaciondac.org.ar
Tu colaboración es valiosa para nosotros

SEGUINOS / HACETE FAN / SUMATE  /fundacionDAC  /fundacionDAC

Vera 559 (C1414AOK) C.A.B.A. República Argentina (a metros de Av. Corrientes y Av. Scalabrini Ortiz)

ARGENTINA INTERNACIONAL
0800-3456-DAC (322) (+54 11)5274-1030

contacto@fundaciondac.org.ar

WWW.FUNDACIONDAC.ORG.AR

Estamos para darte una mano.



Tarjetas Credicoop

- Promociones de ahorro y cuotas sin interés en miles de comercios en todo el país.
- Las tasas más bajas de todos los bancos privados para que puedas financiar tus compras.
- Programas de recompensas Puntos Credicoop y Aerolíneas Plus premian todos tus consumos.

 Consultá estos y muchos otros beneficios en www.bancocredicoop.coop



**BANCO
CREDICOOP**
COOPERATIVO LIMITADO