

DIRECTORES

AÑO 05 / REVISTA 15

NOVIEMBRE DE 2017



EL CINE ARGENTINO ATASCADO PIDE RECONSIDERACIÓN...

DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos



ADAL

ALIANZA DE DIRECTORES AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS

Para fortalecer el derecho de autor del Director Audiovisual en nuestra región hay que trabajar desde Latinoamérica.

Visita www.directoreslatinoamerica.org



Sociedades que actualmente integran la ADAL



CHILE
atn.cl



ARGENTINA
dac.org.ar



BRASIL
diretoresbrasil.org



COLOMBIA
directorescolombia.org



MÉXICO
directoresmexico.org

Con el decidido apoyo internacional de



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



Writers & Directors Worldwide
writersanddirectorsworldwide.org



argentores
Sociedad General de Autores de la Argentina
ARGENTINA



GEDAR
Gestio de Derechos de Autores Roteristas
BRASIL



Red Colombiana de Escritores Audiovisuales
COLOMBIA

Dentro del marco de apoyo a la formación de Sociedades de Gestión del Derecho de los Autores Audiovisuales en Latinoamérica, patrocinado por la Dirección Regional para Latinoamérica y el Caribe de la CISAC - Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores.



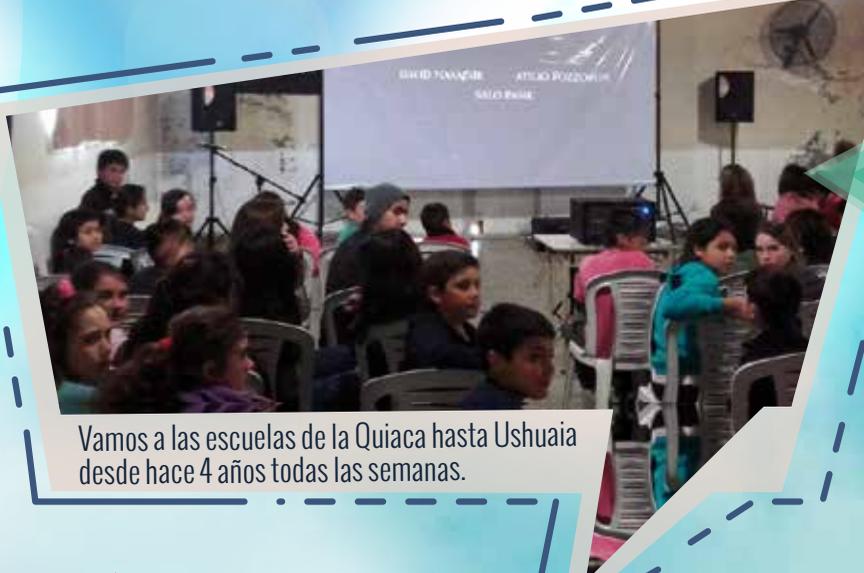
TRABAJAMOS EN
LA FORMACIÓN
DE ESPECTADORES
EN TODO EL PAIS

PRESENCIARON
33.000
ALUMNOS

VISITAMOS
102
LOCALIDADES
DE TODO EL PAIS

EL
CINE ARGENTINO
VA
A LA ESCUELA

FUIMOS A
248
ESCUELAS
DE TODO EL PAIS



Vamos a las escuelas de la Quiaca hasta Ushuaia desde hace 4 años todas las semanas.



Con Mariana "Moro" Anghileri en una escuela del Chaco Salteño. Los chicos nunca habían visto a una actriz personalmente.



Con Daniel Hendler, en una escuela del Conurbano Bonaerense. La mayoría nunca había visto una película en pantalla grande.

WWW.FUNDACIONDAC.ORG.AR

TU COLABORACIÓN ES
VALIOSA PARA NOSOTROS

SEGUINOS EN:



FUNDACIONDAC



FUNDACIONDAC



CONTACTO@FUNDACIONDAC.ORG.AR

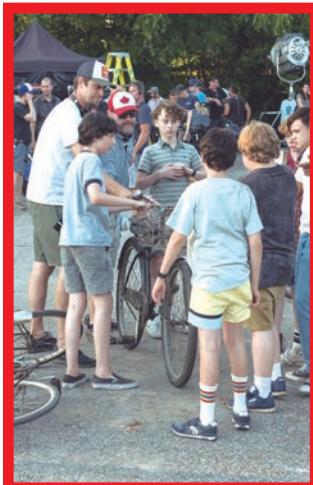
Argentina 0800 - 3456 - DAC (322) Internacional (+54 11) 5274 - 1030

Vera 559 (c14140k) C.A.B.A. República Argentina (a metros de Av. Corrientes y Scalabrini Ortiz)

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

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

SUMARIO



EL CINE ARGENTINO
PIDE RECONSIDERACIÓN **06**

10 ENTREVISTA A
ANDY MUSCHIETTI

14 PLAN RECUPERAR

ENTREVISTA A
LUCRECIA MARTEL **16**



2° CONGRESO NACIONAL DE LA
MULTISECTORIAL AUDIOVISUAL **20**

24 ENTREVISTA A
ARIEL WINOGRAD

28 FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE DE MAR DEL PLATA



ENTREVISTA A
ANAHÍ BERNERI **32**

36 EL DERECHO DE AUTOR
EN EL ENTORNO DIGITAL

42 ENTREVISTA A
BRUNO STAGNARO

48 MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS





54 ENTREVISTA A
DIEGO LERMAN

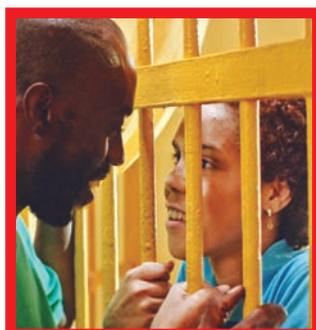
58 SALA DIGITAL DAC
MARIO SOFFICI

62 MADRE!, DE
DARREN ARONOFSKY

66 OPINAN LOS DIRECTORES

71 LA ANIMACIÓN ARGENTINA Y
FONTANARROSA

74 VENTANA SUR



76 CINE ARGENTINO
HABLA LA TAQUILLA

79 ENTREVISTA A
NATALIA GARAGIOLA

82 CINE EN LOS CUATRO
PUNTOS CARDINALES

86 DOC BUENOS AIRES

88 ENTREVISTA A
CECILIA ATÁN Y VALERIA PIVATO

92 CINE, NUEVA TV Y LITERATURA

96 HISTORIAS DEL CINE ARGENTINO
SIMÓN FELDMAN



// **Revista DIRECTORES**

Año 5 Número 15 - Noviembre 2017

Equipo editorial
Editor HORACIO MALDONADO

Secretario de Redacción
JULIO LUDUEÑA

Coordinación General
ANA HALABE - MATÍAS ARILLI

Asistentes de Producción
ALDANA MENDELLA -
MIRU SERODIO

Diagramación Intermedia

Colaboraron en este número
Julieta Bilik, Juan Colla, Ezequiel
Dalinger, Ana Halabe, Daniel De
La Vega, Raúl Manrupe, Claudia
Martí, Romina Milevich, Javier
Naudeau, Marcos Pasos, Mariano
Oliveros, Eduardo Marún, Daniela
Pereyra, Manuel Pérez, Alberto
Sadignon, Lorena Sánchez, Vera
Tognetti y Martín Wain.

Corrección
Liliana Sáez

Tapa y diagramación
fotográfica especial
Martín Ochoa

Fotografía
Martín Gamaler

Redacción
Vera 559 CABA Argentina
Tel.: (+54) 0800-3456-DAC (322)
Interno 22
(+54) 11-5274-1000
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.



El cine argentino

pide reconsideración

LAS ENTIDADES QUE COMPONEN LA MULTISECTORIAL POR EL TRABAJO, LA FICCIÓN Y LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL NACIONAL, JUNTO A LAS DEMÁS CÁMARAS Y ASOCIACIONES QUE INTEGRAN LA TOTALIDAD DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA Y DE LAS ARTES AUDIOVISUALES ARGENTINAS, PRESENTARON AL INCAA EL SIGUIENTE RECURSO DE RECONSIDERACIÓN, RESPECTO A LAS RESOLUCIONES 888/12 Y 942/12, DICTADAS POR EL ORGANISMO.

Teniendo en cuenta que el Fondo de Fomento Cinematográfico, conforme lo dispone la Ley, es un "Fondo de afectación" -cuya existencia precede al INCAA, que es su mero administrador y debe administrarlo cumpliendo reglas que la Ley establece con precisión-, las entidades firmantes, cuya experiencia, trayectoria y representatividad es innegable, sostienen que, sin lugar a duda alguna, las medidas en recurso perjudican gravemente a la industria cinematográfica y de artes audiovisuales argentina. Y que resulta evidente que quienes las han preparado y dictado consideran lo contrario.

Ante esta disidencia tan esencial, que hace a la existencia misma del cine y de las artes audiovisuales argentinas, consideramos prudente que con la humildad que la situación requiere, se deje sin efecto de inmediato la reglamentación en recurso y se abra, con la misma urgencia, una mesa de trabajo con todos los sectores, a fin de establecer y acordar la mejor forma de administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico para asegurar el trabajo y el empleo, fortalecer nuestra industria y enaltecer el cine argentino en el país y en el exterior.

SOLICITAMOS

La inmediata implementación del costo de una película nacional de presupuesto medio, sobre la base de los estudios económicos y técnicos, en valores reales, conforme a la Ley.

La conformación de una mesa de trabajo dentro del Consejo

Asesor para elaborar una propuesta de reglamentación que proteja el empleo, la industria, la distribución, la exhibición y el crecimiento para el sector y para el país. La implementación de las medidas necesarias para que, conforme lo comprometido por las más altas autoridades nacionales, el presupuesto del INCAA de 2017, que asciende a 2.855.106.533 pesos, no disminuya ni en un centavo, y que el previsto para 2018 sea, como mínimo, de dicha cifra, incrementada con la previsión inflacionaria.

El dictado en forma urgente de las medidas necesarias para que las partidas de créditos y subsidios a la producción de películas nacionales se ajusten a derecho y sean ejecutadas en su totalidad, evitando la subejecución voluntaria de ellas. Ello, no solo por la obligación legal de hacerlo, sino esencialmente porque son la razón de ser del INCAA y de las funciones que, quienes prepararon y dictaron la norma en recurso, ejercen.

Teniendo en cuenta, también, que dichas partidas y su plena ejecución son las que generan empleo, trabajo, producción y desarrollo de esta industria creativa y cultural.

A tal fin, que se habiliten días y horas para suscribir, también en forma urgente, las resoluciones, los mutuos y las verificaciones, que se cite a los titulares en cuanto fuere necesario y que se liberen las cuotas de inmediato. Ello, teniendo en cuenta que los fondos que le fueron dados para coadministrar no tienen por finalidad legal ser subejecutados y almacenados, sino

ser invertidos en créditos y subsidios con el consecuente valor agregado que origina el fomento a la producción. Que el Consejo Asesor designe comités de emergencia para estudiar, caso por caso, los 448 proyectos en marcha que su organismo informa no poder administrar, solucionando, en lo posible, toda su problemática para que se conviertan en películas cuanto antes, con todo el beneficio que ello implica para el cine nacional.

Que el INCAA cumpla y haga cumplir, con su correspondiente y exhaustiva fiscalización, todas las normas vigentes en materia de distribución, exhibición, comercialización y exportación.

El incumplimiento voluntario y persistente de la ley, en esta materia, impide a las películas argentinas su normal llegada al público, perjudicando a todo el país, que tiene derecho a ellas y al conjunto de su economía, al privarla del recupero, reinversión e ingreso de divisas que la exportación debe generar, así como del trabajo y empleo que el debido funcionamiento de la exhibición y comercialización generan y multiplican.

AADI, ACTORES, APIMA, ARGENTORES, CAPP, DAC, DOAT, EDA, FAMI, SADA, SADAIC, SADEM, SAGAI, SATSAID, SICA, APMA y SUTEP (Multi-sectorial Audiovisual) y AADC, ACERVO, ADN, APRI, APROCINEMA, CAIC, DIC, DOCA, FAVA, PCI Y UPACI. **D**

Las entidades firmantes, cuya experiencia, trayectoria y representatividad es innegable, sostienen que, sin lugar a duda alguna, las medidas en recurso perjudican gravemente a la industria cinematográfica y de artes audiovisuales argentina. Y que resulta evidente que quienes las han preparado y dictado consideran lo contrario.

LA CRÍTICA ES UNÁNIME

APIMA - *“MOVILIZARSE EN DEFENSA DE NUESTRO CINE”*

“Productores Independientes de Medios Audiovisuales manifiesta su preocupación y convoca a todos los sectores de la Industria audiovisual a mantener un estado de alerta permanente para movilizarse en defensa de nuestro cine y de las miles de fuentes de trabajo que genera. Expresamos nuestro profundo rechazo a la resolución 942 promovida por las autoridades del INCAA y a los términos de la misma. Exigimos cumplimiento efectivo de la Cuota de Pantalla de cine nacional, tanto en salas cinematográficas como en televisión. Adecuación real del costo medio de una película nacional y topes de subsidios.”

ARGENTORES - *“DESCONOCEN LA DINÁMICA DEL QUEHACER CINEMATOGRAFICO”*

La nueva regulación tergiversa “el espíritu de la Ley al aplicar criterios económicos y financieros que desconocen la dinámica propia del quehacer cinematográfico”. Reclama que su implementación sea revertida de inmediato y “una política que respete el espíritu de una ley nacida para viabilizar el crecimiento cultural, profesional y laboral”. Solicita “construir un cine que nos exprese y en el que nos podamos reconocer. Un cine que contenga diferentes rangos y modalidades de producción, diversidad de miradas, de historias y de caminos expresivos”.

ASOCIACION ARGENTINA DE ACTORES - *“GRAVE SITUACIÓN”*

“Ante la grave situación generada a partir de la Resolución 942 que emitieran las autoridades del INCAA en forma de consulta y sin participación del Consejo Asesor, y que pone en riesgo nuestras fuentes laborales, nuestro sindicato expresa su profundo rechazo a esta medida que, lamentablemente, confirma los pronósticos a los que arribábamos después de las desprolijidades y desmanejos, nunca aclarados públicamente, ocurridos durante el trámite que destituyó al anterior presidente del INCAA.”

DAC - *“RECORTE PARA LOS FONDOS DE FOMENTO AL CINE NACIONAL”*

“En varias oportunidades, desde DAC –Directores Argentinos Cinematográficos– hemos alertado a la opinión pública acerca de las graves consecuencias que genera para la industria audiovisual, el falseamiento de los costos reales de producción que requiere la realización de un largometraje nacional. Este accionar deriva en un achicamiento permanente –continuo y potenciado al sumar el efecto de la inflación– de las fuentes de financiación del cine argentino, provenientes del Fondo de Fomento a la actividad cinematográfica, creado hace más de 20 años, por una ley que fuera sancionada, unánimemente, en el Congreso Nacional, con la clara decisión política de generar una sólida industria cultural capaz de representarnos exitosamente ante todo el mundo.

Lamentablemente, hace algunos días, las autoridades del INCAA han emitido una Resolución, mediante la cual el Costo Medio de Producción para un Largometraje Nacional se modifica en un valor inferior a un 80% de su costo real, sin ningún documento respaldatorio de su actualización anual, como lo ordena expresamente en su texto la Ley de Cine. Cuando aún las entidades representativas del sector audiovisual no salían de su asombro –ya que se habían recibido promesas de los principales ministros del Gobierno nacional que indicaban su intención de no achicar los fondos para el Cine– se publica en el Boletín Oficial, sin previo aviso ni consenso, la Resolución 942/2017/INCAA, que lisa y llanamente decreta la eliminación del cine independiente y de autor; y que produce, inexorablemente, una pérdida histórica de nuestras fuentes de trabajo”.

MULTISECTORIAL AUDIOVISUAL

– “*TODOS LOS CAMINOS DEL INCAA CONDUCE A LA DEVALUACIÓN DEL CINE ARGENTINO*”

“Sin tener intención alguna de mejorar la grave situación de producción, distribución y comercialización a la que ha llegado el cine argentino, por el contrario, la actual administración del INCAA parece querer profundizar la devaluación del prestigio que supo tener desde su creación el Instituto y su rol como órgano de Fomento del Cine Nacional. Su gestión ha conseguido, prácticamente, una parálisis administrativa en la distribución del Fondo de Fomento Cinematográfico.

Es la continuidad administrativa del INCAA que, según su Anuario 2016, perdió el 2,51% de los espectadores con respecto al año anterior, consolidó la comercialización de películas extranjeras por no efectivizar la cuota de pantalla establecida en la Ley de Cine con manifiesto incumplimiento o falta de fiscalización de la misma y llegó a un 85,60% de espectadores a películas extranjeras por falta de opción en salas.

En ese lamentable escenario, se publica en el Boletín Oficial la Resolución 942/2017/INCAA, que parece promover solo un modelo de cine que no necesita la financiación creada por la Ley y que generará, sin duda, un futuro de baja de la producción cinematográfica argentina, facilitando aún más la comercialización del cine extranjero, lo que, dicho en otras palabras, significa el camino de extinción del cine nacional.”

SAGAI – “*PODRÍA CONducIR A QUE SÓLO LAS GRANDES PRODUCCIONES TENGAN LUGAR EN EL MERCADO*”

“Desde SAGAI estamos atentos a una nueva situación que involucra al sector audiovisual. La Resolución 942/2017/INCAA dificultaría la producción de pequeñas y medianas realizaciones cinematográficas, que son el motor que renueva y construye constantemente nuestra industria.

Este conjunto de normativas propone un modelo de financiamiento que podría conducir a que solo las grandes producciones tengan lugar en el mercado. Como consecuencia, las fuentes de trabajo de nuestros actores y actrices se verían afectadas, y con ello las regalías generadas por su derecho de propiedad intelectual. El cine perdería, además, innovación, la posibilidad de experimentar y la mirada de nuevos directores, productores, autores e intérpretes, propios de emprendimientos de bajo y mediano costo.

El fomento a la industria audiovisual es necesario, porque promueve e impulsa el crecimiento: el estímulo económico a estos proyectos es el punto de partida para su desarrollo. Por eso, seguiremos trabajando junto a todas las entidades involucradas para generar alternativas que puedan conservar las fuentes de trabajo y la promoción cultural”.

EDA – “*CENTRALIZA LAS IMÁGENES EN POCAS EMPRESAS*”

“A través de este comunicado, expresamos una fuerte preocupación y estado de alerta ante el anuncio de la resolución 942/2017, que, de forma inconsulta y sin consensos sectoriales, elimina la posibilidad de producir cine para realizaciones pequeñas y medianas y/o de autor, además de limitar fuertemente las condiciones para realizar cine documental. El cine no puede existir sin políticas de fomento desde el Estado. El fomento a la producción cinematográfica es condición excluyente para construir y consolidar una identidad audiovisual nacional, logro conquistado en 1947, cuando se sanciona la Ley 12299 de fomento a la cinematografía, en la cual se prevén aumentos al financiamiento, a partir de créditos de bajas tasas a los estudios o productoras y una cuota de pantalla. Mientras que una de las funciones fundantes del INCAA, según lo establece la Ley 17741 y sus modificatorias, es la administración del Fondo de Fomento Cinematográfico, la Resolución 942/2017 meramente concentra la producción de películas nacionales bajo condiciones excluyentes. Lejos de acompañar el crecimiento del cine argentino y trabajar en corregir sus falencias, subvierte el espíritu de la Ley de Cine y centraliza las imágenes en pocas empresas”.

SICA – “*COMPARTIMOS LA PREOCUPACIÓN DEL SECTOR*”

“Sobre la Resolución 942/17 del INCAA: Compartimos la preocupación del sector en defensa de los puestos de trabajo generados por las producciones audiovisuales independientes, que son posibles de realizar por los distintos mecanismos de financiación que establece la Ley de Cine. Su modificación abrupta pone en peligro proyectos que están en distintas etapas de producción e imposibilitaría el inicio de otros.

El INCAA, que por Ley es autárquico, funciona como ente público no estatal, dentro del ámbito del Ministerio de Cultura y parece no ser ajeno al paradigma de promoción de políticas que alientan un modelo de concentración y dificultan a los medianos y pequeños productores.

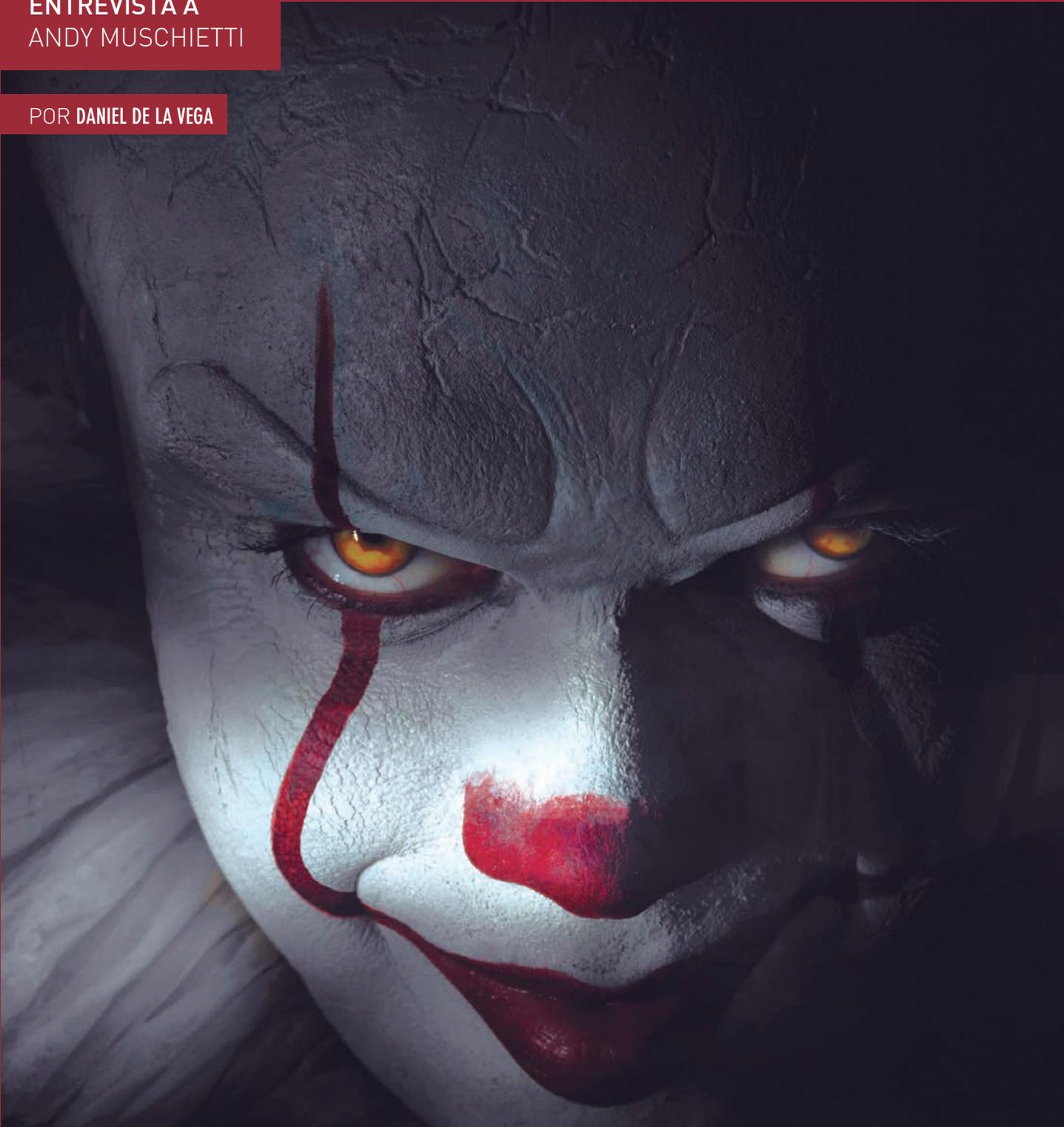
Las medidas que se están instrumentando, a través de diferentes resoluciones dentro del INCAA, suponen el objetivo de ordenamiento, transparencia y eficiencia del Ente. Debemos ser responsables a la hora de analizar e interpretar dichas medidas. Pero sabemos también que la instrumentación e implementación de las resoluciones llevan consigo procesos que pueden desvirtuar las metas originales y traer consecuencias indeseables para la industria cinematográfica y la producción de contenidos audiovisuales.

Es por ello que los gremios que conformamos el sector nos encontramos en estado de alerta.

Reiteramos nuestra convicción y compromiso con la defensa del cine argentino, como representante de nuestra identidad y la cultura de nuestro pueblo, del trabajo registrado, la formalidad en el empleo y el sostenimiento de los puestos de trabajo en la industria cinematográfica argentina”.

ENTREVISTA A
ANDY MUSCHIETTI

POR DANIEL DE LA VEGA



“La fantasía de **Hollywood** siempre la tenés”

EL ARGENTINO REALIZADOR DE **IT** ES ENTREVISTADO POR DANIEL DE LA VEGA PARA *DAC*. UN DIÁLOGO EXCLUSIVO ENTRE DIRECTORES DE GÉNERO, QUE ADEMÁS COMPARTEN UNA MISMA GENERACIÓN, PARA UNIR LOS ÁNGELES Y BUENOS AIRES A TRAVÉS DEL CINE.



ANDY MUSCHIETTI en plena filmación

Como director, ¿cómo te comunicás con los chicos para que puedan actuar en tu registro del género? Atendiendo a que hay mucho antecedente de directores que no les cuentan a sus actores que son películas de terror, ¿cómo lo manejaste?

No, por el tema del terror no hubo ningún problema, porque eran pibes de trece, catorce años, que ya estaban familiarizados con el género, en general. Y con respecto al trabajo con los actores... se habló mucho de los personajes, de la psicología de los personajes. Yo quería ver cuánto de los personajes había en ellos mismos. En parte, el casting fue dirigido a encontrar actores que, básicamente, compartieran el ADN con los personajes. Entonces, fue una búsqueda de chicos que ya lo tuvieran construido dentro, un poco. Y por eso fue una búsqueda larga. Pero cuando los encontré, fue para mí muy claro quién tenía que ser. De uno en uno. El paso siguiente fue, básicamente, la lectura de química, digamos, en la cual los puse a todos dentro de la misma habitación para ver cómo funcionaban como grupo. Y en esa etapa, para algunos personajes tenía más de una opción, entonces los iba mezclando y los veía como

grupo. El ejercicio habla por sí mismo, los ves y te das cuenta: este es el grupo. Y básicamente, era. Con el nene más chiquito fue un poco más delicado, porque el que hace de Georgie, él sí, tenía seis años... A él sí le presenté a BILL, el actor que hace de Pennywise. Entonces, ahí él ya sabía que el monstruo era...

Era un humano...

... Un artificio. Claro, era un humano. Entonces, se hicieron amigos. Al final, JACKSON, que hacía de Georgie, estaba más familiarizado con el actor que con el monstruo.

Involucra muchos chicos esta película. ¿Cómo son las regulaciones para trabajar con ellos en Estados Unidos y cuántas semanas de trabajo te lleva, atendiendo a las regulaciones que tenés?

Las horas con niños son limitadas, pero eso depende de las edades. A los trece años son mucho más flexibles que a los seis años. Pero las regulaciones son estrictas. Vos no podés pasarte ni un minuto del tiempo estipulado. Dos horas al día tienen que ir al colegio.

¿Cuántas jornadas tuvo esta película entonces?

En total, fueron sesenta días de rodaje.

En NOSTALGIA DE LA MESA 8, tu cortometraje de HISTORIAS BREVES, no se podía intuir que sos un realizador inclinado hacia el cine de género. ¿En qué momento surgió esa vocación por el terror?

No, venía antes. Mi primer amor por el cine vino por el cine de terror. La comedia vino un poco más tarde. La primera película que vi fue **ENCUENTROS CERCANOS DEL TERCER TIPO**, a los cinco años, y de adolescente temprano tuve una especie de historia de amor con el cine de terror. Después, cuando entré en la escuela de cine, empezaron a aparecer otros géneros. Me interesé mucho por la comedia, sobre todo por la comedia italiana, tipo **DINO RISI**, **VITTORIO GASSMAN**..., y los cortos que hice, de alguna manera, estaban encasillados en ese género. Pero hay un poco de todo. **FIERRO CHIFLE** es una especie de corto siniestro, de terror, pero **NOSTALGIA DE LA MESA 8** fue una comedia. Después de eso hice toda una carrera como director de publicidad, encasillado en el humor.

¿En la Argentina o en Estados Unidos?

Empecé en la Argentina en el '98, '99. En 2001 me fui a España, a Barcelona, e hice el resto de mi carrera en publicidad allá. Pero hubo un

“El cine argentino siempre le dio la espalda al género, porque el género es propio de Hollywood. En un momento de la Argentina, el cine de ‘entretenimiento’ era como una mala palabra”.

“Me interesa llegar a generar tensión con una figura que está presente y no terminás de entender. Juego con figuras que son más surrealistas que clásicamente monstruosas”.

momento en que me cansé y dije: Bueno, vamos a volver. Todo ese tiempo, mientras hacía publicidad allá, seguía escribiendo cosas. Escribí cuatro guiones que nunca fueron producidos. Y el quinto fue **MAMÁ**.

¿Por qué elegiste el camino de construir una carrera en Hollywood en lugar de seguir filmando en este país, por ejemplo? ¿Cuál fue la elección, el motivo?

Fue un poco por accidente. Cuando me fui a España, no lo pensé demasiado. Me quedé catorce años. Al décimo año, estaba medio cansado de hacer publicidad e hice el corto. Fue una especie de ejercicio de estilo, era un apoyo visual de un guion que yo estaba escribiendo, que era una historia de fantasmas. Que no era **MAMÁ**. Pero el corto era mucho más enigmático para la gente y más intrigante que el guion que yo estaba presentando. Entonces, todo el mundo quería saber cuál era la historia de la Mamá. Hice un tratamiento, lo llevamos a una

productora en Madrid, como para hacerla acá. La película la íbamos a hacer en español, en Madrid. O mejor dicho, con una productora de Madrid. Probablemente, la hubiéramos filmado en Barcelona. Pero el proceso se hizo un poco largo por cómo funcionan las ayudas y los subsidios allá. Un poco como en la Argentina.

Y en un momento entró en el cuadro GUILLERMO DEL TORO y las cosas funcionaron...

Exacto. A raíz del corto, yo ya tenía un agente en Los Ángeles. Porque ¿viste que allá son medio cazadores de talentos? Las agencias de Los Ángeles van a todos los festivales y cuando ven un corto que llama la atención, enseguida tratan de agarrarte. Y a mí me pasó eso. Me llama mi agente y me dice: “Che, GUILLERMO DEL TORO vio el corto y quiere hablar con ustedes”. Y DEL TORO me dijo: “Te quiero ayudar a producir esta película. Si querés, la hacés en español o en inglés. Yo estoy acá para ayudarte”. Podés hacerla en español, pero lo que va a pasar, si te sale bien la peli, es que va a venir un estudio, la va a comprar y otro va a hacer el *remake* en inglés y se van a quedar con todo el éxito y la plata. Entonces dije: Bueno, vamos a hacerla en inglés. Además, siempre... La fantasía de hacer una película en Hollywood, siempre la tenés.

Esto tiene que ver con lo que decidís de hacerla en Hollywood. Muchas escenas muy bien escritas pueden ser imposibles de ser plasmadas en la pantalla. Uno la puede plantear y escribir, pero hasta que no la termine de producir, no sabe si funciona.

JAMES CAMERON escribía escenas que no sabía cómo las iba a filmar, ¿te pasó eso?

Sí, escenas que van variando bastante, a raíz de limitaciones presupuestarias, las vas modificando. Y al final, como dice DEL TORO, siempre termina saliendo algo que no te esperabas, pero que es muy bueno. Y el montaje también, es otra etapa en donde la vas refinando. Te das cuenta de nuevas cosas que pueden mejorar la escena, sobre todo en cuanto a ritmo.

Igual que en MAMÁ, noto que vos trabajás mucho la escena del monstruo en primer plano.

Sin ocultarlo. Es decir, acá no hay juegos de luces, en realidad el monstruo está, no se oculta.

¿Eso es una decisión tuya, política, frente al horror, digamos?

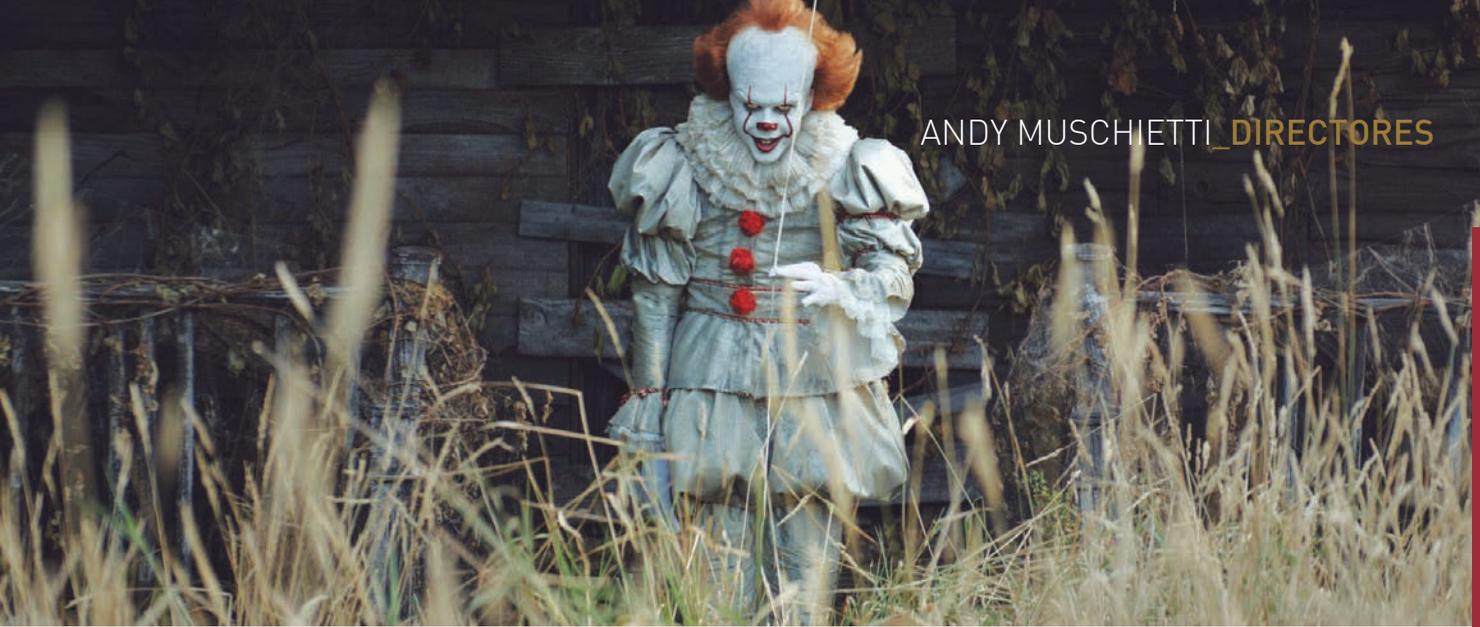
Sí. Es una especie de apuesta que hago. Me interesa llegar a generar tensión con una figura que está presente y no terminás de entender. Juego con figuras que son más surrealistas que clásicamente monstruosas. De ahí, **MAMÁ** tiene una forma muy particular, muy extraña, parece una pintura de MODIGLIANI. A mí me da mucho miedo, es muy personal, pero sé que puede ser inquietante para mucha gente, también. Además, por otro lado, Pennywise, en **IT**, es un monstruo que aparece, te encara y te trata de enroscar en su engaño. Es un payaso que actúa como carnada para atraerte. Y cuando te atrae, ahí se transforma en el peor de tus miedos y te come. Entonces, hay algo en la naturaleza de ese monstruo que es desafiante, porque te hace mostrarlo. A mí me resulta interesante, porque naturalmente tiendo a mostrar.

¿Cuáles son las concesiones que tuviste que hacer para trabajar dentro del sistema de Hollywood? ¿Eso algún día te va a llevar a trabajar con nosotros de vuelta en la Argentina...? Algún día, en castellano, ¿vas a volver a trabajar?

Sí, me encantaría. Bueno, concesiones... la cultura la tenés adentro. Mis cortos son muy... telúricos todos. Están relacionados con el mundo del tango, el fútbol, el humor, el lenguaje que tenemos. Cuando me fui de la Argentina, todas las cosas que escribía en España eran como... Dije: Bueno, voy a hacer una película en España, tengo que empezar medio de cero, porque hasta que no vuelva a la Argentina... Tenía un guion en esa época que se llamaba Todo al pedo, y era una *road movie*, parecida a una película italiana, pero muy argentina. Transcurría en los sesenta y era una especie de *road movie* con un boxeador y un *alien*, un extraterrestre. Era una locura, pero tenía una textura muy argentina. Lo escribí hace como quince años, y ahora lo leo y me parece muy divertido. Pero es un guion que funciona solamente para la Argentina.

¿Cuál sería el beneficio de volver a trabajar en la Argentina, en tu idioma? ¿Es algo que tenés pendiente?

Bueno, reconectar con todo este mundo que se puede combinar con géneros. El cine argentino siempre le dio la espalda al género, porque el género es propio de Hollywood. En un momento de la Argentina, el cine de “entretenimiento” era como una mala palabra. Estudié cine con profesores más influenciados por el cine francés



que por el americano. Entonces, había una especie de reticencia por el cine norteamericano, pero crecí viendo películas de SPIELBERG, entre otros. Sabía lo que quería hacer. Pero al mismo tiempo, crecía en mí la curiosidad por nuestras historias y nuestros escritores. ROBERTO ARLT, BIOY CASARES, BORGES. Entonces, hacer una película de género con un trasfondo... es lo que pasa en **FIERRO CHIFLE**, un poco eso, una historia tanguera pero con el diablo.

Ahora, aquí hay una visión más amplia con respecto al cine de género, así que sería una oportunidad. Hace falta gente

con tu mirada para el cine de género en la Argentina. Lo hay, muy poco, pero lo hay.

A mí me encantaría. Pero en la Argentina no se consigue financiar una película grande, el presupuesto para hacer una peli de género con efectos visuales y tal..., pero la cosa se va acomodando. Ahora los costos no son lo que eran antes.

¿Qué es lo que se viene? Sé que estás haciendo un piloto del hijo de STEPHEN KING y estás preparando... ¿qué se viene a futuro?

Ahora mismo estoy filmando el piloto de **LOCKE AND KEY**, que está basado en el cómic que

JOE HILL escribió. Voy a hacer, en principio, el primer capítulo. Si hay tiempo, el segundo también. JOE HILL vio **IT**, le encantó... me ofreció el piloto. Yo no lo había leído... lo leí y me pareció fascinante. Después pasará a la segunda parte de **IT**, la segunda mitad de la historia. Ya estuve construyendo la historia con el guionista, y ahora, el guionista, GARY DAUBERMAN, que está escribiendo. En dos semanas vamos a leer la primera versión del guion. Si todo sale bien, el año que viene filmamos.

¿Y una película de género en la Argentina, de bajo

presupuesto, para demostrar el skill que tenés para contar historias en otro idioma?

Ja, ja... Quiero volver a escribir, a mí me apasionaba, y lo hice en **MAMÁ**. Lo mejor de filmar una peli es cuando la historia la sacaste vos y la conocés muy bien, los personajes son como los creaste. Quiero volver a eso y me encantaría hacerlo en la Argentina también. **D**

Convenio entre



cinain
cinemateca y archivo
de la imagen nacional

y



DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos



SABRINA FARJI, CARLOS GALETTINI, FERNANDO MADEDO Y MARCELO PIÑEYRO luego de firmado el acuerdo entre DAC y CINAIN

EN EL MARCO DEL PLAN RECUPERAR, QUE EN UN AÑO COMPLETARÁ 100 PELÍCULAS ARGENTINAS REVIVIDAS EN DIGITAL 4K CON LA INCOMPARABLE CALIDAD QUE YA PUEDE DISFRUTARSE EN EL CICLO *COMO NUNCA LOS VISTE- CLÁSICOS DEL CINE ARGENTINO*, EMITIDO LOS SÁBADOS POR CANAL 9, DAC Y CINAIN FIRMARON UN ACUERDO DE COOPERACIÓN Y ASISTENCIA MUTUA EN BENEFICIO DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO NACIONAL.

EL PLAN RECUPERAR, llevado adelante por DAC y el laboratorio digital GOTIKA, continúa en pleno desarrollo a partir de su puesta en marcha a principios de este año, para revivir, en formato digital 4K, 52

películas argentinas planificadas para su ejecución como parte de su etapa inicial. En el próximo año, su realización completará las 100 obras rescatadas, para la continuidad de su difusión nacional e

internacional. Así acaban de confirmarlo sus propulsores. Los primeros 18 films recuperados comprenden grandes clásicas obras de nuestra cinematografía nacional: **UN LUGAR EN**

EL MUNDO de ADOLFO ARISTARAIN, **SUR** de PINO SOLANAS, **LA PELICULA DEL REY** de CARLOS SORÍN, **GRACIAS POR EL FUEGO** de SERGIO RENÁN, **JUAN MOREIRA** de LEONARDO FAVIO, **EL LADO OSCURO DEL CORAZON** de ELISEO

SUBIELA; **TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL** de PINO SOLANAS; **UN OSO ROJO** de ADRIÁN CAETANO, **MADE IN ARGENTINA** de JUAN JOSÉ JUSID, **MARTIN (HACHE)** de ADOLFO ARISTARAIN, **ÚLTIMAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO** de ELISEO SUBIELA, **LA SANGRE BROTA** de PABLO FENDRIK, **MATAR AL ABUELITO** de CÉSAR D'ANGIOLILLO, **ELSA Y FRED** de MARCOS CARNEVALE, **HOMBRE MIRANDO AL SUDESTE** de ELISEO SUBIELA, **LUGARES COMUNES** de ADOLFO ARISTARAIN, **CONVERSACIONES CON MAMÁ** de SANTIAGO CARLOS OVES y **ESPERANDO LA CARROZA** de ALEJANDRO DORIA. La incomparable calidad de las recuperaciones está ya en la pantalla de la televisión argentina abierta. Todos los sábados a la medianoche, Canal 9 brinda la completa emisión de estas películas en el ciclo **COMO NUNCA LOS VISTE-CLÁSICOS DEL CINE ARGENTINO**, permitiendo comprobar y disfrutar su inigualable y virtuosa puesta a nuevo, tanto en materia de imagen como de sonido, con total respeto por las decisiones originales de sus creadores. El programa, conducido por la actriz y cineasta Jazmín Stuart, incluye además entrevistas exclusivas a directores, protagonistas e integrantes de los respectivos equipos técnico o artístico de las obras recuperadas a nuevo.

La estrategia del Plan -cuyo objetivo es desarrollar la hasta ahora siempre postergada conservación del patrimonio audiovisual argentino, tanto fílmico como digital, y la continuidad de su exhibición, para así generar nuevos derechos de autor a sus directores y otros creadores participantes de la realización- establece, en principio, autofinanciarse sin ayuda del Estado ni otros aus-

piciantes, mediante su propia comercialización y programación. El costo es absolutamente de CERO PESOS para los directorxs que aporten los materiales básicos y los derechos necesarios. Accediendo fácilmente al sitio www.recuperar.org en la web, pueden informarse y proponer la inclusión de sus obras.

Concretando otro aporte a esta ambiciosa y singular labor emprendida por el PLAN RECUPERAR, el 27 de octubre, en la ENERC, durante la celebración de las actividades oficiales por el DÍA MUNDIAL DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL, auspiciado por el CONSEJO COORDINADOR DE ASOCIACIONES DE ARCHIVOS AUDIOVISUALES y la



FERNANDO PINO SOLANAS y JAZMÍN STUART en **COMO NUNCA LOS VISTE**

UNESCO, DAC firmó un Acuerdo de Cooperación y Asistencia Mutua con la CINEMATECA Y ARCHIVO DE LA IMAGEN NACIONAL -CINAIN- para promover, fomentar y facilitar la restauración, preservación, difusión y exhibición del patrimonio audiovisual argentino.

Conforme al mismo, en adelante DAC y CINAIN se brindarán apoyo, asesoramiento y transferencia de información, integrando Comisiones de Trabajo para realizar estudios de interés común, preparando y promoviendo capacitaciones para la recuperación y puesta en valor de películas de largometraje clásicas de la cinematografía nacional.

Dando efectivo comienzo al convenio, DAC se compromete a restaurar anualmente una obra propuesta por CINAIN, la cual será exhibida en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en la sección especial CLÁSICOS RESTAURADOS. La primera de ellas ya ha sido incluida en la 32ª edición de la Muestra, que se lleva a cabo en el presente año.

El Día Mundial del Patrimonio audiovisual conmemora la Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento realizada por UNESCO el 27 de octubre de 1980. En cooperación con el Consejo Coordinador de Asociaciones de Archivos Audiovisuales (CCAAA) y otras instituciones, se trata de centrar la atención mundial sobre la fragilidad de este patrimonio y la imperiosa necesidad de su oportuna salvaguardia. **D**

El paso del tiempo, la constante transformación de los medios de comunicación, la rápida obsolescencia tecnológica y la falta de una verdadera conciencia política y social sobre el tema, son graves amenazas para la conservación de las obras audiovisuales de la humanidad que hoy constituyen una parte fundamental de su memoria. Así, el trabajo de las instituciones y entidades que ayudan a protegerlo, preservarlo y darle acceso, es cada día más importante.



Afirmar un orden de lo real o ponerlo en duda

DIRECTORA DE CULTO POR LA CIÉNAGA, LA NIÑA SANTA, LA MUJER SIN CABEZA Y, AHORA, ZAMA -UNA OBRA PARA LA QUE APORTARON MUCHAS PRODUCTORAS Y ORGANISMOS OFICIALES O PRIVADOS DE CASI TODO EL MUNDO, CELEBRADA EN LOS FESTIVALES DE VENECIA, TORONTO, LONDRES Y NUEVA YORK ANTES DE LLEGAR A LOS CINES ARGENTINOS-, LUCRECIA MARTEL DEFINE ALGUNAS DE SUS IDEAS SOBRE EL CINE, CONVERSANDO CON LOS ALUMNOS DEL CENTRO DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL LEONARDO FAVIO EN QUILMES.

¿Cómo llegaste al cine?

Fue así: yo quería estudiar... Toda mi vida pensé que iba a estudiar algo científico. De hecho, en Salta estaba inscripta en Ingeniería Química; en Tucumán, en Ingeniería Técnica; estaba inscripta como en cuatro ciudades. Y cuando llegué acá, quería hacer algo que no fuese tan científico, pero que tuviera alguna semblanza con lo científico... y encontré dibujos animados. Que en esa

época era como "estar en un laboratorio" de... sí, porque era la cámara de 16, la mesa, todo milimétrico, entonces me sentía un poco científica y empecé con dibujos animados en Avellaneda. Y eso es un buen comienzo, porque entre la gente que hace animación -no me considero alguien que hace animación, pero, digo, mis compañeros tenían ese espíritu-, se valora mucho el cuadro, y se valora mucho la

banda sonora, como si fuese un dibujo. Porque era sonido óptico, era un dibujo. Entonces, el análisis de la banda óptica era un análisis de imagen del sonido. Y entonces, todo eso, digamos, te permitía meterte en el cine desde el lugar más minúsculo. Y después, la otra cosa por la cual me parecía interesante el tema de la animación es que, en animación, lo más importante, lo que les da el

carácter a las cosas, es el movimiento. Una manzana, para que se vuelva un personaje, es un carácter de movimiento. Un movimiento que da carácter. Un tipo de movimiento. Entonces, transformar las emociones, las expresiones en movimiento es algo propio de la animación. Y aparte, dibujábamos en película. Lavábamos negativo 16 o negativo 35 y dibujábamos cuadro por cuadro.



ZAMA

¿Y cuándo pasas al cine?

Y, eso por mis compañeros. Por estar ahí, haciendo cortos. Digamos, me fui entusiasmando de ayudar a otros. Un día dije: ¡Ah, bueno, quizás esto me vaya a gustar! Estaba haciendo un corto con un amigo y teníamos que hacer que una chica subiera por la escalera y un chico también. Y mi amigo dice: No, que la chica vaya por la escalera y al chico le vamos a hacer como un andamio al lado de la escalera para no sé qué cosa de la altura que quería él. Y yo pensé: ¡Ay, Dios, todo es mentira! La altura es mentira, la escalera es mentira. Y dije, ¡ah, me gusta: es todo falso! Pero el día en que te das cuenta de eso... aburrido, porque filmar es aburrido, digamos, el tiempo que lleva, armar todo, esperar, lo falso, lo artificial. Todo eso me gustaba. Me di cuenta de que me gustaba.

Igual, por ejemplo, en LA CIÉNAGA, hay una situación real que representa la película, en Salta...

Sí, pero eso es un milagro, porque todo es falso. Los actores no son de ahí, hacía frío, no hacía calor. Eso es lo que tiene el cine, que está

buenísimo. Todo es un artificio, donde el efecto es de realidad, pero todo lo que lo constituye es mentira. Entonces eso, **LA CIÉNAGA** es un efecto de realidad, pero todo es sumamente falso. Sumamente escrito, sumamente previsto.

¿Y qué hay de realidad en la puesta?

En verdad, yo lo que pienso es que el cine, desde sus orígenes sonoros, es tridimensional. Que la imagen es lo más ilusorio del cine, y el recorte que genera la imagen, porque digamos, el dispositivo de la cámara hace que exista el recorte, pero la imagen, finalmente, termina siendo un recorte bidimensional, lo que hace es contar lo que en verdad sucede en una cosa verdaderamente tridimensional, que es el sonido. Y para encuadrar, armás la escena y vas viendo en cada caso cómo contar eso.

¿Qué es lo que te motiva? ¿Cómo poner la cámara, cómo es la decisión, cuál es el punto de vista...?

Bueno, el punto de vista es algo que necesita de una

experiencia, de estudiar y vivir. El punto de vista es lo que es uno en la vida. Ahora, técnicamente, para llevarlo a cabo en la escena, cómo poner la cámara, a mí me sirve pensar qué es la cámara. Por ejemplo, en **LA CIÉNAGA**, en **LA NIÑA SANTA** y en **LA MUJER SIN CABEZA**, yo..., más que nada en **LA CIÉNAGA** y en **LA NIÑA SANTA**, pensaba que la cámara era como una criatura. En el trípode, cuántos años puede tener una criatura de esa altura. Bueno, esos podrían tener doce. Yo ponía la cámara un poco más abajo, tendrían diez. Entonces... ¿y para qué uno asocia la idea de la cámara con una persona, en este caso, en estas películas? Porque así yo tenía una manera más fácil de conectarme emocionalmente con dónde poner la cámara. Que es dónde pondrías a un chico de diez años. ¿Lo colgarías de esa viga? No. Entonces no ponía ahí la cámara. ¿Lo pondrías en el capot de un auto, afuera del auto, para hacer una escena? Y, no, porque se pegaría un golpe. Entonces todo eso empieza a organizarte para saber dónde poner la

“Con las herramientas audiovisuales, vos podés afirmar un orden de lo real o ponerlo en duda. Y en ese sentido, cada decisión que tomás, dónde está el foco, qué se escucha y qué no se escucha, en cada una de esas decisiones, hay una actitud política”.



ZAMA es la película elegida para representar a la Argentina en los premios Oscar y Goya

“El punto de vista es algo que necesita de una experiencia, de estudiar y vivir. Es lo que es uno en la vida. Ahora, técnicamente, para llevarlo a cabo en la escena, a mí me sirve pensar qué es la cámara. En LA CIÉNAGA y en LA NIÑA SANTA, pensaba que la cámara era como una criatura, un chico de diez años”.

cámara, la altura... Y después, ¿por qué un chico y no un adulto? Porque a mí me interesaba, en esas películas, que la cámara tuviese más... fuese una cámara que tuviese curiosidad, pero no tanto acceso a la escena. ¿Viste que a los chicos siempre los rajan de los lugares? Entonces, como que siempre está espiando. Uno tiene que buscarse artilugios para filmar. El punto de vista, lo que vos decidís del punto de vista, eso es la vida. Y estar atento y consciente de la vida. Los artilugios para construir la escena te los tenés que inventar. Te van a enseñar algunos en una escuela de cine, pero al final, te los tenés que inventar. Porque para que cada uno de nosotros exprese su punto de vista, es muy difícil que sea con las mismas exactas herramientas. Necesitás, un poco, inventarte unas herramientas para eso.

LEONARDO FAVIO decía que el encuadre es como la moral. ¿Qué pensás?

Yo lo que puedo acordar, supongo que va por ahí la cosa, es que ninguna decisión que uno toma, que a veces uno las piensa un poco banales, desde dónde... cómo uno va a organizar la composición general de la película, el encuadre,

el movimiento de los actores, lo que se dice, lo que no se dice, cómo se mueven, quién está en foco, quién no está en foco, quién sale y quién se queda en el cuadro... todo eso implica una idea acerca del mundo, sin duda. Es muy difícil, si vos no sabés qué hacer con la cámara, y como no sabés qué hacer y pensás que la entrevista es aburrida, decidís moverte un poco, viste que en muchas películas se acerca un poco a la gente que habla, así despacito... Ahí siento que vos me estás transmitiendo que no sabés qué hacer con la cámara. Que no sabés qué hacer con el mundo, que no sabés ni qué es lo interesante de lo que se está hablando. Entonces, sin duda, cada decisión que uno toma de construcción de lo audiovisual es una decisión que refleja tu concepto del mundo. Y vos, con las herramientas de lo audiovisual, podés afirmar la realidad o ponerla en duda. Yo creo que FAVIO, y los directores que pensamos que el cine no es solamente un entretenimiento de pochoclos, sino que es un entretenimiento de muchas clases, creemos que las herramientas de lo audiovisual permiten cuestionar la legitimidad de lo real. Y eso es político. Entonces, vos po-

dés filmar una escena donde viene la mucama y atiende el teléfono, como en muchas películas del cine argentino, y en donde es claro que esa mujer nació para ser mucama y para atender el teléfono y para emocionarse si la señorita se enamora o si se va a casar el muchachito de la casa. Pero vos podés armar la misma escena, donde la mucama que va a atender el teléfono no ha nacido para ser mucama ni es lo que más le importa, y le importa un rábano el muchachito de la casa, le cae muy simpática la familia, pero no es lo que quiere para su vida. Digamos, esas son cosas sutiles, pero esas cosas están cuando vos construís. Con las herramientas audiovisuales, vos podés afirmar un orden de lo real o ponerlo en duda. Y en ese sentido, cada decisión que tomás, dónde está el foco, qué se escucha y qué no se escucha, en cada una de esas decisiones, hay una actitud política. **D**

FUENTE

Entrevista pública en el Centro de Producción Audiovisual Leonardo Favio de Quilmes.

DAC ACCION SOCIAL

SEGUIMOS DIGNIFICANDO EL ROL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL

 (+54 11) 4855-2156

 accionsocial@dac.org.ar

 www.dac.org.ar/accionsocial

visitá el sitio del audiovisual
WWW.DIRECTORES.AV.COM.AR

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

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

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



CARLOS HORACIO
ARRECEYGOR, Secretario
general de SATSAID

“PEDIMOS POCO... PERO TODO SE EMPEZARÍA A MOVER”

CONTINUANDO LA CONSTRUCCIÓN FEDERAL, INICIADA DESDE HACE MÁS DE UN AÑO Y MEDIO, LA MULTISECTORIAL POR EL TRABAJO, LA FICCIÓN Y LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL REALIZÓ SU SEGUNDO CONGRESO NACIONAL. EXPUSIERON REPRESENTANTES DE LAS ASOCIACIONES Y ENTIDADES GREMIALES Y DE GESTIÓN, ACADÉMICOS UNIVERSITARIOS, ACTORES, AUTORES, DIRECTORES, DISTRIBUIDORES, PRODUCTORES Y TÉCNICOS DEL CINE Y LA TELEVISIÓN DE TODA LA ARGENTINA, JUNTO A COLEGAS DE OTROS PAÍSES INVITADOS.

La apertura estuvo a cargo del Consejo Ejecutivo de la Multisectorial, integrado por SERGIO VAINMAN, de ARGENTORES; CARLOS JAUREGUALZO, de DAC; GUILLERMO TELLO, de DOAT; PABLO ECHARRI, de SAGAI; y PABLO STORINO, de SATSAID. “Traemos a este Congreso la experiencia acumulada en las

más variadas geografías argentinas, escuchando la voz de todos los sectores audiovisuales, para que una vez más el debate serio, profundo y democrático rinda sus frutos y mejore nuestros horizontes”.

A continuación, recordamos la conformación de mesas, temas y expositores, con un

resumen de lo considerado durante las dos intensas jornadas, desarrolladas en el Hotel Presidente de Buenos Aires, el 12 y 13 de septiembre último.

1- Derechos Autorales y de Intérpretes, alertas y desafíos en Latinoamérica

Moderada por MIGUEL ÁNGEL DIANI, Presidente de

JUAN BALOIS PARDO,
GUILLERMO TELLO,
MARIANO OLIVEROS,
ALEJANDRO GRUZ y
MANUEL GARCÍA



ARGENTORES, con la participación del director MARCELO PIÑEYRO, Vicepresidente de CISAC; VÍCTOR YUNES, Secretario SADAIC; PEPE SORIANO, Presidente SAGAI; SANTIAGO SCHUSTER, Director Regional para América Latina y el Caribe de CISAC; SILVIO CAIOZZI, Vicedirector de ATN CHILE; y CÉSAR CUADRA, Director General de ATN CHILE.

“Luchamos por la dignificación de nuestro trabajo, por la cuota de pantalla. Tenemos la obligación de pensar en nuestro país y lo estamos defendiendo. Cumplamos la Ley, porque ella nos permite vivir en comunidad. Sin ley, tenemos la ley del más fuerte: el más grande nos va a pegar y nos va a deshacer, en cambio, ante la Ley veremos quién tiene razón. Gran parte del cine argentino y la totalidad del cine europeo, latinoamericano y asiático alcanzan una presencia prácticamente marginal, pasando muchas veces inadvertida su existencia para la mayor parte del público, y esto afecta directamente nuestro futuro como creadores, porque si nuestras obras pierden el derecho de circular, su propia existencia deja de tener sentido”.

2- La Dirección y la Producción de TV frente a la convergencia productiva

Moderada por RODOLFO HOPPE, Presidente de DOAT, e integrada



MARCELO IACCARINO, de ADF

por los directores de televisión ALEJANDRO RIPOLL, DANIEL DE FELIPPO, VIVIANA GUADRAMA, LEONARDO BECHINI, JESÚS BRACERAS y MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ, de CAPPA, y el Productor Director de TV GONZALO SPERANZA.

“Necesitamos una ley de televisión y nuevas plataformas que nos equiparen con todas las producciones extranjeras que entran libremente, sin ningún tipo de aranceles ni restricciones, dejando de lado la producción y la cultura nacional”.

3- La Exhibición y la Distribución en el Cine, en estado de alerta

Moderada por GUILLERMO TELLO, con la intervención de MARIANO OLIVEROS, de ULTRACINE; ALEJANDRO GRUZ, de ADART Producciones; JUAN BALOIS PARDO, programador del Cine Teatro José Fernández, de Caleta Olivia, y Presidente de la Asociación de Amigos del Arte Mechenien, que sostiene esa sala; y MANUEL GARCÍA, de CADICINE.

“Lo que quiere el productor de una película es que se vea,

pero solamente se ve lo que los exhibidores deciden poner en sus pantallas. Mientras tanto, los programadores de los muchos cines independientes que funcionan en el interior de todo el país viven una situación de desigualdad, en la cual la gente no puede elegir. Las exigencias de las grandes distribuidoras son abusivas, en materia de cantidad de funciones y semanas de continuidad, porque establecen condiciones no pautadas previamente. Así, imponen la permanente



Segundo Congreso Nacional Multisectorial Audiovisual, a pleno

continuidad de sus películas, generalmente de Hollywood, para ocupar siempre la pantalla”.

4- Construcción federal en la Producción Audiovisual

Moderada por GUILLERMO TELLO, disertaron en la mesa MARIO GIMÉNEZ, Gerente de Operaciones del IAAVIM, Misiones; GUSTAVO CARO, Presidente de Tucumán Audiovisual; CARLOS PERROSO, de FAVA; ANDREA BRENINATO, integrante de la Comisión Directiva de “Nuevas Líneas”, Asociación de Guionistas de San Luis; y CRISTINA SIRAGUSA, productora e investigadora de la Universidad Nacional de Villa María.

“Presentamos las realidades de las provincias, tratando de encontrar un lugar incluso de verdadero federalismo, en el que se puedan debatir problemas y debilidades, aprovechando las fortalezas de cada provincia. No se plantean diferencias sino verdades que, en muchos casos, se parecen bastante. Demostramos la actividad

existente y la necesidad de marcos legales con toda la información aportada desde las universidades, de modo tal que se permita construir mayor diversidad en todo lo que se está produciendo, en los distintos territorios nacionales, superando la imposibilidad actual de ser exhibidos y difundidos en las distintas pantallas”.

5- La Producción de Contenidos para TV y los desafíos del mercado

Moderada por SERGIO VAINMAN, de ARGENTORES, sobre las ponencias de MARA LOBÃO, Directora Ejecutiva de Panorámica Brasil; Dr. RODRIGO SALINAS, representante legal de Productoras; Dr. MATÍAS DETRY, Director Ejecutivo de ATA; AGUSTÍN SATANELL, Director de KAPOW; JULIÁN LEGORA, Director de Estrategia Comercial en TELEFE-VIACOM; y LUCIO BARTOLOMEOLI, de CAPP.

“Brasil logró resolver una crisis de producción y distribución muy seria, a partir de una

Ley que permitió el fomento y el desarrollo audiovisual, mediante la combinación de una serie de ventajas fiscales y cuotas de pantallas, a tal punto que casi triplicaron la cantidad de producción y exhibición anterior. Esa experiencia es una guía para la Argentina, máxime cuando, a su vez, la Argentina tiene una cinematografía más internacional que la de Brasil. Sería muy beneficioso intercambiar y coproducir con marcos legales semejantes, que puedan complementarse”.

6- Producción de Cine

Moderada por HERNÁN FINDLING, Presidente de APIMA, con las exposiciones de MAGALÍ NIEVA, de NINJA FILMS; FERNANDO SOKOLOVICZ, Presidente de ALEPH MEDIA; ALBERTO URTHIAGUE, ex Coordinador General de Evaluación de Políticas de Fomento del INCAA; FERNANDO DÍAZ, Vicepresidente de APIMA; y el Presidente de ADN, GUSTAVO ALONSO.

“Hace dos años atrás, nuestro conflicto era la distribución y

exhibición de nuestras películas, que no llegaban al público. Vemos que hoy esa imposibilidad de llegar al público por el incumplimiento de la ley vigente se utiliza para decirnos que hay que ver si vamos a producir o no, porque nuestras películas no llegan al público. En definitiva, todo lo que esperábamos y toda nuestra paciencia no tuvieron eco alguno. Toda esta situación nos está uniendo de una manera inédita”.

7- La Formación Profesional, la Investigación y los nuevos Canales Universitarios

Moderada por RODOLFO HERMI DA, con la presencia del Lic. ROBERTO CATUREGLI, Director de la Carrera Audiovisual de la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba; el profesor ALEJANDRO MONTALBÁN, Director de Medios Audiovisuales de la UNGS; ESTEBAN FERRARI, Presidente de FEISAL; y CRISTIAN JURE, Director del Canal de la UNLP.

“Muchas veces, la relación entre lo académico y el trabajo



Presentación del Proyecto nacional de Ley de TV y Nuevas Plataformas en el Senado de la Nación

audiovisual se encuentra aún disociada, incluyamos en los programas de estudio, a nivel de grado o posgrado, las nuevas tecnologías y formas de hacer audiovisual”.

8- La Flexibilidad Laboral y el Neoliberalismo Audiovisual

Moderada por EDUARDO SALLINAS, Delegado Regional de SATSAID, con la participación de HORACIO ARRECEYGOR, Secretario General de SATSAID; LUCIANO BERTONE, Secretario de Cultura de SICA; DANIEL ALVAREDO, Secretario de Administración y Finanzas de la ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ACTORES; MARCOS JARA, Secretario Adjunto de SUTEP; RICARDO VERNAZAZA, Secretario General de SADEM; y OSCAR TABERNISE, Secretario General de SADA.

“Ya empezaron la desocupación y los despidos, que son la punta de la cuestión, porque atrás de ellos, cuando la gente comienza a quedarse sin trabajo, con tal de no perderlo, resigna conquistas y, entonces,

seguramente, nos dirán que está todo mal y, por lo tanto, es necesario flexibilizarlo para crear nuevas fuentes de trabajo. En definitiva, no es la causa, sino el efecto de una política que se lleva a cabo”. HORACIO ARRECEYGOR aportó: “Pedimos poco, nosotros, realmente estamos pidiendo poco. Esa cuota de pantalla que estamos pidiendo es exigua, estamos pidiendo una hora semanal a todas las señales extranjeras, prácticamente, nada, pero con ese poquito, la actividad se empezaría a mover. Una hora para señales que no producen, y pedimos que saquen el IVA para las productoras de contenidos nacionales, y que permitan a las empresas comprar equipos sin arancelamientos. Sin estas pequeñísimas cosas, con las que el Estado debe incentivar la producción, vamos a tener problemas”.

9- El desafío en Políticas Legislativas para las Industrias Culturales y Audiovisuales

Moderada por SERGIO VAINMAN y GUILLERMO TELLO, con intervención de LUCIANO

BERTONE, de SICA, y los senadores nacionales, Dra. LILIANA NEGRE DE ALONSO, Presidenta de la Comisión de Educación y Cultura del Senado, Lic. JUAN MANUEL ABAL MEDINA, Presidente de la Comisión de Presupuesto del Senado, y ALFREDO LUENZO.

“En estos últimos 21 meses se han caído políticas públicas que permitían llevar adelante una cantidad de producciones; por eso, nuestra propuesta es una ley de televisión y plataformas audiovisuales para dar vida económica y cultural al país, a través de nuestra profesión”.

EL PROYECTO DE LEY NACIONAL DE TELEVISIÓN Y NUEVAS PLATAFORMAS YA ESTÁ EN EL SENADO

Pocos días después, la Multisectorial Audiovisual presentó ese Proyecto de Ley al Senado de la Nación, para ser girado a su Comisión de Medios. Comienza así el tratamiento, estudio y dictamen, por parte de las demás Comisiones

correspondientes, con el propósito de lograr su aprobación antes de finalizar el actual periodo parlamentario, sancionando la respectiva media sanción necesaria para proseguir a la Cámara de Diputados. “Para recuperar la industria audiovisual y tener identidad, la cuota de pantalla significa mostrarnos en un espejo, donde decirle al mundo: así somos nosotros”, afirmó el Senador ALFREDO LUENZO. **D**

“Hace dos años atrás, nuestro conflicto era la distribución y exhibición de nuestras películas”.



ARIEL WINOGRAD y
DIEGO PERETTI

El mayor premio es seguir filmando

RECÍEN LLEGADO DE MÉXICO, DONDE YA DIRIGIÓ UNA NUEVA PELÍCULA, ARIEL WINOGRAD HA ESTRENADO INTENSAMENTE EN LOS ÚLTIMOS AÑOS, CAPTANDO UN PÚBLICO CADA VEZ MAYOR: **CARA DE QUESO –MI PRIMER GHETTO-** (2006), **MI PRIMERA BODA** (2011), **VINO PARA ROBAR** (2013), **SIN HIJOS** (2015) Y **PERMITIDOS** (2016). SU ÚLTIMA REALIZACIÓN, **MAMÁ SE FUE DE VIAJE**, SE CONVIRTIÓ EN EL ÉXITO DEL AÑO CON MÁS DE 1.700.000 ESPECTADORES.

Hablemos de este éxito. ¿Cómo te llega el guion?

El germen de **MAMÁ SE FUE DE VIAJE** surge de una anécdota que le pasó a un conocido nuestro. A partir de ese hecho, a JUAN VERA, productor de Patagonik, se le ocurre hacer una

película. Nace así la idea madre con JUAN y MARIANO VERA, que es su hermano y guionista de la película. Cuando terminó el rodaje de **PERMITIDOS**, en mayo de 2016, me dan la primera versión del guion para filmar en diciembre.

Ya habían trabajado juntos en SIN HIJOS.

Claro. Después de esa experiencia con ellos como productores, dijimos: "Tenemos que volver a repetir todo"; incluso con DIEGO PERETTI, que es un actor excelente,

de una expresividad única. Nos gusta hacer comedias y eso nos une; tenemos muy buena relación y una visión muy parecida de lo que nos atrae para una película.

Y el guion te atrapó de inmediato.

Lo leí y me pareció espectacular, muy divertido. Sin duda, me gustan mucho las comedias y el desafío de hacerlas diferentes, más allá de que todas mis películas están obviamente conectadas. Cuando leo un guion, me tengo que sentir identificado en algún punto; si me sucede eso, me meto. Me pasa rápido, al leer las diez primeras páginas.

¿Ese desafío surge ya con la historia?

Claro. Como director trato de analizar el por qué hago una película y no otra. Esta tenía como atractivo hacer una comedia familiar que pudieran disfrutarla los grandes y los chicos, ya que eso, por lo general, es algo que está muy relegado a las películas de animación. Para mí, ese era el mayor reto con esta película: hacer una comedia de estas características y en serio, por sobre todas las cosas. Que no menosprecie al espectador. También existía otro desafío importante, el de dirigir a cuatro chicos. Y allí se propone como una posibilidad que actúe mi hijo (el personaje en el guion era una nena), porque en el casting había sido muy difícil dar con alguien de esas características. Entonces fue, además, una muy buena excusa para pasar más tiempo con mi hijo. Es una película en

la que tenía que concentrarme mucho en la actuación de los chicos. Era fundamental, encontrar la naturalidad.

¿De dónde proviene tu amor por la comedia?

Me gusta el humor desde chico: **EL CHAVO DEL 8, ALF, BLANCO Y NEGRO**. Me atrae el humor, me gusta que la gente se divierta, se ría, lo pase bien. Hoy por hoy, no haría otro proyecto que no fuera una comedia. Me interesan mucho las historias de “¿qué pasaría si...?”; siempre me pregunto eso cuando estoy frente a un guion. ¿Qué le pasaría a este tipo si se quedara solo con sus hijos? Pienso que si ese “qué pasaría si...” le ha sucedido de verdad a alguien, si hay algo de cierto, la película va a respirar ese aire. Y a los argentinos nos gusta mucho la comedia. Yo me divierto transitando ese género: no sé si me saldría hacer otra cosa.

“Yo no sé escribir un guion, pero sí sé agarrar un libro de otro y apropiármelo: transformarlo en algo mío. Como director, siento que uno reescribe con las imágenes”.

DIEGO PERETTI, ARIEL WINOGRAD y MARTÍN LACOUR, AGUSTINA CABO, LORENZO WINOGRAD y JULIÁN BAZ



“Cuando leo un guion, me tengo que sentir identificado en algún punto; si me sucede eso, me meto. Me pasa rápido, al leer las diez primeras páginas”.

DIEGO PERETTI y
CARLA PETERSON

Por eso lo hago, porque lo disfruto, porque siento que puedo aportar. En un medio cada vez más competitivo, hace que uno piense más y se rompa la cabeza. Porque, antes, competías contra un clima nublado, competías contra el sol. Si estaba muy lindo, pensabas “no va a ir nadie al cine”. Ahora competís contra Netflix, contra miles de series y contra el clima. Es un desafío mucho más grande. Te tenés que esforzar muchísimo para hacer algo que toque a alguien. Mientras mayor es el desafío más tiene uno que potenciar-se para hacer mejor las cosas.

¿Cómo trabajás?

El trabajo de director, como lo encaro, está muy ligado a poder tomar el guion de otro y apropiármelo, como si yo hubiera escrito las palabras que están ahí. Cada uno tiene

que hacerse cargo de sus limitaciones. Yo no sé escribir un guion, pero sí sé agarrar un libro de otro y apropiármelo: transformarlo en algo mío. Como director, siento que uno reescribe con las imágenes. Materializa aquello que está escrito. El trabajo del director abarca mucho, es quien intenta tomar las energías de todos los implicados y llevarlas para un mismo mar. Por eso, cada película que hago me representa al ciento por ciento. Es una responsabilidad muy grande dirigir una película. Dirigir cine es un honor. Y cada película que dirijo es una oportunidad en la que doy todo.

¿El éxito es el resultado de tantos años de trabajo y de compromiso con el género?

El éxito total se nos dio con **MAMA SE FUE DE VIAJE**, sí, pero es un trabajo que venimos haciendo

desde hace diez años. Entonces, cuando sucede algo así con el público, que es tan fuerte, uno, en realidad, estaba deseándolo desde hacía mucho tiempo. La película estuvo compitiendo en las vacaciones de invierno contra **TRANSFORMERS, SPIDERMAN, CARS**, y les ganó a todos. Y uno se queda pensando: “¿Qué fue lo que pasó con esta película?”. Qué bueno que después de tantos años de hacer comedias y de querer hacer una película cada vez mejor, por lo menos una vez, una de estas películas tocó a muchísima gente al mismo tiempo. Siento que con mis últimas películas se me reconoció como un director que viene haciendo comedias desde hace diez años. Y eso me dio una satisfacción

ARIEL WINOGRAD



DIEGO PERETTI, AGUSTINA CABO y LORENZO WINOGRAD





MARTÍN PIROYANSKY,
MARIO ALARCÓN,
MARUJA BUSTAMANTE y
DIEGO PERETTI

enorme. Para mí el reconocimiento está ligado a la posibilidad de poder seguir haciendo películas. Más que al reconocimiento de que me den un premio o no. Creo que no hay mejor premio que hacer otra película. Hace tres años que estoy haciendo una película por año. Este año ya hice dos. Para un director, esto es como ganar el Oscar, es como ganar Cannes; como ganar todo. Porque es volver a filmar, a sentirte activo. Es romperte la cabeza para que otra escena que estás filmando sea la mejor escena posible. Mi mayor reconocimiento es poder seguir filmando. Soy una persona a la que le gusta mucho filmar. Y me divierto haciéndolo.

Y pudiste armar un grupo humano y profesional que te acompaña siempre.

Sí. En la Argentina trabajo siempre con el mismo equipo. Hay varios que estuvieron en todas mis películas. Pero

en los últimos cuatro años es directamente el mismo equipo. El mismo grip, el mismo foquista, el mismo camarógrafo, el mismo fotógrafo, el mismo vestuarista, el mismo maquillador, los mismos eléctricos, el mismo operador de generador, lo mismo todo. Se armó una familia. Eso es lo más lindo para mí. Nos conocemos, nos potenciamos y nos cuidamos. Se armó un grupo para hacer películas. Y para mí son los mejores profesionales de la Argentina. Es gente muy talentosa que pone toda su energía para que cada vez salga mejor y más lindo lo que uno filma. Porque quieren que a uno le vaya bien. Yo creo que eso es hacer cine también. Que a toda la gente que está trabajando con vos le esté importando lo que estás haciendo.

¿Qué aprendiste en estos años?

Que esta es una profesión de pura generosidad. Y que lo que das, recibís. Dirigí a un

montón de actores. De ellos es de quienes más aprendí: y cuando más talentoso y groso es el actor, más humilde es. La comedia es generosa. Se comparte, porque te hace reír. Y todos los que hacemos comedia también estamos conectados. Eso es increíble. El humor conecta a la gente.

¿Cuál es tu sello, ese que se encuentra en todas tus películas?

Creo que el tono. Hay un tono que estoy repitiendo. Pienso que si juntás todas mis películas, podés decir: "Estas las dirigió el mismo tipo". Y también siento que todas tienen un poco de **CARA DE QUESO**. Todos los personajes son Cara de Queso, y eso me gusta. Todavía sigo interesándome por las comedias de antihéroes. Me sigo quedando con los *losers*. Es algo que me sigue divirtiendo. **D**

“Si estaba muy lindo (el tiempo), pensabas ‘no va a ir nadie al cine’. Ahora competís contra Netflix, contra miles de series y contra el clima. Es un desafío mucho más grande”.

POR JAVIER NAUDEAU



PETER SCARLET, nuevo Director Artístico del Festival

Novedades en esta 32^o EDICIÓN

EL PREMIO DAC AL MEJOR DIRECTOR DE PELÍCULAS ARGENTINAS EN TODAS LAS COMPETENCIAS, SEGÚN SU PROPIO JURADO, INTEGRADO EXCLUSIVAMENTE POR COLEGAS DIRECTORES, SE ENTREGA ESTE AÑO EL VIERNES 24 EN LA NORMANDINA DE PLAYA GRANDE, DURANTE LA TRADICIONAL FIESTA DE LA ENTIDAD, CELEBRADA, COMO SIEMPRE, CORONANDO EL FESTIVAL CON UNA GRAN NOCHE INOLVIDABLE PARA TODA LA COMUNIDAD CINEMATOGRAFICA Y AUDIOVISUAL.

Por primera vez, el Festival tiene un responsable extranjero: su director artístico, designado por el INCAA en julio último, es el estadounidense PETER SCARLET, de larga trayectoria en el circuito de festivales.

“No soy una persona que venga solo de Estados Unidos. En realidad, vengo de todo el mundo. Viví los últimos diez años en Medio Oriente y tengo muchos amigos del ámbito

cinematográfico argentino”, dijo SCARLET al enumerar su extensa trayectoria.

Su experiencia en la dirección artística de Festivales se remonta a 1983, cuando se hizo cargo del Festival Internacional de Cine de San Francisco, uno de los más antiguos de Norteamérica. A lo largo de sus 18 años de gestión, ese evento alcanzó un extraordinario prestigio internacional y fue la puerta

de entrada a los Estados Unidos de directores como JANE CAMPION, LÉOS CARAX y HOU HSIAO-HSIEN. En 2001, en una gestión de 18 meses bastante controvertida, asumió como Director General de la legendaria Cinemateca Francesa, creada por HENRI LANGLOIS. En marzo de 2002, organizó, en Kabul, las primeras funciones en mucho tiempo, con películas de CHARLIE CHAPLIN y BUSTER KEATON, que significaron una

primera experiencia cinematográfica para la gran mayoría de los espectadores. Su siguiente aventura lo llevó hasta Nueva York, ciudad en la que nació, en 1943. A lo largo de cinco años, trabajó como Director (ejecutivo, primero, y artístico, después) del Festival de Tribeca. Él se sumó al evento en la tercera edición y le tocó comandar los años de la consolidación del Festival. Su última gestión en un Festival Internacional de

Cine fue en Abu Dhabi, Emiratos Árabes. Allí, entre 2009 y 2012, ofició de Director Ejecutivo del entonces renombrado Abu Dhabi Film Festival (antes conocido como Middle East International Film Festival). Luego se dedicó al asesoramiento a festivales en cuestiones de programación, convocatoria de público, prensa y auspiciantes con su empresa i-Cut. En julio de 2016, después de la muerte de **ABBAS Kiarostami**, produjo una celebración a la vida y la carrera del famoso artista que contó con la participación de **JIM Jarmusch**, **Martin Scorsese** y **Robert De Niro**, entre otras notables figuras del cine.

SCARLET anticipó: "Me parece desatinado juzgar un festival de cine por su tamaño. Hace poco, tuve la oportunidad de tener en mis manos el catálogo del año pasado, y casi me rompo la espalda al tratar de levantarlo. La posibilidad de elección es algo maravilloso, pero tener muchas posibilidades ya no es tan maravilloso. Antes, el cable tenía veinte canales, después fueron 200 y ahora hay mil. Entonces, uno termina perdido en la grilla de programación. Esto también puede representar un riesgo. Obviamente que quienes están al tanto de todo pueden seleccionar qué ver y qué no en un festival, pero mucha gente se pierde. Es lo mismo que pasa cuando uno va a un supermercado, encuentra 200 marcas de chicles y termina diciendo: no, bueno, mejor ni lo compro". Durante la asunción de su cargo, agregó: "No es nada nuevo que haya directores que no sean del país donde se or-

ganiza un evento cultural. Hay sinfónicas, museos, teatros e, incluso, muchos festivales de cine de todo el mundo dirigidos por extranjeros. Seguramente, muchos dirán: 'este hombre ni siquiera habla español', lo cual es absolutamente cierto. Pero al tener intercambios con colegas de Mar del Plata, me doy cuenta de que existe un lenguaje común, que es el del cine. Y eso va mucho más allá del idioma que cada uno hable".

Junto a **Peter Scarlet**, quien reemplaza en la dirección artística a **Fernando Martín Peña**, que estuvo en ese cargo desde 2008, continuará como Presidente **José Martínez Suárez** -quien este año cumplirá diez años en el Festival- y con el mismo comité de programadores y selección que viene cumpliendo su labor desde hace varias temporadas. Se incorpora, además, una nueva Productora General, la productora cinematográfica **Rosa Martínez Rivero**, que ya ejerció la producción artística del **BAFICI** entre 1998 y 2003 y de 2008 a 2012. Además, con su compañía **Ruda Cine**, produjo películas como **Copacabana** y **Dos Disparos**, ambas de **Martín Rejtman**; **El Auge del Humano**, de **Teddy Williams**; **Abrir Puertas y Ventanas** y **La Idea de un Lago**, las dos de **Milagros Mumenthaler**.

El 32º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, acreditado por la *Fédération Internationale des Associations des Producteurs de Films (FIAPF)* como el único festival clase A de América Latina, presenta una renovada selección de películas nacionales y extranjeras, con especial hincapié



ROSA MARTÍNEZ RIVERO, nueva productora general

en el cine latinoamericano y nacional, contribuyendo, de esa forma, tanto al desarrollo de la cultura como al progreso de la industria. Esta edición del festival lo consolida entre los más importantes y renueva la proyección del cine argentino hacia el mundo. Del 17 al 26 de noviembre, esta edición del festival incluye un total de seis competencias, tres de largos (Internacional, Latinoamericana y Argentina), dos de cortos (Latinoamericana y Argentina) y una de *Work in Progress* para producciones argentinas en proceso; además de distintas secciones paralelas y un foro de coproducción internacional, películas independientes y documentales; el Concurso Internacional de Estudios Críticos sobre Cine Argentino "DOMINGO DI NÚBILA" y el Encuentro de Coproducción Internacional Lobolab.

El 32º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, único clase A de América Latina, presenta una renovada selección de películas nacionales y extranjeras, con especial hincapié en el cine latinoamericano y nacional, contribuyendo, de esa forma, tanto al desarrollo de la cultura como al progreso de la industria.

DIRECTORES pudo entrevistar a FLORENCIA PERCIA, que participará en el Festival como parte del festejo por los diez años del Concurso RAYMUNDO GLEYZER con su película **CETÁCEOS**, cuyo estreno comercial será en febrero 2018, y también, dentro de la selección de los cortos premiados por Cine.AR, con su cortometraje **EL MES DEL AMIGO**, ganador del último BAFICI.

¿Qué significa para vos tu película en el Festival?

Es una inmensa alegría ser parte. El circuito de distribución es muy complicado para las películas argentinas, y las más independientes no tienen el alcance que muchas veces deseáramos; un festival internacional como este es una

gran instancia de exhibición, la mejor forma de que el público pueda comenzar a conocerla.

¿Cuál fue el camino para producir la película?

El guion ganó el Concurso Federal de Desarrollo de Proyectos de Largometraje "RAYMUNDO GLEYZER", y gracias a este premio, nos pudimos presentar a una Segunda Vía en el INCAA, consiguiendo el 80% de la financiación de la película. El proyecto ganó, además, el premio de desarrollo Luce Cinecittà, abriéndonos la puerta a una pequeña coproducción con Italia. También recibimos un importante apoyo de la Universidad del Cine, que nos brindó equipos de rodaje y algunos de los procesos de la postproducción. Pero siempre remarco que **CETÁCEOS** no se hubiera podido hacer sin el apoyo del INCAA.

Hay un cruce muy fuerte con el teatro en CETÁCEOS.

Con todos los actores ensayamos previamente. Pensamos, conjuntamente, matices para cada uno, encarando la representación desde lo lúdico y tratando de salir de los lugares comunes, buscando la particularidad desde el humor. Muchas de las puestas

en escena de la película son casi teatrales: planos generales con movimientos coreográficos de los personajes, en donde los actores y el escenario interactúan de manera parecida a como ocurre en el teatro. En ese sentido, la película dialoga con el teatro, por el modo de representación, por la elección de sus jugadores y por cierto espíritu lúdico, poblado de gestos improvisados con los que los actores construyen sus personajes. En el casting apareció la película, filmarla tuvo que ver en gran medida con la elección de esos actores que ocuparían la escena y, en definitiva, la vida de la protagonista.

Tu película es una comedia, un género poco transitado en el cine independiente.

Desde mis primeros cortometrajes, me interesa el humor distante, seco, que no produce carcajadas, sino que te interpela y te esboza una sonrisa. El humor como modo de representación, en donde se puede pensar nuestro entorno y el del otro, lo que nos pasa, e identificar ciertas formas de actuar de la sociedad. La comedia, en **CETÁCEOS**, se construye desde la sutileza de lo cotidiano.



JOSÉ MARTINEZ SUÁREZ continúa como Presidente de la muestra como en años anteriores

¿Cuáles son tus referencias?

Me encanta ver cine. Son muchas las referencias, a veces es difícil nombrar un cineasta o un autor y no todos tienen que ver con la comedia. Algunos de los cineastas referentes son: HUGO SANTIAGO, AKI KAURISMÄKI, ABBAS KHIAROSTAMI, ÉRIC ROHMER, CHANTAL AKERMAN, JONAS MEKAS, RAOUL RUIZ y MARTÍN REJTMAN, entre muchísimos otros.

¿Estás trabajando en un siguiente proyecto?

Estoy escribiendo un largometraje de ficción que se llama **RECALCULANDO**. Es una comedia *road movie* que relata el viaje que emprenden cuatro mujeres adultas de una misma familia durante dos días y medio. **D**

“No soy una persona que venga solo de Estados Unidos. En realidad, vengo de todo el mundo. Viví los últimos diez años en Medio Oriente y tengo muchos amigos del ámbito cinematográfico argentino”. PETER SCARLET, nuevo director artístico del Festival



ELISA CARRICAJO, la protagonista de **CETÁCEOS**



FLORENCIA PERCIA

DAC CULTURA



Un espacio de desarrollo profesional con seminarios de actualización en medios audiovisuales dictados por profesionales calificados del medio.



www.directoresav.com.ar/cep



Además, proyección de ciclos y películas recuperadas en nuestra sede y continuamos con la proyección de cine argentino integrando muestras itinerantes internacionales, coedición y presentación de libros.

Informate, inscribite y participá en: cultura@dac.org.ar
Te esperamos en nuestra sede: Vera 559 (CABA).

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

ENTERATE DE TODA LA ACTUALIDAD DEL MUNDO AUDIOVISUAL



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



Directores Argentinos
Cinematográficos

Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958

La intimidad del otro



PREMIO SAN SEBASTIÁN A LA MEJOR DIRECCIÓN (POR PRIMERA VEZ, UNA MUJER, EN 65 AÑOS DEL FESTIVAL), **ALANIS** OBTUVO TAMBIÉN LA DISTINCIÓN A LA MEJOR ACTRIZ, SOFÍA GALA CASTIGLIONE. REALIZADORA DE **UN AÑO SIN AMOR** (2005), **ENCARNACIÓN** (2007), **POR TU CULPA** (2010) Y **AIRE LIBRE** (2014), ANAHÍ BERNERI DICE QUE ALGO DE LA MIRADA DEL OTRO SIEMPRE ESTÁ PRESENTE EN SUS PELÍCULAS; TAMBIÉN EN ESTA, EN QUE ESPÍA, DURANTE TRES DÍAS, LA VIDA DE UNA PROSTITUTA QUE TRABAJA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES.

¿ALANIS primero fue un cortometraje?

Sí. SAGAI había organizado un concurso de cortos y convocó a directores para que los filmaran. Pero cuando leí el libro, estaba mezclado el tema de la trata con el de la prostitución. Y no es lo mismo. Les dije que me interesaba si era sobre la prostitución y si me dejaban echar mano en

el guion [de JORGE ONDARSA, el ganador del concurso], apropiarme del material. Aceptaron, y empecé a ver las problemáticas.

Investigar más el campo...

Una de las problemáticas que tiene la prostitución es la estigmatización, la marginalización por parte de las instituciones, pero también

de las familias, por esa forma de esconder: de hecho, la película se llama **ALANIS** y el personaje María. La identidad de una prostituta siempre está escondida; sus hijos, también. Fijate que el peor insulto que uno pude recibir es "hijo de puta" o "la puta madre". Entonces, empezó a tomar fuerza esta idea de una mujer, prostituta y madre, que

es echada del privado. Esa fue otra de las problemáticas que apareció con la investigación de las asociaciones: AMMAR (Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina) y AMADH (Asociación de las Mujeres Argentinas por los Derechos Humanos), que son dos asociaciones distintas. Escuché diferentes campañas, también de distintas trabajadoras:

Un tema no solo argentino, sino también mundial, abre para **ALANIS** la posible distribución internacional

gente que quiere legalizarla como trabajo, gente que piensa que es una forma de esclavitud de las mujeres, etcétera. Para mí, el Estado es el victimario. El Estado es el tratante. Hay como una idea de querer pensar que es lo mismo la trata que la prostitución. Y, repito, no es así. Muchas veces, son elecciones, por supuesto, elecciones en ciertas situaciones sociales, donde hay muy pocas opciones de decisión y de elección de vida. Y en la película aparece esto. No solo su trabajo es precario, también es precario el trabajo de sus familiares, de la tía donde Alanis va a parar unos días. Hay algo de la mirada del otro y de la intimidad del otro que siempre, en las películas que hago, está ahí, presente.

¿Ahí es donde aparece **SOFÍA GALA**?

Sí. Empezamos a buscar actrices que tuvieran bebés, y cuando apareció **SOFÍA**, no me cupieron dudas de que fuera ella. Primero, me parece una actriz sensacional; segundo, ya la había escuchado comprometerse con el tema de la prostitución y, además, decir: "Si yo no tuviera trabajo, sería puta". Ella es mucho más radical que yo en su discurso. Yo no sé qué soluciones deberían darse. Ella ya estaba comprometida con el tema. Y Dante, su hijo, tenía un año y medio; entonces era perfecta esa dupla. Quería que lo amamantara: la primera

imagen que me apareció fue esa, la actriz que fuera tenía que amamantarlo en cámara. Tenía que estar ese cuerpo de madre y de puta, a la vez. Y cuando terminamos el corto, dijimos: "Esto es un largo. Pidamos que nos den material y sigamos filmando". Le dije: "Sofí, ¿hacemos un largo con esto?". Y ella me respondió que sí. Hice el guion en dos meses y salimos a filmar.

¿Con qué financiación?

La financiamos nosotros. Por suerte, Varsovia Films, con **DIEGO DUBCOVSKY**, apostaron al proyecto y lo financiaron sin apoyo del INCAA todavía, confiando solamente en la película. Por supuesto, luego pasó por el INCAA, recibimos la clasificación y el crédito; pero, en un principio, fue con el apoyo total de Varsovia y de **DIEGO**. Y estuvo bueno, porque salimos con un guion que era muy pretencioso y que sabíamos que no íbamos a terminar; pero dijimos: "Filmemos dos semanas, que es lo que podemos hacer en este momento". Y lo hicimos; filmamos dos semanas, luego, filmamos tres días más, y eso es toda la película. Montamos, reescribimos, no filmamos las escenas que nos faltaban, sino otras; armamos un nuevo guion para esos tres días de rodaje, y eso es la película. Dura setenta y nueve minutos, ochenta con títulos. Es mi película más chiquita, pero creo que tiene cierta potencia de la urgencia. A mí me parece que es una película entre urgente y amorosa. No quería que fuera una película de tema, sino que fuera una película sobre un personaje, que describiera la vida de un personaje.



ANAHÍ BERNERI

¿Ya habías trabajado con tan poco tiempo?

Es la primera vez que trabajo así y espero que no siente precedente. Creo que las películas se tienen que filmar en seis, siete semanas, y no en dos, en tres o en cuatro. Pero esta surgió así y era única la forma de hacerla.

¿Qué era lo que más te interesaba mostrar o contar?

El cuerpo de la mujer prostituta y madre, la estigmatización y el vacío. Me conmovía mucho el tema de los privados, donde los clausuran y les exigen una habilitación como casa de masajes, o se llevan a algunas detenidas por tratables. Es un tema muy delicado; y no se está visibilizando, se está ocultando. Es lo que quería retratar y exponer. Uno siempre busca la verdad en las representaciones que hace y, a veces, le toca representar una verdad, representar una realidad, como lo contrario. El cine tiene ese juego.

“Intentamos corrernos un poco del primer plano y darle a la gestualidad corporal, no solo facial, una importancia; hay muchas cabezas cortadas, hay mucho trabajo de encuadre, para que sean pocos planos y para que suceda todo en cámara”.



UN AÑO SIN AMOR



POR TU CULPA

Lograste meterte en el mundo de la prostitución del barrio de Once. ¿Cómo fue esa experiencia?

Fue dura y fue también hermosa, en el sentido de que uno se hace parte de algo. Uno ve la sordidez, lo extraño o lo peligroso cuando es un extranjero. Cuando empieza a ser parte, y al segundo día ya éramos parte de la plaza, conoce otra realidad y la hace cuerpo.

¿Y con los privados?

La representación de lo cotidiano en el privado era a lo que

más le temía y más me costaba. Uno puede ver un privado, pero no ve todos. En cambio, la plaza está ahí, vos la ves. Las dominicanas, que muchas de ellas han venido engañadas, están ahí; la pelea entre las prostitutas argentinas y las dominicanas está ahí, la ves en la calle, la lucha territorial, que esta cuadra es de las travestis, esta es de las dominicanas, esta es de las argentinas...

La rivalidad...

La rivalidad por la subsistencia. Lo ves, lo palpás. En cambio, la cotidianidad en el privado era una representación más compleja. La película está

amparada por el punto de vista de un personaje, un punto de vista único. Desde ese lugar me amparé. Porque, si no, era imposible abordarlo y se transformaba en una película de tema y no en una película de personaje, como habíamos pensado.

En la puesta en escena usas muchos planos fijos.

Intentamos correr un poco del primer plano y darle a la gestualidad corporal, no solo facial, una importancia; hay muchas cabezas cortadas, hay mucho trabajo de encuadre, para que sean pocos planos y para que suceda todo en cámara, pero a la vez, hay

ANAHI BERNERI durante el rodaje de ALANIS

“A mí me parece que ALANIS es una película entre urgente y amorosa.

No quería que fuera una película de tema, sino que fuera una película sobre un personaje, que describiera la vida de un personaje”.





AIRE LIBRE

composición de los cuerpos en el encuadre, para darle equilibrio y ritmo a esos encuadres. Hacía tiempo que tenía ganas de trabajar toda una película en plano fijo. Ya desde **AIRE LIBRE**; y el esquema de producción no me lo había permitido. El uso de planos fijos le da una cierta libertad que, en términos de puesta, es menos libre que mover la cámara y seguir a un personaje. Pero me parece que el desafío es ese. Cada película tiene su forma, siempre he dejado más libre a los actores. El trabajo de puesta en escena me encanta, pero también tenés que tener una actriz muy

consciente de su cuerpo en el espacio sin que eso se note. Y eso se puede hacer con **SOFÍA**. **SOFÍA** es genial para trabajar, es una actriz súper cinematográfica, que tiene una concentración infinita, que se puede emocionar desde la actuación, en su trabajo, mientras atiende a su hijo y lo está amamantando, mientras dice la letra y se para en una marca. Fue lo mejor que le pudo haber pasado a la película.

¿Y la recepción en Toronto y los premios en San Sebastián?

Creo que va a tener distribución internacional. Sentí que la película la entienden, fuera de

nuestra problemática. No solo es una realidad argentina, es una realidad mundial. Me parece que el de la prostitución y el del aborto son dos temas que hablan de la libertad del cuerpo de las mujeres y no han sido tratados, no han tenido o no tienen marco de ley. **D**

POR JAVIER NAUDEAU

Pocos primeros planos, mayor gestualidad corporal.



“Hay algo de la mirada del otro y de la intimidad del otro que siempre, en las películas que hago, está ahí, presente”.

El derecho de autor en el entorno digital

EN ESTA ÉPOCA DE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN DE CONTENIDOS AUDIOVISUALES, EN UN MUNDO CADA VEZ MÁS DIGITAL, **DAC** ENCARGÓ A UNA DE LAS MAYORES ESPECIALISTAS INTERNACIONALES EN DERECHOS DE AUTOR, JANINE LORENTE, UN COMPLETO ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN GLOBAL SOBRE LA PROMOCIÓN Y DEFENSA DE LA CREACIÓN DE OBRAS CINEMATOGRAFICAS Y AUDIOVISUALES. COMPARTIMOS UN RESUMEN DE LAS PRINCIPALES CONCLUSIONES DE SU INFORME.

JANINE LORENTE es especialista en gestión internacional de derechos de autor. Su extensa colaboración con directores, guionistas, compositores de música, agentes, gremios y entidades la privilegia como una de las mayores referentes en la materia. En la SACD, Francia, fue Directora de Relaciones Internacionales durante ocho años y Directora General Adjunta por doce; en SGAE, España, se desempeñó como Subdirectora General y en la Directors Guild of America, como Directora de Relaciones Internacionales. En 2017, abrió su propia consultora para asesorar a organizaciones de creadores de todo el mundo.

Su análisis comienza por establecer el crecimiento de la producción de obras cinematográficas y audiovisuales internacionales. A mediano y largo plazo, **el contenido será rey** por la explosión de los medios de comunicación digitales. El entorno es favorable, siempre y cuando los creadores argentinos se beneficien

de las inversiones en películas y otras series de televisión.

Los profundos cambios en la distribución de obras, la entrada en el mercado de los operadores de *streaming* internacional y la convergencia entre productores y proveedores de servicios de Internet fragmentan a los usuarios e impacta en la creación y gestión de obras. Es esencial anticipar las consecuencias de estos cambios para valorizar los riesgos y beneficiarse de las oportunidades, identificando qué soluciones poner en marcha para garantizar que los directores reciban una parte justa de lo que genera la explotación de sus obras.

CINE Y TV: LA NECESIDAD DE CONTENIDOS ESTÁ AHORA EN SU APOGEO

El número de películas producidas en el mundo sigue creciendo con intensidad variada, según los países. El primer mercado natural de las películas cinematográficas, las salas de cine, tiene una tendencia estable pero de poco crecimiento.

Solo China crece sensiblemente. La eficiencia de la política de producción argentina es particularmente notable en cuanto a número de películas nacionales con más espectadores. Respecto a la TV, según un estudio de IHS Markit del año 2015, la inversión en los programas de televisión en el mundo fue de 120.4 billones de dólares, inferior a los 128 billones de 2014. La reducción se debe, esencialmente, al tipo de cambio del dólar, que registró incrementos en 31 de los 39 países analizados. La Argentina fue el país que más se destacó por el crecimiento de inversiones, especialmente del Grupo Clarín (pero hay que valorar también el impacto de la inflación).

Sin los deportes, la inversión en programas de televisión descendió entre 2013 y 2015 en la TV tradicional. En los programas que nos interesan, con guion y dirección, en 2014, en la Argentina, Brasil, México y Venezuela se lanzaron 230 nuevas producciones. El 64% eran ficciones, y de ellas

**PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS EN LOS 10 PAÍSES
CON MÁS ALTO NIVEL Y EN CUATRO PAÍSES DE LATINOAMÉRICA**

PAÍSES	2012	2013	2014	2015	2016
MUNDO	6334	6345	6503	6572	7070
INDIA	1602	1724	1966	1845	1903
CHINA	745	638	618	686	944
ESTADOS UNIDOS	728	738	707	791	789
JAPÓN	554	591	615	581	610
COREA DEL SUR	204	207	248	269	339
FRANCIA	279	269	258	300	283
ALEMANIA	241	236	234	236	256
ESPAÑA	182	235	224	254	254
ITALIA	166	167	201	185	224
REINO UNIDO	375	361	339	298	200
ARGENTINA	145	166	172	182	199
BRASIL	83	129	114	132	143
MÉXICO	67	101	68	80	90
COLOMBIA	23	17	25	39	41

**PAÍSES CON MÁS ESPECTADORES
Y COMPARATIVO CON PAÍSES DE LATINOAMÉRICA (en millones)**

PAÍSES	2012	2013	2014	2015	2016
INDIA	2.641	1.973	1.900	2.016	2.015
CHINA	470	612	830	1.260	1.370
EE.UU. Y CANADÁ	1.358	1.340	1.270	1.320	1.320
MÉXICO	228	248	240	286	321
COREA DEL SUR	195	213	215	217	217
FRANCIA	204	194	209	205	213
RUSIA	160	176	176	174	194
BRASIL	149	150	156	173	184
JAPÓN	155	156	161	167	180
REINO UNIDO	173	166	157	172	168
ARGENTINA	46.8	48	45.2	51.7	50.4
ESPAÑA	94	78	88	96	102
COLOMBIA	40.9	43.3	46.5	58.8	61.4

28% fueron originales, 7% adaptaciones y 65% importaciones. Las series locales fueron las de mayor audiencia: 84% de los 15 programas más

populares de 50 países eran ficciones locales, pero en volumen, Estados Unidos es el país que más obras exporta en todo el mundo. Allí, las series origi-

nales emitidas por cable básico se multiplicaron un 171% desde 2009. Su producción es el nuevo oro de las gigantes corporaciones de Internet. Facebook firmó

CISAC revela que, aunque la inversión en cine y televisión creció 26 veces más que en la música, las entidades de gestión audiovisual recaudaron siete veces menos que las de música.

PELÍCULAS NACIONALES EN EL TOP 20 Y TOP 10 (2016)

PAÍSES	Nº PELÍCULA NACIONAL / TOP 20	Nº PELÍCULA NACIONAL / TOP 10
CHINA	12	5
EE.UU. Y CANADÁ	20	10
MÉXICO	3	0
COREA DEL SUR	13	8
FRANCIA	5	1
RUSIA	2	1
BRASIL	3	1
JAPÓN	10	6
REINO UNIDO	2	2
ARGENTINA	4	1
ESPAÑA	3	2
COLOMBIA	2	0

TAQUILLA MUNDIAL

Box Office Mundial - Todas películas (billones de US\$)



Internacionalmente, en 2017, por primera vez la inversión publicitaria en Internet superará la de TV: 205 billones de dólares para Internet sobre 192 billones para televisión.

acuerdos con varios productores de formatos desarrollados para Internet, como Vox-Media o BuzzFeed. Pero también busca productores tradicionales. Está dispuesta a pagar 250.000 dólares por capítulo de 20 o 30 minutos y de 10.000 a 30.000 dólares por formatos de 5 o 10 minutos. Estos programas incluirán publicidad, ingresos que Facebook propone compartir con el productor de la obra, atribuyéndole un 55%. Se necesitan medidas en cuanto a los contratos de

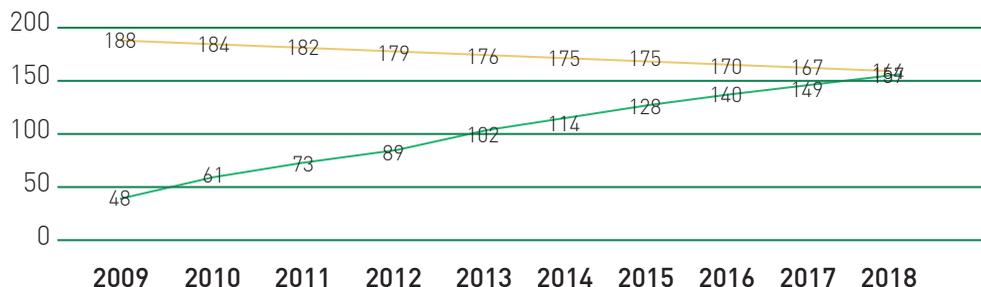
producción como del modelo económico de la gestión colectiva para asegurar que los autores cobren una remuneración justa.

CONVERGENCIA ENTRE PRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN. EL PODER DE LAS PLATAFORMAS

De la pantalla tradicional a otras por Internet en móviles o tablets, hay un giro fundamental en la manera de ver programas. Se sintonizan los emitidos por los canales, pero se miran cada vez más a tra-

vés de otras pantallas. El consumo "a pedido" (VOD) permite nuevas formas de emisión. El consumidor elige en qué momento ve su programa, sin seguir la programación de un canal. La TV tradicional también tendrá que ofrecer programas de VOD, como el replay, o de SVOD. Netflix y Amazon producen contenidos fulgurantes y recuperan sus inversiones en un mercado mundial. Amazon no solo en el mercado de la programación de obras, sino en todos los sectores que

Visionado de TV e Internet mundial en minutos



■ TELEVISIÓN

cubre esta empresa multisectorial. “Cuando una de mis películas consigue un Oscar o un Emmy, vendo más de los otros servicios”, dice JEFF BEZOS, el CEO de Amazon.

En términos globales, la inversión en programas será más importante, incluyendo las plataformas como Facebook o Apple. La nueva serie de Fox, GHOSTED, será estrenada en Twitter unos días antes de su emisión tradicional por un acuerdo entre Fox y Twitter. Internacionalmente, en 2017, por primera vez la inversión publicitaria en Internet superará la de TV: 205 billones de dólares para Internet sobre 192 billones para televisión.

Los consumidores de Estados Unidos cancelan sus suscripciones a paquetes de televisión por pago y de cable. Según la consultora eMarketer, experta en medios audiovisuales, estas cancelaciones reducirán la publicidad en TV. Los consumidores prefieren suscribir a ofertas OTT, como Netflix, o a nuevos canales por Internet en YouTube, a mitad de precio de las tarifas de cable o satélite. Las perspectivas de crecimiento del mercado de OTT en América Latina crecen. La tasa

■ INTERNET

de penetración en la región era de 9,7% en 2016 y podría alcanzar un 15,1% en 2021. Se prevén 32,5 millones de suscripciones a servicios de SVOD en 2017, casi el doble que en 2016 (17,1 millones). Brasil, Argentina y México liderarán este crecimiento.

LOS DERECHOS DE LOS DIRECTORES Y DE SUS OBRAS EN UN MUNDO DIGITAL

CISAC revela que, aunque la inversión en cine y televisión creció 26 veces más que en la música, las entidades de gestión audiovisual recaudaron siete veces menos que las de música. La producción de películas y de obras audiovisuales no puede depender solamente de leyes de mercado, donde solo sobrevivan los que tienen capacidades industriales y distribución mundial.

La lucha por la diversidad cultural, justa en el entorno de distribución tradicional de las obras, ahora es totalmente imprescindible, frente a la globalización de la explotación. No sirven leyes protectoras de autor sin creación local próspera. La excepción cultural que se negoció en varios acuerdos internacionales es fundamental. Las políticas nacionales de fomento de industrias audiovisuales se

materializaron con cuotas de pantallas en cine o televisión y en obligaciones de invertir en obras cinematográficas y audiovisuales nacionales.

El consumo de obra *on demand* debilita el sistema de cuota de pantalla. Netflix, HBO o YouTube, deben exponer una cierta tasa de obras nacionales en su oferta. La obligación de invertir un porcentaje de los ingresos de los servicios OTT es fundamental, al igual que lo deben hacer los servicios de TV. Solo un volumen de financiación creciente en la producción puede asegurar una creatividad sostenible en mercados pequeños o medianos.

Los operadores de OTT tienen sus sedes en un país extranjero, pero es un obstáculo. Esas empresas recaudan de cada país por suscripciones o publicidad. En Europa, se obligó a los servicios de VOD y SVOD a exhibir un 20% de obras europeas en sus ofertas y que cada estado miembro pueda imponer a estos servicios una obligación de inversión en obras nacionales y europeas. Francia, recién confirmado el permiso de la Comisión, votó una ley obligando a Netflix, YouTube y otras similares a abonar 2% de sus ingresos



JANINE LORENTE

“Cuando una de mis películas consigue un Oscar o un Emmy, vendo más de los otros servicios”, dice JEFF BEZOS, el CEO de Amazon.

generados en Francia al Centro Nacional de Cine (equivalente al INCAA) para la financiación de la producción de obras cinematográficas y audiovisuales.

EL DERECHO A REMUNERACIÓN

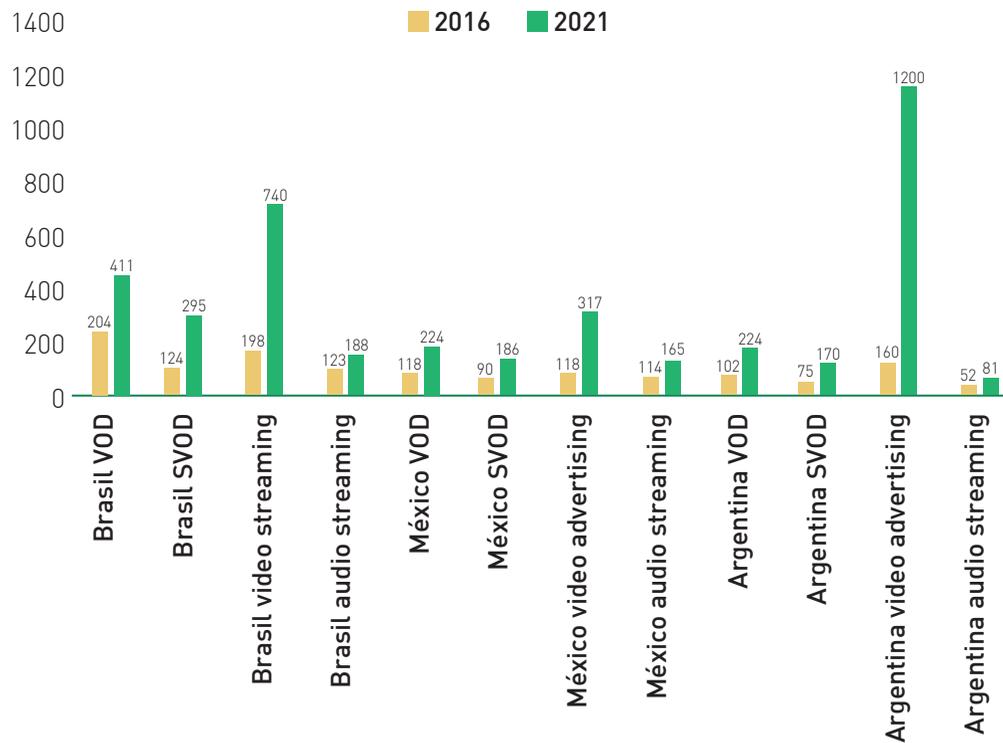
Determinar la autoría de las obras es fundamental para establecer un marco protector de los derechos morales y económicos de los directores. Una persona jurídica, una empresa, no puede ser autor intelectual de una obra. No se debería emplear esa ficción jurídica para establecer los derechos que, sin duda, le pertenecen al productor. Salvo que el productor, como persona física, haya contribuido como guionista, director o compositor, la empresa productora no tendría que figurar como autor de la obra audiovisual o cinematográfica en ninguna ley. Es injusto que sea el cesionario de los derechos de guionistas y directores y a la vez se le reconozca calidad de coautor.

El derecho a remuneración es irrenunciable e intransferible, su existencia persiste sin perjuicio de los términos del contrato de cesión de derecho entre director y productor, y a cargo de todos los servicios de comunicación de obras al mercado nacional.

MEJORAR LOS CONTRATOS DE PRODUCCIÓN FIRMADOS POR LOS DIRECTORES

Un derecho a remuneración por ley es complementario de un marco de derechos contractuales fuertes y respetados. En un mundo donde este derecho a remuneración no está armonizado, pero donde las obras circulan internacional-

ESTIMACIONES DEL FUTURO DEL MERCADO OTT EN BRASIL, ARGENTINA Y MÉXICO



mente, las entidades de gestión junto con los gremios o sindicatos deberían negociar con los productores para establecer términos mínimos, tanto económicos como artísticos, en los contratos. Una entidad de gestión que representa creadores audiovisuales puede y debería estar involucrada en las negociaciones de condiciones contractuales mínimas con control y seguimiento de los contratos firmados.

QUIÉN DEBE ABONAR LAS REGALÍAS Y SOBRE QUÉ BASES LEGALES

Televisión por aire, cable y digital, OTT, VOD y SVOD, en igualdad de condiciones, todos aquellos que comuniquen la obra al público deben pagar regalías a la entidad de gestión de todas las empresas, cuya sede social esté establecida en el territorio de la Ley de Remuneración.

La cuota de mercado de los servicios de SVOD o, en general, de todos los OTT irá creciendo y, pese a la actual escasez de la recaudación, las entidades de gestión deben actuar en ese mercado que incluye a ISPs, motores de búsqueda e intermediarios técnicos. Plataformas que, sin duda, deben cumplir las mismas obligaciones de toda empresa que comunica públicamente una obra.

DEFENSA Y GESTIÓN DE LOS DERECHOS DE LOS DIRECTORES EN EL ENTORNO DIGITAL

El digital impacta la comunicación pública de las obras cinematográficas y audiovisuales. A corto, mediano o largo plazo, el impacto es o será muy notable en la gestión de derechos, dependiendo del avance tecnológico de cada país. En el audiovisual no existe armonización

de los derechos como en la gestión colectiva de los músicos y, por lo tanto, su gestión no tiene carácter universal. Pero gracias a la lucha emprendida por directores en el mundo, en particular en Latinoamérica, la actividad de gestión de derechos de obras audiovisuales está en expansión. Argentina y otros países de Latinoamérica son unos de los mayores protagonistas en la creación, producción y distribución de obras de cine y TV en el mundo. Los derechos artísticos y económicos de sus directores deberían reflejar este liderazgo.

Necesitamos gremios y entidades de gestión potentes, que puedan imponer condiciones contractuales protectoras de los directores y monitorear las explotaciones de sus obras en todos los medios internacionales. **D**



COMO NUNCA LOS VISTE, CLÁSICOS DEL CINE ARGENTINO

Todos los sábados a la medianoche
por Canal 9 un nuevo reestreno,
en la mayor calidad de restauración digital 4K.



NO TE LO PIERDAS POR CANAL 9
CON LA CONDUCCIÓN
DE JAZMÍN STUART.



RECUPERAR.ORG
PLAN DE RECUPERACIÓN DE PELÍCULAS ARGENTINAS



CONOCÉ MÁS DEL PLAN RECUPERAR EN WWW.RECUPERAR.ORG
MIRÁ LA PROGRAMACIÓN COMPLETA EN WWW.DIRECTORES.AV.COM.AR



Para BRUNO STAGNARO, una buena serie necesita el mayor grado de síntesis posible

“Lo atamos con alambre” *y back projecting*

EN SU VUELTA A LA FICCIÓN, BRUNO STAGNARO REVELA CÓMO FUE EL PROCESO DE CREACIÓN DE **UN GALLO PARA ESCULAPIO**. UN POLICIAL REALISTA, CRUDO, CON ALGO DE WESTERN Y TOQUES DE HUMOR, DONDE SE SUMERGE EN EL MUNDO VIOLENTO Y MACHISTA DE LAS RIÑAS DE GALLOS Y LOS PIRATAS DEL ASFALTO, AHONDANDO EN LOS VÍNCULOS DE UNA BANDA DE DELINCUENTES DEL CONURBANO BONAERENSE. MIENTRAS PREPARA LA SEGUNDA TEMPORADA, NOS CUENTA CÓMO BUSCÓ REBELARSE CONTRA ELEMENTOS CLAVE DE SUS PARADIGMÁTICAS **OKUPAS** Y **PIZZA, BIRRA Y FASO**, CUYO ABUSO POR EL AUDIOVISUAL LOCAL CONVIRTIÓ EN CLICHÉS, Y CÓMO APLICÓ ESTRATEGIAS ADQUIRIDAS DE OTROS GÉNEROS AUDIOVISUALES.

¿Cómo fue esta vuelta a la ficción, luego de casi una década dedicado a otros géneros?

Uno de los motivos por los que no hacía ficción era que ya no tenía ganas de trabajar en situación de empleado. Fue un proceso de negociación con Underground para que aceptaran a mi productora como socia, aportando el desarrollo del contenido, y a mí como director. Yo estaba escribiendo una película de terror y ARIEL STALTARI, coguionista y actor de OKUPAS, con quien retomé el vínculo cuando su mujer me presentó a la mía, me insistió en recuperar viejos proyectos. Su representante gestionó una reunión con Underground, y ellos plantearon hacer algo en la Villa 31 de Retiro. Ahí retomé UN GALLO PARA ESCULAPIO, donde tenía escrita una versión con el protagonista llegando al Camino de Cintura, la uní con otra idea sobre piratas del asfalto, y les gustó. Sentía que la arquitectura de las villas miseria ya estaba bastante explotada

desde CIUDAD DE DIOS en adelante y me resultaba más creíble que los piratas del asfalto estuvieran en el Conurbano.

Finalmente, pudo armarse con tu propia productora, Boga Bogagna, asociada a Underground, y en coproducción con el INCAA, TNT, Telefe y Cablevisión Flow. ¿Qué les pidió Turner con su mirada panregional?

Tienen una política que está buena: se meten en el guion y en el montaje, no en el rodaje. En el tratamiento y los primeros guiones fueron fundamentales, hicieron devoluciones precisas sobre características de los personajes y líneas de texto, y con un criterio más cinematográfico que el televisivo nuestro, estuvieron muy pendientes de no abundar en la información. Las series yanquis de los últimos años tienen un grado de síntesis increíble y una confianza en la experiencia previa del espectador, te cuentan las cosas una vez y estate atento. Nuestros libros tenían 50 es-

cenas, había que reelaborarlas para meterlas en 35. En el equipo autoral, además de ARIEL, estaban mi hermano, GABRIEL STAGNARO –quien también participó en el montaje y la dirección de la segunda unidad–, y mi mujer, ALICIA GARCÍAS, luego SEBASTIÁN y después TURNER. Fue muy armónico, siento que suplimos la optimización del material que la industria yanqui tiene internalizada.

Pero tu experiencia en publicidad debe haberte aportado training para sintetizar y producir.

Totalmente, me siento mucho más formado ahora como director y aportando ideas de producción, después de haber dedicado tanto tiempo a la publicidad y a los documentales para canal Encuentro. Desde optimizar los recursos para sostener la estructura y seguir funcionando, hasta hacer diseños de producción y, cien por ciento, en posproducción y cuestiones técnicas importantes. Al no haber plata para

“Hay una referencia estética de FUEGO CONTRA FUEGO y EL LADRÓN, de MICHAEL MANN. Influyeron en el guion algo de la atmósfera, la construcción de los personajes y la situación del suburbio. Me pareció muy buena la parquedad del relato, el tono del guion y el punto de vista de la cámara”.

La escritura de UN GALLO PARA ESCULAPIO duró un año y medio, y el rodaje arrancó con el séptimo capítulo terminado





LUIS BRANDONI y LUIS LUQUE, un mundo violento de piratas del asfalto

“Me interesaba rebelarnos contra el lenguaje tumberil que tanto en PIZZA como en OKUPAS fue un factor que buscamos incorporar porque no estaba presente, pero con el tiempo su explotación recurrente dio sensación de agobio y hartazgo”.

tercerizar, terminé haciendo el ochenta por ciento de las composiciones en *After*. Filmar en autopistas es muy complicado y no teníamos recursos para alquilar las periféricas. El robo del segundo camión lo filmamos en el Parque de la Ciudad y compusimos toda la autopista. En otros casos, usamos técnicas nutridas de la experiencia “*lo atamos con alambre*” y de *back projecting*. Fue fundamental el enriquecimiento de escenas que GABRIEL hizo en el montaje, derivado del problema de haber ido a filmar cosas donde no pasaba nada y tener que ir fragmentando para encontrar sentido más en lo que sacás que en lo que ponés. O cuando fuimos solo cuatro personas a registrar un evento de gallos en Termas de Río Hondo y una fiesta en Copacabana, en 2015. Hicimos planos a los que luego le incorporamos los personajes adentro. Pese a tener muchos recursos, si no hacíamos eso, no alcanzaba. Para las riñas usamos planos cortos de un gallo peleando contra un muñeco y montaje.

Los protagonistas, Nelson (PETER LANZANI) y Esculapio (LUIS BRANDONI), son generacionalmente opuestos, pero comparten ciertos valores que los demás no. ¿Qué buscaste en esa relación?

Durante la escritura descubrimos que, aunque inicialmente Esculapio fuera el tipo por vencer, el responsable de la desaparición de su hermano, para Nelson no era un antagonista, sino una figura paternal. A medida que avanza la historia se empieza a invertir, la persona que él venía a buscar termina convirtiéndose en su antagonista y el que supuestamente lo era, se transforma en su mentor. El lenguaje fue el primer punto de encuentro con Nelson que, al venir del interior, aparentemente, era más correcto y formal. A través de Chelo Esculapio, me interesaba, particularmente, rebelarnos contra el lenguaje tumberil que tanto en PIZZA como en OKUPAS fue un factor que buscamos incorporar porque no estaba presente, pero con el tiempo su explotación recurrente dio sensación de

agobio y hartazgo. Quisimos plantear que no necesitás hablar tumberamente para ser un delincuente, ni eso te hace más poronga.

Es un ambiente muy machista e incluiste presencias femeninas fuertes.

Sí. En un momento evaluamos la posibilidad de un personaje en la banda que fuera mujer con atributos masculinos y escribimos la primera versión, pero al final la descartamos porque sentimos que era forzado, culposamente. Decidimos mantenernos ajenos a factores externos al relato y tratamos de tener personajes femeninos con peso en la trama, sin traicionar la verdad del ámbito. Por otro lado, incorporamos la función materna, a través del personaje de la Edu, el chico travesti de la pensión.

Mencionaste varias veces la serie MAD MEN. ¿En qué te influenció?

Me interesó mucho cómo sostiene la estructura del relato, más en la dosificación de la información que en el desplie-



Plano general, ANDREA RINCÓN y el jefe bailan en la feria



Plano



Contraplano

que de la acción. También los engranajes narrativos y las situaciones que podés trasladar a otro contexto, pero siguen funcionando como relato. Traté de alimentarme de eso cuando escribía, porque sentía que indirectamente me estaba formando. Me parecía bueno darle una dinámica interna a la banda de piratas del asfalto que pudiera extrapolarse a una oficina privada y enfocarnos en las tensiones del grupo, que son las mismas que puede haber en cualquier ámbito de trabajo con sus pequeñas alianzas, miserias y celos cruzados.

¿Y películas que hayas tomado como referencia?

Hay una referencia estética de FUEGO CONTRA FUEGO y EL LADRÓN, de MICHAEL MANN. Influyeron en el guion algo de la atmósfera, la construcción de los personajes y la situación del suburbio. Me pareció muy buena la parquedad del relato, el tono del guion y el punto de vista de la cámara. Hay una dosificación de la información sin didactismo y se concentra en la menor cantidad de planos posibles. Da sensación de síntesis y desgano

que, indirectamente, hacen que lo que ves sea más verdadero, porque tiene algo de documental. En la línea en que Nelson busca al hermano, estuve influenciado por la estructura de EL TERCER HOMBRE y algo de la idea del destino de EL PADRINO.

¿Qué cambios incorporaste en tu trabajo con respecto a tus obras anteriores?

El laburo fue bastante parecido a OKUPAS pero menos ingenuo en el ritmo de montaje, la cantidad de escenas y la síntesis. Y cambió bastante en la búsqueda de prolijidad y exigencia del guion. Creo que mi experiencia previa era más intuitiva y ahora es más cerebral. Trato de estar más atento desde dónde contar las cosas y qué estoy contando al poner la cámara en determinado lugar. En cuestión fotográfica, siento que fue alimentada por tanto documental, donde estás solo con la cámara, tratando de generar un relato a partir de encuadres, en un contexto que no viene señalado. Tratamos de evitar la abundancia de puestas *plano abierto-plano-contraplano* y trazar



Para aprender el acento de su personaje, PETER LANZANI viajó a Misiones y lo practicó

un esquema más emparentado con el cine. Y como idea de producción fue importante filmar en 4K, me sentí más confiado y pude filmar relajado con respecto a los aportes de los demás. Se generó una dinámica muy buena, tanto con MIGUEL ABAL -maestro buenísimo que luego tuvo que irse- como con GASTÓN GIROLD, con quien venía trabajando muchísimo en documentales, y con los camarógrafos MARTÍN FISNER y MARTÍN PELS, que siempre enriquecieron mi visión. **D**

“Me siento mucho más formado ahora como director y aportando ideas de producción, después de haber dedicado tanto tiempo a la publicidad y a los documentales para canal Encuentro”.

POR LORENA SÁNCHEZ

DAC GESTIÓN INTERNACIONAL



ESPAÑA



VIÑA DEL MAR, CHILE 2017

Jornada de Sociedades Audiovisuales, Dramáticas y Literarias Comité Latinoamericano y del Caribe - CISAC



ZAGREB, CROACIA 2017

Congreso Anual de Writers & Directors Worldwide



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



IRLANDA



HUNGRÍA



ITALIA



FRANCIA



FRANCIA



AUSTRIA



POLONIA



HOLANDA



LISBOA, PORTUGAL 2017
Asamblea General de CISAC



- ESPAÑA** **SCAE**
(SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES)
- ESPAÑA** **DAMA**
(DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES)
- FRANCIA** **SACD**
(SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DRAMATICOS)
- ITALIA** **SIAE**
(SOCIEDAD ITALIANA DE AUTORES Y EDITORES)
- ALEMANIA** **BILD KUNST**
(COLLECTING SOCIETY PROVIDING COPYRIGHT PROTECTION FOR ARTISTS, PHOTOGRAPHERS AND GRAPHIC DESIGNERS IN GERMANY)
- HUNGRIA** **FILMJUS**
(HUNGARIAN SOCIETY FOR THE PROTECTION OF AUDIO-VISUAL AUTHORS AND PRODUCERS RIGHTS)
- MÉXICO** **DIRECTORES MÉXICO**
(SOCIEDAD MEXICANA DE DIRECTORES, REALIZADORES DE OBRAS AUDIOVISUALES, SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA DE INTERÉS PÚBLICO)
- COLOMBIA** **DASC**
(DIRECTORES AUDIOVISUALES SOCIEDAD COLOMBIANA DE GESTIÓN)

- IRLANDA** **SDGI**
(SCREEN DIRECTORS GUILD OF IRELAND)
- SUIZA** **SSA-SUISSIMAGE**
(SOCIEDAD DE AUTORES AUDIOVISUALES)
- FRANCIA** **SCAM**
(SOCIEDAD CIVIL DE AUTORES MULTIMEDIA)
- HOLANDA** **VEVAM**
(ASOCIACION DE DIRECTORES HOLANDESA)
- AUSTRIA** **VDFS**
(SOCIEDAD COLECTIVA DE AUTORES AUDIOVISUALES)
- POLONIA** **SFP-ZAPA**
(POLISH FILMMAKERS ASSOCIATION)
- FINLANDIA** **KOPIOSTO**
(COPYRIGHT ORGANIZATION FOR AUTHORS, PUBLISHERS AND PERFORMING ARTISTS)
- CHILE** **ATN**
(SOCIEDAD DE AUTORES NACIONALES DE TEATRO, CINE Y AUDIOVISUALES)
- REINO UNIDO** **DIRECTORES UK**
(DIRECTORS UNITED KINGDOM)
- BRASIL** **DBCA**
(DIRETORES BRASILEIROS DE CINEMA E DO AUDIOVISUAL)



ALEMANIA



SUIZA



REINO UNIDO



FINLANDIA

DIEZ HISTORIAS

El director CIRO GUERRA, junto a una imagen de su multipremiado film **EL ABRAZO DE LA SERPIENTE** (2015), primer largometraje colombiano en ser nominado al Oscar como Mejor Película Extranjera.



INFORME Y TRADUCCIÓN ANA HALABE

COLOMBIA FESTEJA RÉCORD

El cine colombiano vivió en 2016 un año de récords históricos con el estreno de 41 largometrajes y la asistencia de 4,8 millones de espectadores a producciones nacionales, según el Ministerio de Cultura. La participación de la industria colombiana en el mercado nacional creció 2% frente

al año anterior, impulsada por la primera Ley de Cine, de 2002, y la ley "Filmación Colombia", de 2012. "Logramos convertirnos en una de las mejores alternativas para el rodaje de cine. Esto, gracias a que damos incentivos a la producción y a los gastos logísticos que se realicen en el país", expresó la ministra de

Cultura, MARIANA GARCÉS. La ley "Filmación Colombia" busca fomentar el uso del territorio colombiano como escenario para rodar películas nacionales y extranjeras. Por su parte, la primera Ley de Cine establece un recaudo tributario a distribuidores, exhibidores y productores para apoyar largometrajes y do-

cumentales. De igual manera, incluye deducciones a los contribuyentes que inviertan o donen a un proyecto fílmico nacional. Esta ley permitió el crecimiento de la producción nacional y el estreno de 196 películas en los últimos ocho años, lo que equivale al 68% del total de la producción de los últimos 22 años.

INTERNET. LA MONEDA VIRTUAL EN EL CINE

Un día, un tal JOSEPH LUBIN tuvo una idea: utilizar la tecnología *blockchain* para fundar Ethereum y hacerle la competencia a los famosos bitcoin, la moneda con la que se comercia en Internet. El proyecto que llamó su atención fue un guion de la cineasta italiana MITZI PEIRONE. Por esta razón, **BRAID** fue la primera película norteamericana financiada con dinero virtual. La campaña de recolección de fondos de **BRAID** tiene como objetivo recaudar 1,7 millones de dólares. Todo parte del desarrollo de los "ethers", esa moneda que funciona como el bitcoin. Dice MITZI PEIRONE, directora de la película: "Como artistas que trabajamos con un presupuesto, constantemente tenemos que encontrar flexibilidad y, a menudo, comprometer o encontrar soluciones creativas a las limitaciones presupuestarias o de tiempo. Ahora tengo el respaldo de mis inversores, porque creen en mi visión; lo que termine en la pantalla es exactamente lo que quiero. La gente siempre tiende a tener miedo de lo nuevo, pero este es el comienzo de un cambio inevitable y espectacular". La película será presentada en el Festival SXSW en Austin (Texas), una de las citas más importantes de cine independiente, música y tecnología, donde años atrás también se presentó, por ejemplo, Twitter.

PERÚ IMPULSA EL CINE

Según una iniciativa del Ministerio de Cultura, dirigido por SALVADOR DEL SOLAR, se presentó al Congreso el proyecto de la nueva Ley de Cine,



El thriller psicológico **BRAID** (MITZI PEIRONE) inauguró el sitio de *crowdfunding* WeiFund (creado por JOSEPH LUBIN), que funciona como un libro contable de acontecimientos digitales, compartido por millones de computadoras conectadas en el mundo, con facultad para transferir y almacenar información confidencial en un espacio seguro, permanente y anónimo. Lo que se pretende es que los donantes se conviertan en inversores para beneficiarse económicamente, siempre que la película tenga éxito.



El actor y director devenido ministro de Cultura de Perú, SALVADOR DEL SOLAR, junto al presidente PEDRO PABLO KUCZYNSKI: "Los recursos que destinamos al cine actualmente son mínimos si nos comparamos con otros países de la región. La cantidad de recursos se ha fortalecido, pero aun así estamos en la cola de la Alianza del Pacífico. Ya han pasado 23 años de la Ley vigente; una ley que hablaba de largometrajes y cortometrajes y ahora está todo lo que denominamos el audiovisual distinto del cine. Muchas de las producciones ya no pasan por la plataforma de cine; muchas personas las ven desde sus computadoras, televisores o celulares. ¿Qué está haciendo Perú para fomentar ese tipo de audiovisual? De momento, nada. Con más recursos podremos hacer más".

que propone fomentar la actividad audiovisual en diversos formatos y plataformas, y abre posibilidades para la coproducción e internalización del cine peruano, lo que permite acercarse a países como Colombia y Chile, en lo que respecta a presupuestos asignados. Según el Ministerio de Cultura,

un estudio realizado por la Universidad del Pacífico proyecta que un efecto inicial de la implementación de la propuesta legislativa sería la creación de 1.500 puestos de trabajo, un aumento de 100 millones de soles (unos 526 millones de pesos) sobre la producción nacional y de 50 millones en el

ingreso nacional. El proyecto propone la creación de un sistema de apoyos económicos para las industrias culturales y las artes, lo cual constituye un avance histórico en materia de financiamiento de la producción cultural en el país. Asimismo, destina el 30% de los recursos para las regiones.



FUTURE MAN: JOSH HUTCHERSON interpreta a Josh Futterman, un chico que vive en la casa de sus padres. Donde realmente es bueno, es en Cybergeddon, un videojuego ambientado en un futuro distópico, donde su personaje, Future Man, tiene el primer puesto en la clasificación mundial. Pero un día, cuando llega al final, descubre que se trataba de una prueba de entrenamiento para viajar en el tiempo y salvar al mundo de una invasión extraterrestre. Con producción de SETH ROGEN, la transmite Hulu.

SERIES. LO QUE SE VIENE

En lo que queda del año, Netflix presentará **THE PUNISHER:** JON BERNTHAL (el inefable Shane de **THE WALKING DEAD**) tendrá su propio show en la factoría Marvel, dando vida a Frank Castle, personaje que ya conocimos en **DAREDEVIL** (que regresará en 2018); STEVEN SODERBERGH produce **GOD-LESS**, western ambientado en 1884, en un pueblo minero, con JEFF DANIELS. **WORMWOOD** es un documental biográfico de seis episodios, basado en los polémicos experimentos militares que se hacían desde el gobierno de los Estados Unidos, con PETER SAARSGARD, interpretando a Frank Olson, el sujeto de investigación que sufre una muerte misteriosa. CW presentará **VALOR**, drama militar, basado en dos pilotos de helicópteros de una unidad de élite, aparentemente, únicos sobrevivientes de una misteriosa misión. Showtime traerá **SMILF**, centrada en una madre soltera de 20 años que quiere triunfar en Los Ángeles, con ROSIE O'DONNELL. Y **WHITE FAMOUS**, producida por JAMIE FOXX, sobre un joven comediante afroamericano que quiere ser famoso a toda costa.



DOCUMENTAL LATINOAMERICANO. GRAN MOMENTO CREATIVO

En el marco del Festival de Cine Documental a Cielo Abierto, realizado en Cochabamba (Bolivia), directores, productores y periodistas especializados en la industria concordaron en que el género documental de América Latina está pasando por un "gran momento creativo" y que se encuentra en un "gran estado de forma". ALBA BALDERRAMA, productora general y coordinadora del Festival, considera que "el documental está dando la chance para que los realizadores se suelten. Hacen documental, pero le echan mano a la ficción, a la poesía y a otros recursos. Es un género mucho más

manejeable ahora y el público también responde a esas propuestas". Uno de los grandes problemas que enfrenta el cine latinoamericano es encontrar ventanas de distribución y espacios en las salas de cine para exhibir sus películas. Uno de los inconvenientes para la productora chilena PAULINA OBANDO es que se copian los modelos estadounidenses de producción, cuando el documental permite encontrar otras vías de financiamiento. "Las estructuras que uno tiene que empezar a hacer funcionar son nuevas maneras de cómo poder financiar el trabajo que se está haciendo, y hacerlo por etapas. Nuestro producto, sea cual fuere, tiene que tener un sello de identidad".

TEMPESTAD (TATIANA HUEZO, 2016), documental mexicano multipremiado en el mundo. La productora chilena PAULINA OBANDO opina que "es muy complejo que un documental, a diferencia de la ficción, pueda mantenerse en las salas de cine. Sin embargo, otros tipos de plataformas, como Netflix, la televisión, festivales y salas alternativas te permiten tener una difusión más amplia y por más tiempo. La ficción tiene una fecha de vencimiento mucho más acotada que el documental".

ANIMACIÓN.

PINCELADAS ÚNICAS:

LOVING VINCENT es una animación con una particularidad: es la primera película pintada a mano del mundo. Cuenta la historia (hasta hoy, desconocida) de cómo y por qué murió de un disparo el atormentado genio impresionista VINCENT VAN GOGH, y se basa en más de 65 mil diapositivas realizadas sobre más de mil óleos. Fue dirigida por el británico HUGH WELCHMAN y la polaca DOROTA KOBIELA, y ya se perfila como una gran candidata a ganarse todo –fue galardonada en Annecy con el premio de la audiencia, por ejemplo. Dice KOBIELA: “Todo empezó hace diez años. En aquella época, trabajaba en un estudio de animación, formaba parte de un proyecto increíble y aprendía muchísimo. Sin embargo, después de acabar aquello, sentí que necesitaba empezar a hacer algo mío y mezclé mis pasiones: la pintura y el cine. Leí las cartas de Vincent Van Gogh y me encantaron: son pasionales, honestas y genuinas. Pensé que tal vez debería hacer una película sobre su vida y que yo misma debería ponerme a pintarla. En principio, no iba a ser más que un corto de animación titulado **VINCENT**. Pedí una ayuda al Polish Film Institute y, por suerte, me la dieron”.

OSCAR 2018.

SE LANZA LA CARRERA

12 films latinoamericanos buscan un lugar en la lista corta de nominadas al Oscar a Mejor Película Extranjera, junto a la representante argentina **ZAMA**, de LUCRECIA MARTEL. **VIEJO CALAVERA** (KIRO RUSSO, Bolivia) sigue la historia de un joven

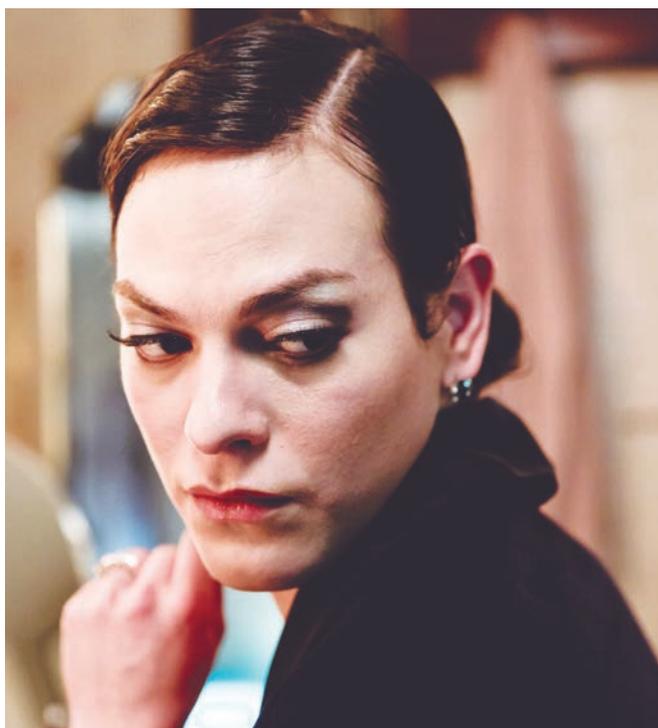


LOVING VINCENT (HUGH WELCHMAN y DOROTA KOBIELA, 2017): “Rodamos la película con actores y, literalmente, pintamos sobre ellos frame a frame. Es un proceso muy laborioso, que consume mucho tiempo. Nos llevó cuatro años desarrollar la técnica y más de dos años completar el film, con más de 100 pintores trabajando. Decidimos no “inventar” ningún cuadro de VAN GOGH, sino, a lo sumo, “reimaginarlos” si resultaba necesario, a efectos de guion. Por ejemplo, cambiábamos la luz del día por la luz nocturna o un paisaje invernal por uno veraniego. Si queríamos mostrar acontecimientos que VINCENT nunca pintó, algo que llamamos “una reconstrucción de la memoria”, empleábamos animación en blanco y negro. La segunda norma era no cambiar los hechos de la vida de VINCENT”.

problemático y sin rumbo, que comienza a trabajar en una mina, tras la muerte de su padre; en **BINGO: O REI DAS MANHÃS** (DANIEL REZENDE, Brasil), un payaso se vuelve una estrella de TV, pero se ve obligado a mantener en secreto su identidad; **PARIENTE** (IVÁN D. GAONA, Colombia) relata una historia de amor atravesada por el conflicto armado; **ALBA** (ANA CRISTINA BARRAGÁN, Ecuador) trata sobre una niña forzada a convivir con

su distante padre; el documental **TEMPESTAD** (TATIANA HUEZO, México) es acerca del crimen organizado; **MÁS QUE HERMANOS** (ARIANNE BENEDETTI, Panamá) narra la supervivencia de dos hermanos que terminan viviendo en la calle, tras la inesperada muerte de sus padres; **LOS BUSCADORES** (MANEGLIA-SCHÉMBORI, Paraguay) es una comedia de aventuras sobre la búsqueda de un tesoro; en **ROSA CHUMBE** (JONATAN RELAYZE, Perú), una

policía ve alterada su rutina cuando su hija huye con sus ahorros, dejando a su nieto a su cuidado; el drama carcelario **CARPINTEROS** (JOSÉ MARÍA CABRAL, República Dominicana); **OTRA HISTORIA DEL MUNDO** (GUILLERMO CASANOVA, Uruguay), acerca de un hombre que busca limpiar el nombre de su mejor amigo, preso durante el régimen militar; y **EL INCA** (IGNACIO CASTILLO COTTIN, Venezuela), sobre la vida del boxeador EDWIN VALERO.



UNA MUJER FANTÁSTICA

(SEBASTIÁN LELIO, Chile), con verdaderas chances de quedar entre las candidatas, debido a sus premios en Berlín y San Sebastián, cuenta la historia de una mujer trans que se ve enfrentada a la familia de su fallecida ex pareja, mientras afronta su propio duelo y busca seguir adelante con su vida. La película intenta, además, lograr el hito de una candidatura de mejor actriz para su protagonista, DANIELA VEGA. Producida por los hermanos LARRAÍN.

VENEZUELA PREOCUPADA

Productores y directores de diferentes organizaciones del cine en Venezuela tienen la misma inquietud: una crisis financiera que no permite el crecimiento de la producción y distribución en el país. Varias organizaciones de la comunidad del séptimo arte local dieron a conocer la situación actual del cine nacional. IVÁN ZAMBRANO, presidente del Foro del Cine Venezolano, resaltó la importancia de sostener un encuentro con las autoridades gubernamentales para generar nuevas estrategias que permitan incidir en las políticas públicas, con el fin de promover el cine. En lo que va del año, la asistencia del público a las salas fue de 14.420.010 espectadores, lo que representa una leve mejoría con respecto a 2016. Solo a partir de abril de 2017, se comenzó a ver un repunte del 46% comparado con 2016. Sin embargo, la cifra se mantiene por debajo del número de espectadores alcanzados en 2015. "Las autoridades cinematográficas informan que los ingresos en bolívares superan las unidades presupuestarias por la inflación. Sabemos que los ingresos son insuficientes para la producción de películas", apuntó BERNARDO ROTUNDO, presidente del Circuito Gran Cine. No solo los cines profesionales se han visto afectados, también los independientes y los alternativos; varias de estas salas cerraron sus puertas en los últimos dos años.

EL TERROR DESPIDE A DOS GRANDES

GEORGE A. ROMERO y TOBE HOOPER se caracterizaron por fabricar hitos en uno de los géneros más queridos del cine americano: el terror.



CARLOS MALAVÉ, director de la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes (Caveprol), dijo que realizar una película promedio en Venezuela cuesta unos 50 mil dólares. "Hacer una película en este momento no es fácil, para nada, en un país inflacionario y con un Instituto de Cine que no tiene dinero para responder a los requerimientos de los realizadores; donde, de pronto, sube la recaudación porque sube la inflación, pero también sube el costo de la película, los honorarios de los trabajadores del cine y un largo etcétera". La comunidad cinematográfica venezolana se exige a sí misma aumentar la producción y la difusión del cine nacional: nuevas propuestas y el libre rumbo de la creatividad se posicionan en una larga lista de factores que hay que seguir fortaleciendo por la crisis actual. En su mayoría, representantes de las 11 organizaciones vinculadas al mundo de la gran pantalla coinciden en que también es necesaria la formación de un público que valore el trabajo realizado y que pueda apoyar a los emprendedores que destinan su trabajo a pequeños proyectos.

Ambos formaron parte de la generación que en los años 70 cambió por completo sus reglas y encontró a un público ansioso de esas nuevas experiencias. **LA NOCHE DE LOS MUERTOS VIVOS** (*NIGHT OF THE LIVING DEAD*, 1968), de ROMERO, causó un verdadero revuelo en la época, al utilizar a un actor de color, DUANE JONES, como protagonista. HOOPER rodó, en 1974, **LA MASACRE DE TEXAS** (*THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE*) con unos 300 mil dólares, contando cómo un grupo de jóvenes de Austin cruza sus pasos con una familia caníbal. Estas dos películas consiguieron una taquilla fenomenal, y les hicieron ganarse a sus directores un merecido lugar en el podio del horror, impulsando un cine indie del género sin complejos. Luego llegarían **THE CRAZIES** (1973), **CREEPSHOW**

(1982) y la entrañable saga de los Muertos Vivos en todas sus manifestaciones, para GEORGE; y **LAS BRUJAS DE SALEM** (*SALEM'S LOT*, 1979), **POLTERGEIST** (1982) y **FUERZA SINIESTRA** (*LIFEFORCE*, 1985) para TOBE.





La estrella indiscutida del cine coreano actual, KANG-HO SONG, y el actor alemán THOMAS KRETSCHMANN dan vida al taxista Kim y al periodista Peter, respectivamente, en la exitosa **A TAXI DRIVER** (TAEKSI WOONJUNSA, HUN JANG, 2017), seleccionada para competir en los premios Oscar 2018.

GEORGE A. ROMERO y TOBE HOPPER, junto a sus hijos cinematográficos: "No me importa lo que son los zombies. No me importa de dónde vinieron. Pueden ser cualquier desastre. Podrían ser un terremoto, un huracán, lo que sea. En mi mente, no representan nada, salvo un cambio global de algún tipo. Y las historias son acerca de cómo la gente responde o no responde a este, y eso es realmente todo lo que han representado para mí. Eso es lo que pensé sobre el libro *Soy Leyenda*, de RICHARD MATHESON" (ROMERO); "Estaba en un centro comercial en Navidad, y quería salir de ahí como fuera. Había cientos de personas y me sentía agobiado. Donde yo estaba, había una fila de motosierras en venta. Entonces, pensé qué ocurriría si agarraba una, la encendía y atravesaba a toda esa multitud con ella. Obviamente, no lo hice, pero me subí al coche y, mientras manejaba, empecé a ver la historia en mi cabeza: cinco amigos, que viajan al campo a visitar la tumba del abuelo de dos de ellos, se topan con el sádico asesino Leatherface y su familia caníbal" (HOPPER).

COREA DEL SUR. TESTIGOS DEL HORROR: A TAXI DRIVER

(TAEKSI WOONJUNSA, HUN JANG, 2017) se encuentra basada en una historia real: en 1980, durante revueltas y marchas de ciudadanos, hartos de un gobierno déspota impuesto contra su voluntad, un periodista alemán tomó un taxi y terminó, sorprendido, relatando al mundo la masacre que ocurrió contra manifestantes por parte de autoridades. Este trágico episodio es conocido como el Levantamiento de Gwangju y se lo considera el punto clave para que empezara la transición a la democratización surcoreana. La película ya es la más taquillera del año en su país, obteniendo 10 millones de espectadores en los cines surcoreanos, en tan solo una semana, algo que no había ocurrido desde el tanque de terror **TREN**

A BUSAN (BUSANHAENG, YEON SANG-HO, 2016). "Dramatizamos la historia sobre los hechos reales. Los personajes de la película fueron dibujados según los testimonios del periodista y los ciudadanos de Gwangju", dice el director HUN JANG; "son personas ordinarias, como cualquiera de nosotros, e imaginé lo que hubieran sentido al encontrarse en esa situación". **D**

DIEGO LERMAN, "soy de los que arriesgan, pero cuando esas premisas se concretan dan muchas satisfacciones"

Narrar la URGENCIA

RECIBIÓ EL PREMIO AL MEJOR GUIÓN EN EL RECIENTE 65º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN, POR **UNA ESPECIE DE FAMILIA**, QUE EXPONE UN SISTEMA ILEGAL DE ADOPCIONES. LUEGO DE **TAN DE REPENTE** (2002), **MIENTRAS TANTO** (2006), **LA MIRADA INVISIBLE** (2010) Y **REFUGIADO** (2014), EL REALIZADOR AFIRMA QUE CON ESTA ÚLTIMA PRODUCCIÓN ALGO CONCLUYE EN SU OBRA. Y QUE LO PRÓXIMO SERÁ DISTINTO.

En tus películas hay un especial interés por los dilemas morales. UNA ESPECIE DE FAMILIA lo lleva al límite.

Porque quería atravesar la enorme complejidad que hay en la adopción. Me encontré con algunas personas que participaban en esos negocios y me decían: "El nene se me moría", "Se me morían en la oficina, y yo los daba". Y en el medio, el tipo cobraba algún

dinero. Me atraían esas zonas más grises, más complejas y más terrenales. Y para lograr esto, mi idea era seguir todo el tiempo al personaje de la Doctora. Concretamente, un personaje que surgió de una de las entrevistas que le había hecho a una médica, porque la película es su punto de vista, arranca con el personaje en situación. En tener que decidir. Había algo de la urgencia, de la

búsqueda, de que sea una película viva. Me interesaba eso: estar cerca de ella y, al mismo tiempo, obtener una cierta distancia que permitiera observar lo que hace y no estar de manera empática y ciega junto a ella. Un poco como en **REFUGIADO**. Incluso parte del equipo técnico fue compartido. Tenía como premisa narrar la urgencia, la tensión, y esa sensación de decisiones que se van tomando y

que a medida que se toma una se queman las naves frente a otras. Y también quería generar algo de imprevisibilidad: que cualquier cosa pudiera pasar en cualquier momento. Que la película respirase eso.

¿Trabajaste un poco estilísticamente de manera similar a REFUGIADO?

Sí. Ahora lo pienso, que en esa, en **LA MIRADA INVISIBLE** y en esta

CLAUDIO TOLCACHIR y BÁRBARA LENNIE

última hay algo en la tríada de personajes que siento que concluye, y que algo nuevo se abre. Me da la sensación de que estas tres películas que hice respiran aires similares, temáticos y de una manera que encontré de hacer cine. De historias más bien urgentes.

Y sentís que viene un cambio. No sé si un cambio, pero sí algo nuevo. Todavía no estoy seguro que va a ser, pero sí me parece que va a ser algo distinto.

¿Qué te movilizó a hacer UNA ESPECIE DE FAMILIA?

Diferentes relatos sobre la adopción. Gente cercana que me había contado cómo es ir a buscar un bebé a Misiones. A partir de ahí, me encontré con muchos relatos que me parecían atractivos para, en algún momento, ponerme a investigar y ver qué posibilidades existían de hacer una película. De todos modos, al proyecto lo pensaba de manera opuesta a REFUGIADO. REFUGIADO era la

deconstrucción de una familia, a partir de un viaje, una madre y un hijo en una situación de violencia. En cambio, si bien aquí me interesaba usar una misma estructura temporal de dos o tres días, la forma era diferente: un viaje para la construcción de una familia.

Y en el proceso de investigación fuiste a Misiones.

Sí, y allí me encontré con otras aristas y puntos de vista, como testimonios de mujeres que habían vendido a sus hijos. Los relatos de por qué lo

habían hecho y cómo se sentían. Y también pude observar la realidad de esos niños. Algunos que no son adoptados crecen en el orfanato. Relevé testimonios de policías, enfermeros, médicos, jueces, abogados. Entender legalmente el sistema y, al mismo tiempo, percibir la ausencia del Estado, de una regulación concreta del Estado, que daba como resultado que muchas de las partes se "arreglaran" como podían. Y en este "arreglarse" como pueden, proliferan algunas de estas micromafias.



“Para la protagonista buscaba una actriz que no solo sintiera que podía hacer ese rol, sino que estuviera dispuesta a vivir la experiencia de filmar en esas condiciones. Y en BÁRBARA LENNIE encontré a una socia, a una cómplice para la aventura”.

REFUGIADO, otra historia urgente

DIRECTORES_DIEGO LERMAN

Entonces, había algo en ese vacío que deja el Estado que generaba muchas historias posibles.

¿La película condensa muchas de esas historias?

El guion lo escribí junto a MARÍA MEIRA, sobre una Doctora que va a buscar un recién nacido, y los dilemas morales que atraviesa era lo que más me interesaba. Cuál es su límite para seguir, o no, adelante. En Toronto, donde presentamos la película, el aborto es legal, incluso hasta para adolescentes, que pueden abortar sin que el padre o la madre acepten. En nuestro país, no. Sin embargo, la gente veía la película con cierta cercanía a

algunas situaciones de Canadá. Obviamente, salvando las distancias de los países.

Cómo fue la elección del elenco.

Para la protagonista buscaba una actriz que no solo sintiera que podía hacer ese rol, sino que estuviera dispuesta a vivir la experiencia de filmar en esas condiciones, aceptando que era un desafío y una intensidad de mucha entrega física y emocional. Es un personaje en crisis que está en casi todos los planos. Y en BÁRBARA LENNIE encontré a una socia, a una cómplice para la aventura. Ella tenía muchas ganas de hacer esta propuesta. Es su primera película en la Argentina; ella es muy conocida en España, pero acá no había rodado nunca. Estuvo muy cerca de mí, teníamos un diálogo constante. Con DANIEL ARÁOZ quería trabajar desde hace



JULIETA ZYLBERBERG y OSMAR NÚÑEZ en LA MIRADA INVISIBLE

tiempo. No coincidimos en un proyecto, y en cuanto le pasé el guion, enseguida quiso sumarse al desafío de buscarle la ambigüedad al personaje del Dr. Costas. Comprenderlo, sin juzgarlo. En el caso de CLAUDIO TOLCACHIR, habíamos trabajado juntos, nos conocemos desde hace bastante y le tengo una gran admiración.

Además utilizaste actores no profesionales.

Sí, también busqué gente del lugar que no eran actores. Fue todo un desafío, porque había que entrenarlos y contenerlos como para que entendieran lo que implicaba hacer una película. Ahí descubrí a YANINA ÁVILA que resultó ser una actriz intuitiva sensacional. Ella fue

“Mi idea era seguir al personaje de la doctora todo el tiempo”





UNA ESPECIE DE FAMILIA, BÁRBARA LENNIE como Malena

muy importante, no solo para la película, sino para el resto de los actores y para la experiencia de la película en general.

YANINA interpreta una de las escenas de mayor conflicto.

La confrontación en el hospital, entre ella y la doctora. Fue una escena que escribimos en función de un testimonio: entonces desde el guion ya era una escena muy compleja de resolver. Al momento de filmarla, combinamos un montón de elementos. Mi decisión fue resolverla en un solo plano, justamente para romper al máximo con el artificio. Un solo plano, sin montaje. Y aquello que parece muy natural fue muy coreografiado, muy preparado.

Y todo eso llevarlo a cabo en un hospital.

Sí. Esa fue la locación más difícil para definir; porque construir esas locaciones es muy caro, y si el hospital está funcionando, siempre hay por delante algo más importante que el cine. Entonces, el diseño de producción se terminó de armar en función del hospital. Fue una búsqueda muy intensa en distintas provincias

hasta dar con este, en donde las condiciones eran cómodas y también me permitía el tipo de puesta en escena que quería para la película: el uso de plano secuencias, de cámaras con corredores que narran trayectos. Era un hospital que funcionaba muy restringidamente.

¿Cuál fue tu mayor desafío en esta película?

Filmar fuera de Buenos Aires. Como experiencia de rodaje es algo muy diferente. Es un equipo que comparte veinticuatro horas al día una experiencia, lo cual la vuelve mucho más intensa y mucho más rica, también. Se vive con mucha más intensidad esta idea de familia nómada, de circo rodante. También fue un rodaje muy físico, de temperaturas altas. Parábamos en el único hotel que existía en el pueblo, y en algunas casitas.

¿Y en la puesta en escena?

En poder encontrar el tono que me imaginaba. Y estoy muy conforme con haber encontrado el tono que quería, entre fragilidad y fortaleza. Porque era todo un riesgo. Narrar diferentes aristas de

ese universo social y poder ver algo de ese entramado complejo, en ese mundo y en ese territorio en el que transitan los personajes. Yo soy de los que arriesgan mucho. Y cuando esas premisas se concretan dan muchas satisfacciones.

Hablemos sobre el final. ¿Era ya así en el guión?

El final lo terminé de armar en el rodaje. Había una idea en la búsqueda de la locación, una decisión de terminar en medio del desierto. Para mí era muy importante, sentía que allí había algo. Una imagen fundamental para lo que quería transmitir. No sé si para la madre biológica (o para la película) es un acto reparador o una nueva agresión. El entorno permite que cosas así sucedan. Por otro lado, también, sentía que el personaje debía dar un último vuelco, pero ya distinto a todo lo anterior y que tiene que ver con poder ponerse por primera vez en el lugar del bebé. Me interesaría que, socialmente, la película pudiera generar cierto debate. **D**

POR JAVIER NAUDEAU

“La ausencia del Estado, de una regulación concreta, da como resultado que muchas de las partes se “arreglaran” como pueden. Y en este “arreglarse” como podían, proliferan algunas micromafias. En ese vacío que deja el Estado se generan muchas historias posibles”.

SERGIO RENTERO de **GOTIKA** con ADOLFO ARISTARAIN y RICARDO DE ANGELIS, satisfechos con la recuperación de **UN LUGAR EN EL MUNDO**



MEETING POINT

DESDE SU INAUGURACIÓN, EL 18 DE ABRIL DE ESTE AÑO, LA SALA DIGITAL MARIO SOFFICI DE DAC, UBICADA EN LA CASA DEL DIRECTOR, SE HA CONVERTIDO EN UN GRAN PUNTO DE ENCUENTRO PARA TODA LA COMUNIDAD CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA Y LATINOAMERICANA.

Hasta una realizadora brasileña ha venido a comprobar todo el potencial de su película en el marco de la incomparable proyección digital láser 4K Dolby 7.1, una opción técnicamente privilegiada, única en Latinoamérica, para probar, presentar o descubrir cualquier película que lo merezca. Más aún cuando directoras y directores pueden reservar fácilmente su turno de sala por la web, y así organizar un verdadero evento sin otro costo que el propio catering con el que deseen convidar a sus invitados. He aquí una enumeración, mes por mes y día por día, de las más de 100 exhibiciones efectuadas hasta octubre, con datos de todas las funciones realizadas, los cineastas convocados y la diversidad de obras reflejadas.

Abril 2017 - INAUGURACIÓN

Martes 18: **UN LUGAR EN EL MUNDO**, de ADOLFO ARISTARAIN, restaurada a través del Plan Recuperar.
Lunes 24: Preestreno de **TE ESPERARÉ**, de ALBERTO LECCHI.

Mayo 2017 - 12 PROYECCIONES

Lunes 8: **EL CANDIDATO**, de DANIEL HENDLER.
Viernes 12: Visualización de **EL ÚLTIMO TITÁN**, documental de CARLOS DE LA FUENTE.
Lunes 15: Preestreno de **PESCADOR**, DE JOSÉ GLUSMAN. Visualización del avance de **BB&B** (**BLUE, BEAUTIFUL & BROKEN**), de TAMAE GARATEGUY.
Martes 16: Homenaje a CARLOS TORLASCHI, organizado por RAÚL TOSSO.
Jueves 18: Prueba de cámaras de CARLOS SORÍN.
Viernes 19: **UN CUENTO LATINOAMERICANO**, de JUAN MANUEL RAMPOLDI.
Miércoles 24: **PRAÇA PARÍS** (Brasil), de LUCIA MURAT.
Viernes 26: **QTH**, de ALEX TOSSEMBERG, y **EL ÚLTIMO TITÁN**, de CARLOS DE LA FUENTE.
Lunes 29: **TODA ESTA SANGRE EN EL MONTE**, documental de MARTÍN CÉSPEDES.
Martes 30: Tres cortos de **EL CINE VA A LA ESCUELA** - Fundación DAC.

Junio 2017 - 15 PROYECCIONES

- Martes 6:** **HUMANO**, de ALAN STIVELMAN, y **SUR**, de PINO SOLANAS, restaurada por Gotika.
- Viernes 9:** Prueba de materiales de LEONARDO ROSALES.
- Martes 13:** **LOS GLOBOS**, de MARIANO GONZÁLEZ.
- Miércoles 14:** **UN VIAJE A LA LUNA**, de JOAQUÍN CAMBRE. Asamblea General Extraordinaria de Socios.
- Viernes 16:** Prueba de DCPs de TAMAE GARATEGUY. **FIN DE SEMANA**, de MOROCO COLMAN.
- Lunes 19:** Prueba de DCPs de TAMAE GARATEGUY. Offline de **VIAJE**, de JUAN JOSÉ JUSID.
- Miércoles 21:** Offline de **QTH**, de ÁLEX TOSENBERG. Viernes 23: Grabación de Gotika, entrevistando a CECILIA ROTH, CARLOS GALETTINI, CAROLINA y OSVALDO PAPALEO.
- Lunes 26:** **TODA ESTA SANGRE EN EL MONTE**, de MARTÍN CÉSPEDES. Offline de la película **VEINTISIETE**, de NICANOR LORETI.
- Miércoles 28:** Prueba de DCPs de **LOS GLOBOS**, de MARIANO GONZÁLEZ.
- Viernes 30:** Offline de **VIAJE**, de JUAN JOSÉ JUSID.

Julio 2017 - 12 PROYECCIONES

- Miércoles 5:** Función de Prensa **EL APRENDIZ**, de TOMÁS DE LEONE.
- Viernes 7:** **TODO EL AÑO ES NAVIDAD**, documental de NÉSTOR FRENKEL.
- Martes 11:** **JUAN MOREIRA**, de LEONARDO FAVIO, recuperada por Gotika.
- Miércoles 12:** **ESTILO LIBRE**, documental de JAVIER ZEBALLOS.
- Jueves 13:** **TE ESPERARÉ**, de ALBERTO LECCHI.
- Viernes 14:** Visualización de la recuperación realizada por Gotika de **ASESINATO EN EL SENADO DE LA NACIÓN**, de JUAN JOSÉ JUSID.
- Martes 18:** Visualización de material de ESTEBAN PERROUD.
- Miércoles 19:** **50 CHUSEOK**, documental de TAMAE GARATEGUY, y **MARILYN**, de MARTÍN RODRÍGUEZ REDONDO.
- Viernes 21:** **ATA TU ARADO A UNA ESTRELLA**, documental de CARMEN GUARINI.
- Miércoles 26:** **DESTINO JAZZ**, documental de HERNÁN GAFFET.
- Viernes 28:** **PESCADOR**, de JOSÉ GLUSMAN.

Agosto 2017 - 24 PROYECCIONES

- Miércoles 2:** Chequeo de material y prueba de color de ROSENDO RUIZ.
- Jueves 3:** **NADIE NOS MIRA**, de JULIA SOLOMONOFF.
- Sábado 5:** **EL PRISIONERO IRLANDÉS**, de MARCELA SILVA Y NASUTE y CARLOS JAUREGUIALZO.
- Viernes 11:** **EL JAZZ ES COMO LAS BANANAS**, documental de CRISTINA MARRÓN.
- Sábado 12:** **LOS BUSCADORES**, de JUAN CARLOS MANEGLIA y TANA SCHEMBORI.
- Lunes 14:** **LOS BUSCADORES**, de JUAN CARLOS MANEGLIA y TANA SCHEMBORI, y **PABELLÓN 4**, de DIEGO GACHASSIN.
- Miércoles 16:** Asamblea General de Socios, acto eleccionario.
- Jueves 17:** **LA NOVIA DEL DESIERTO**, de VALERIA PIVATO y CECILIA ATAN. Prueba de color de LEONARDO ROSALES.
- Viernes 18:** **PESCADOR**, de JOSÉ GLUSMAN, y **TREINTA Y NUEVE**, documental de AYELÉN VELÁZQUEZ.
- Martes 22:** Prueba de DCPs de ROSENDO RUIZ. **TODO EL AÑO ES NAVIDAD**, de NÉSTOR FRENKEL.
- Miércoles 23:** Prueba de color de RICARDO PITERBARG. **AL DESIERTO**, de ULISES ROSELL.
- Jueves 24:** **TEMPORADA DE CAZA**, de NATALIA GARAGIOLA.
- Viernes 25:** Prueba de imagen de PABLO DALO ABBA. Prueba de imagen de MARTÍN RODRÍGUEZ REDONDO.
- Sábado 26:** Avant Premiere de **QTH**, de ÁLEX TOSENBERGER.
- Miércoles 30:** Jornada ADF - PASIÓN POR EL ENCUADRE, por el DF RAMIRO CIVITA.
- Jueves 31:** Prueba de DCPs de **NADIE NOS MIRA**, de JULIA SOLOMONOFF; **UNA ESPECIE DE FAMILIA**, de DIEGO LERMAN, y **PESCADOR**, de JOSÉ GLUSMAN.



ANAHÍ BERNERI entre madre e hija, con MORIA CASAN presentando ALANIS en la incomparable sala digital SOFFICI de DAC

Septiembre 2017 - 28 PROYECCIONES

- Viernes 1:** Chequeo de material de NÉSTOR SÁNCHEZ SOTELO.
- Jueves 7:** Prueba de la película **LA FAMILIA SUMERGIDA**, de MARÍA ALCHÉ. **HUMANO**, de ALAN STIVELMAN.
- Viernes 8:** Chequeo de material de JULIÁN GIULIANELLI. Privada de **VIAJE INESPERADO**, de JUAN JOSÉ JUSID.
- Lunes 11:** Privadas de **LA NOVIA DEL DESIERTO**, de CECILIA ATÁN y VALERIA PIVATO, y de **AL DESIERTO**, de ULISES ROSELL.
- Martes 12:** Privada de **LA FAMILIA SUMERGIDA**, de MARÍA ALCHÉ.
- Miércoles 13:** Junket de prensa y privada de **LA NOVIA DEL DESIERTO**, de CECILIA ATÁN y VALERIA PIVATO.
- Viernes 15:** Prueba, chequeo de subtítulos y privada de **ALANIS**, de ANAHÍ BERNERI, e **IKIGAI**, de RICARDO PITERBARG.
- Lunes 18:** Prueba de trailers de **MI MEJOR AMIGO**, de MIGUEL ROCCA. Privada de **LA FAMILIA SUMERGIDA**, de MARÍA ALCHÉ.
- Martes 19:** Privada de **LA CAMA**, de MÓNICA LAIRANA, y **EL ENCANTO**, de JUAN SASIAÍN.
- Miércoles 20:** Privada de **UNA ESPECIE DE FAMILIA**, de DIEGO LERMAN.
- Jueves 21:** Privadas de **ATA TU ARADO A UNA ESTRELLA**, de CARMEN GUARINI, y **DESEARÁS AL HOMBRE DE TU HERMANA**, de DIEGO KAPLAN.
- Viernes 22:** Privadas de **INTERIORES**, de RODOLFO POCHAT ETCHEVERE, y **LOS ÁRBOLES**, de MARIANO LUQUE.
- Lunes 25:** Privada de **TITA DE BUENOS AIRES**, de TERESA COSTANTINI.
- Miércoles 27:** Chequeo de material de MARTÍN DESALVO. Privadas de **MATER**, de PABLO DALO ABBA, y **PROYECTO 55**, de MIGUEL COLOMBO.
- Viernes 29:** Privadas de **VEINTISIETE**, de NICANOR LORETI, **DESEARÁS AL HOMBRE DE TU HERMANA**, de DIEGO KAPLAN, y **TREINTA Y NUEVE**, de AYLÉN VELÁZQUEZ.

Octubre 2017 - 22 PROYECCIONES

- Lunes 2:** Chequeo de material de PABLO ZUBIZARRETA. Privada de **DESEARÁS AL HOMBRE DE TU HERMANA**, de DIEGO KAPLAN.
- Martes 3:** Privada de **SINFONÍA PARA ANA**, de VIRNA MOLINA y ERNESTO ARDITO. Chequeo de material de JAVIER ZEVALLOS.
- Miércoles 4:** Chequeo de material de BÁRBARA SARASOLA DAY. Privada de **12 CLAVOS**, cortometraje de PAULA HERNÁNDEZ.
- Jueves 5:** CEP ADF DAC, **EL COLOR GRADING YA NO ES POSTPRODUCCIÓN**, dictado por EDUARDO SIERRA, FERNANDO RIVAS y LAURA VIVIANI.
- Viernes 6:** Privadas de **SINFONÍA PARA ANA**, de VIRNA MOLINA y ERNESTO ARDITO, y **EL FUTURO QUE VIENE**, de CONSTANZA NOVICK.
- Lunes 9:** **MOCHILA DE PLOMO**, de DARÍO MASCAMBRONI. Chequeo de material de ANA ÁLVAREZ.
- Martes 10:** **LA CAMA**, de MÓNICA LAIRANA, y **VETERANOS**, de ALEJANDRA GRINSCHPUN.
- Miércoles 11:** Chequeo de los respectivos materiales de ANA KATZ, NICOLÁS PUENZO y GASPAS SCHEUER.
- Jueves 12:** Chequeo de materiales de MARTÍN RODRÍGUEZ REDONDO, de AGUSTÍN TOSCANO y de CRISTIAN PELLEGRINI.
- Viernes 13:** Chequeo de materiales de DIEGO CARABELLI.
- Martes 17:** Chequeo de materiales de NÉSTOR SÁNCHEZ SOTELO.
- Miércoles 18:** Chequeo de materiales de ALBERTO LECCHI.
- Viernes 27:** Chequeo de materiales de NÉSTOR SÁNCHEZ SOTELO.

NOTA: A partir del día 9 de octubre, la información brindada es sobre la base de reservas anticipadas, sujetas a cualquier modificación acontecida con posterioridad al cierre de la presente edición. **D**

TEMPORADA 2017



Peter Lanzani Mariano Hueter

PRESENTAN



¡No te la pierdas!
Exclusivamente por

CINE ^{AR}

CINE ^{AR} PLAY

Miércoles 21:30 horas.

Desde la web y dispositivos online.

Como siempre, con la conducción de **Peter Lanzani** y **Mariano Hueter**, presentando grandes cortometrajes y entrevistas mano a mano con destacadas personalidades de la actividad.

Es una producción de **Idealismo Contenidos**, auspiciada por **DAC** -Directores Argentinos Cinematográficos.



Perdónalos porque sí saben lo que hacen



EL REALIZADOR NEOYORQUINO REGRESA A LA PANTALLA GRANDE CON UNA HISTORIA DESCARNADA Y FERROZ, PLENA DE ALEGORÍAS Y SIGNIFICADOS OCULTOS.

INFORME Y TRADUCCIÓN ANA HALABE

DARREN ARONOFSKY es un director visceral. Podríamos mencionar cómo nos muestra la profunda degradación que atraviesa JENNIFER CONNELLY en **RÉQUIEM POR UN SUEÑO** (*REQUIEM FOR A DREAM*, 2000), la rabiosa obstinación de MICKEY ROURKE en **EL LUCHADOR** (*THE WRESTLER*, 2008)

o la intensidad asesina de NATALIE PORTMAN en **EL CISNE NEGRO** (*BLACK SWAN*, 2010), por ejemplo. Sus películas parecen ir directo al hueso. O al corazón.

Para entender el origen de **MADRE!** (*MOTHER!*), ayuda saber que ARONOFSKY es un apasionado ecologista que estudió

como biólogo de campo en Kenia y Alaska, mientras todavía se encontraba en la escuela secundaria. Hablando de su última película, **NOÉ** (*NOAH*, 2014) -una clase diferente de épica bíblica- advirtió que cargaba "una declaración enorme... acerca de la inundación venidera por el calentamiento global".

La idea para **MADRE!** llegó una mañana, cuando DARREN se hallaba solo en su casa. Había estado contemplando su total desamparo para combatir la destrucción ambiental mundial: la crisis del calentamiento global, el colapso de los ecosistemas, la extinción a tasas alarmantes. Decidió hacer girar una historia en torno a una

MADRE! (*MOTHER!*, DARREN ARONOFSKY, 2017): "El título refleja el espíritu del film, con el gran signo de exclamación al final. Cuando lo escribí por primera vez era 'M-O-T-H-E-R', luego lo pulí y era 'Motheerrrr!!!'. JAVIER (BARDEM) y JEN (LAWRENCE) me decían: *Ese no es el nuevo título, ¿verdad?*". El guionista y director ama zambullirse en religiones antiguas (la reencarnación hindú/budista también aparece en la película). "El texto religioso es una gran mitología. De esa mitología podés dibujar grandes historias; hablamos de Ícaro, volando tan alto al sol y sabemos que no es cierto, pero aprendemos mucho de eso. Hay mucho que obtener de ella. Estas son las historias más antiguas de la humanidad, en las que se basan las tres religiones principales".

sola emoción -rabia- y pasó los siguientes cinco días escribiendo "sobre cómo debe sentirse ser la Madre Naturaleza"; el guion emergió de él "como un sueño de fiebre". El resultado es un thriller psicológico cargado de simbolismo religioso y medioambiental, y unos cuantos guiños a la inspiración inesperada.

"Otra gran influencia en la película fue *THE GIVING TREE*", cuenta el director, haciendo referencia al libro de imágenes de SHEL SILVERSTEIN. Esto inspiró la relación central de la película, entre el personaje del título y todo el mundo a su alrededor. "Allí hay un árbol que da todo por el niño. Esto es más o menos lo mismo."

ARONOFSKY no había escrito el guion con JENNIFER



LAWRENCE en mente. De hecho, cuando se enteró de que la actriz ganadora del Oscar quería conocerlo, se quejó a su productor de que volar hasta Atlanta, donde LAWRENCE estaba filmando *PASAJEROS* (*PASSENGERS*, MORTEN TYLDUM, 2016), era "la pérdida de un día", porque no creía que la actriz estuviera disponible o interesada en su proyecto. Pero LAWRENCE, movida por la idea que el director le presentó, inmediatamente firmó (como dato de color, agregamos que durante el rodaje comenzaron a salir).

Con JENNIFER prestando su estrellato al proyecto, la película fue hecha en un año. (ARONOFSKY dijo, anteriormente, que "no fue tan difícil convencer a la gente para que se hiciera. Imagino que probablemente tiene que ver con el hecho de que sumamos a JEN LAWRENCE como un primer paso").

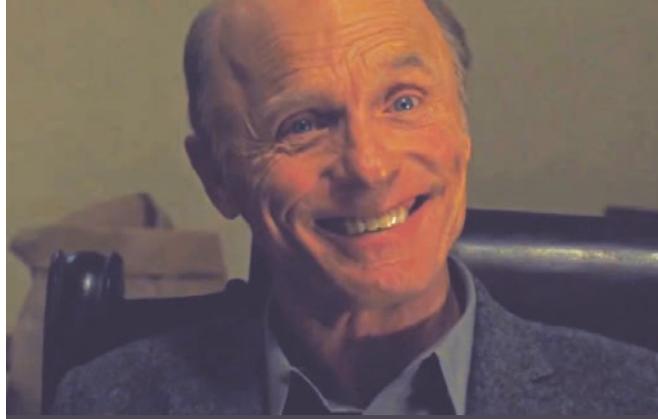
Después de un período de ensayo de tres meses, LAWRENCE se sumió en el personaje tan completamente que, en un

JAVIER BARDEM en **MADRE!** (*MOTHER!*, DARREN ARONOFSKY, 2017): el actor español interpreta a un poeta, esposo del personaje de JENNIFER LAWRENCE, que se encuentra en pleno bloqueo artístico, hasta que logra crear algo maravilloso con consecuencias tremendas. Dice BARDEM: "La película habla mucho sobre una civilización que en nombre del amor crea división más que unión, usando el concepto de la religión para destruirse unos a otros".

momento, hiperventiló lo suficiente como para lastimarse una costilla. Canalizó tan rápido y de forma tan completa el tormento del personaje en el rodaje, que la producción construyó una tienda de campaña, donde podía ver episodios del inefable *reality show* **KEEPING UP WITH THE KARDASHIANS**, para descomprimir entre tomas. Después de escenas especialmente perturbadoras, ella oía música de Navidad que la sacaba inmediatamente de la experiencia. *Santa Claus está llegando a la Ciudad*, de BRUCE SPRINGSTEEN, era una de sus favoritas.

Dice el director: "Con JEN es muy extraño. Nunca ha tomado una clase de actuación y es completamente autodidacta. Ella absorbe toda la información

Para ARONOFSKY, la película fue un proyecto de arte en evolución, que acumulaba nuevas capas de simbolismo durante cada etapa de la producción.



JAVIER BARDEM deja entrar a ED HARRIS y a MICHELLE PFEIFFER en su paraíso, en **MADRE!** (*MOTHER!*, DARREN ARONOFSKY, 2017); el personaje de MICHELLE se verá atraído por algo que no debe tocar: “Fue una experiencia muy diferente, incluso el proceso de ensayo. DARREN filmó realmente la película entera en su iPhone durante el proceso. Y eso es algo que nunca hubiera permitido. Nunca me gusta el material detrás de cámaras, porque destruye el elemento de entrar en otro mundo. Pero le di para adelante. Todos confiamos en DARREN. Él fue capaz de hacer esas tomas, imposibles e interminables, atravesando pasillos, arriba y abajo. Y nosotros saltábamos sobre cables, nos escondíamos detrás de la cámara y aparecíamos en cámara. Fue increíble”.

y, en el segundo en que la tiene, hace clic. Está ahí y cobra vida”. Y continúa, admirado: “Es una habilidad muy singular, porque está más comprometida que nadie mientras filma. Y entonces, tan pronto como decís ‘corte’, ella es JEN LAWRENCE, haciendo bromas. Recuerdo que estaba leyendo *Cumbres Borrascosas*, mientras filmaba. Le decíamos: ‘JEN, te necesitamos’, y ella volvía y dejaba el libro en la pequeña repisa [de la casa]. Yo le decía: ‘Ahí no’, y ella contestaba: ‘Voy a agarrarlo en un segundo, de todos modos’. Y yo: ‘Está bien, está bien’, y ella se convertía en la Madre, y en el momento en que decía ‘corte’, se iba. No sé cómo lo hace”.

Para ARONOFSKY, la película fue un proyecto de arte en evolución, que acumulaba nuevas capas de simbolismo durante cada etapa de la producción. Por ejemplo, el tema octogonal -visto en la forma de la casa, los accesorios de iluminación, los paneles de las puertas, los marcos de cuadros y demás- no tomó forma literal hasta que DARREN comenzó a trabajar

con el diseñador de producción PHILIP MESSINA. Ambos descubrieron, en su investigación, que algunas casas victorianas fueron construidas, realmente, en forma de octágonos, porque “en ese momento, los científicos creían que era la forma perfecta para el cerebro”.

A ARONOFSKY le gustó la idea de que el número ocho signifique resurrección y regeneración en la Biblia. Y la forma octogonal también ofrecía una ventaja cinematográfica: “Cuando filmamos a través de una puerta, no estás mirando una pared plana. Estás mirando una pared diagonal que añade profundidad y hace que las cosas sean más interesantes”, explica.

El hecho de lanzar a KRISTEN WIIG en, quizás, uno de los más extraños cameos jamás realizados en el cine, fue una pura coincidencia, ya que iba bien con la ambición del sueño-fiebre de DARREN, quien cuenta que no casteó el papel -ella interpreta a la editora del poeta de JAVIER BARDEM- hasta el último minuto.

“Había actrices con las que estábamos hablando, pero cuando escuché que KRISTEN estaba disponible, dije: ‘Claro’. Creo que funciona con todo la vibra de sueño extraño de la película. Que repentinamente aparezca esta cara familiar. No quiero decir que KRISTEN aparece en una pesadilla, pero es muy raro y extraño. No te lo esperarás. Creo que es solo otra forma de que la gente diga ‘¿Qué está haciendo?’, y ver a su personaje tomar todas estas vueltas sorpresa que nunca esperarías de ella. Fue divertido, y también darle al público un pequeño regalo en medio de la película”.

Al salir de **NOÉ**, con su presupuesto de 125 millones de dólares y una catarata de efectos especiales, ARONOFSKY, erróneamente pensó que hacer **MADRE!** dentro de una sola casa sería “un paseo por el parque”. “Terminó siendo, técnicamente, una de las cosas más difíciles que tuvimos que hacer, porque tuvimos que lidiar con cientos de extras”, dice. “En realidad, hay más efectos visuales en esta película que en **NOÉ**”.

ARONOFSKY decidió hacer girar la historia de MADRE! en torno a una sola emoción: rabia. Para ello pasó cinco días escribiendo “sobre cómo debe sentirse ser la Madre Naturaleza”.



El director DARREN ARONOFSKY y su musa, JENNIFER LAWRENCE, en el set de **MADRE!** (*MOTHER!*, 2017). Dice ella: "El personaje es realmente diferente a cualquier cosa que haya hecho, así que traté de encontrar esta nueva parte de mí misma, que ni siquiera sabía que tenía. No sabía que podía ser vulnerable. A medida que la película continuaba, cada vez se me exigía más, y era agotador y oscuro. De hecho, terminaba con oxígeno. Tenía tubos de oxígeno en mis fosas nasales, y DARREN decía: 'No está bien enfocado, vamos a hacerlo de nuevo'. Y yo lo quería matar".



MADRE! (*MOTHER!*, DARREN ARONOFSKY, 2017). El cineasta ha demostrado, a través de sus imágenes obsesionantes, que no tiene miedo de crear material profundamente perturbador o de cortejar la controversia para estimular la conversación: "La oscuridad no es algo a lo que le tema. Creo que HUBERT SELBY JR., el autor de *Réquiem por un Sueño*, dijo que tenés que buscar en la oscuridad para ver la luz. Es importante reflexionar sobre nosotros mismos y pensar en lo que realmente está pasando en el mundo para poder cambiar de rumbo".

ARONOFSKY considera la secuencia final de 25 minutos de **MADRE!** –un crescendo de violencia profundamente inquietante– “uno de mis mejores logros, solo porque es una pesadilla. Simplemente, construye, y construye sobre documentar los horrores de nuestro mundo, y lanza a una mujer embarazada en él”. Y continúa: “Creo que es importante que la gente reconozca que no estoy absolviendo la violencia en la película. Algunas personas podrían pensar: ‘Hey, esto es un desorden total’. Pero queríamos

mostrar la historia de la Tierra y cómo se siente ser ella. Y lo que nosotros como especie hacemos con ella... También queríamos hacer algo que anonadara a la gente”. El director cuenta que dejó afuera algunas escenas que “iban un poco demasiado lejos”, pero no hizo ningún cambio importante en la postproducción, debido a que la película es una construcción climática tan cuidadosamente diseñada, que sacar una de aquellas atrocidades hubiera sido como desbalancear un juego de Jenga.

Algunas críticas consideraron la secuencia final como misógina. DARREN se defiende: “Están perdiendo el foco. Estamos contando la historia de la Madre Naturaleza, convirtiéndose en una energía femenina, y contaminamos la tierra. La llamamos suciedad. No limpiamos nuestro desastre. La perforamos. Cortamos sus bosques. Tomamos sin devolver. Eso es lo que la película es”. Haciendo referencia al huracán Irma, que estaba tocando la parte baja de Florida, cuando la película se estrenó, ARONOFSKY agrega

que “NAOMI KLEIN, una de las grandes eco-feministas que existen hoy, me envió un mensaje ayer, hablando de la ironía del estreno de la película con lo que está sucediendo, justo ahora, en Estados Unidos”. **D**

¿Cuál es tu opinión de la actual situación audiovisual?

POR ORDEN ALFABÉTICO: ADRIÁN CAETANO, JOSÉ CAMPUSANO, DIEGO CORSINI, DANIEL DE LA VEGA, GUSTAVO FONTÁN, BRUNO HERNÁNDEZ, NICOLÁS GIL LAVEDRA, MATÍAS LUCCHESI, LUCRECIA MARTEL, NICOLÁS PUENZO, JUAN SASIAIN, NATALIA SMIRNOFF, BRUNO STAGNARO, RAÚL TOSSO Y LUCAS TURTURRO.

ADRIÁN CAETANO



PIZZA, BIRRA, FASO (1998), BOLIVIA (2001), EL OSO ROJO (2002), CRÓNICA DE UNA FUGA (2006), FRANCIA (2009), MALA (2012) y EL OTRO HERMANO (2017). En TV: TUMBEROS y EL MARGINAL, entre otras.

es autoritarismo, y esa es la única situación del panorama audiovisual en la Argentina. El INCAA no es sustentado por impuestos de la ciudadanía ni por algún derecho al que se proponga como un impuesto. El INCAA está en manos de empresarios que han venido a decidir sobre un hecho autónomo y privado. No es más que una política de vaciamiento, a contrapunto de construir un cine con identidad, popular, comercial y de libre acceso para todos. No conciben al cine como un hecho artístico y/o cultural, más bien abogan por el desprecio hacia esa idea, destrozando la identidad y aplicando una conducta colonizada, alcahueta y snob. Todo eso, hoy, está en peligro, convirtiéndonos en una sucursal de empresas extranjeras, como si así pudiera conformarse un cine propio. Eso es provechoso para algunos, los que entienden que el cine es solo eso: un hecho comercial, y no para la totalidad de las voces que somos el cine argentino, donde la pluralidad reina.

El INCAA debe definirse cultural y, por ende, políticamente, a propósito de su tarea como entidad. La autonomía lo hace autónomo del poder político de turno, como ha sido siempre. Y el empresariado político actual al frente del Instituto, usando las excusas que le conviene para eso, vulnera y, prepotentemente, viola esa autonomía y esos derechos. Eso

JOSÉ CAMPUSANO



VIL ROMANCE (2008), VIKINGO (2009), FATHERLAND (2011), FANGO (2012), FANTASMAS DE LA RUTA (2013), EL PERRO MOLINA (2014), PLACERES Y MARTIRIO (2015), EL ARRULLO DE LA ARAÑA (2015) y EL SACRIFICIO DE NEHUÉN (2016).

La historia demuestra que siempre que se ha instalado en el cine nacional un periodo de producción favorable, indefectiblemente, deriva en otro de escasa producción. Nuestro idioma es el segundo en el mundo, en lo que respecta a la cantidad de hablantes, y hasta hace poco tiempo, la Argentina producía más largometrajes que México o Brasil. La única forma de

establecer, hoy, una inmediata disminución en la producción nacional es complejizando el área de fondos concursables y su aplicación, tal como viene sucediendo. Si en algún punto resulta incómoda, a ciertos intereses de carácter foráneo, la fuerza y crecimiento constante de la producción nacional, tal vez la explicación de esta merma se relacione con un marco de prebendas económicas y, por ende, políticas.

DIEGO CORSINI



SOLOS EN LA CIUDAD (2011) y PASAJE DE VIDA (2015).

Por el contrario del sector que considera que hay que hacer

menos cantidad de películas con más presupuesto, la realidad es que la calidad, en general, es proporcional a la cantidad. Eso se ha visto en las últimas dos décadas de nuestro cine.

Ganamos el Oscar, 2 nominaciones más y, gracias a apuestas vanguardistas y de autor, premios en los más importantes festivales. Enormes éxito de taquilla batieron récords históricos. Se dejó de lado la odiosa frase "yo no veo cine nacional".

Está claro que nadie quiere corrupción. Lógicamente, el acceso a los subsidios y créditos debe ser completamente transparente.

La actual gestión del INCAA tomó un hierro caliente, en medio de la polémica destitución del anterior presidente del INCAA. Tras seis meses, las medidas adoptadas implican mayores exigencias solo para los productores, cuando el INCAA está con problemas administrativos gravísimo. Un trámite que tardaba una semana, ahora tarda dos meses. Se puede perder medio año en la espera, sin justificación alguna.

En este sentido, la Resolución 888 fija un Costo Medio que está desactualizado casi a la mitad de lo que las mismas autoridades del INCAA admiten. La ecuación económico-financiera es poco atractiva, antes podía llegar a tenerse un riesgo del 20% y ahora es prácticamente del 70%.

La ya tristemente famosa Resolución 942 dificulta el acceso a créditos y anticipos de subsidios. Salvo que uno tenga un

inversor que pueda adelantar prácticamente la totalidad del costo de preproducción y rodaje, es casi imposible encarar la producción. Bancarizados los créditos, la cuota A es de apenas 20%, y la B de 40%, que debería ser para el rodaje, pero el tramiterío interno demora tanto en liberarla, que cuando lo hacen, el rodaje ya ha terminado.

En definitiva, las nuevas reglamentaciones y los tiempos del INCAA, por mejores intenciones que tengan, achican nuestro cine, que estaba en pleno crecimiento. Deseo que esta nueva gestión entienda esa realidad y se dé cuenta de que el camino para seguir creciendo es muy diferente al que está tomando.

DANIEL DE LA VEGA



EL MÁGICO MUNDO DE BELLA (1998), **LA SOMBRA DE JENNIFER** (2004), **DEATH KNOWS YOUR NAME** (2005), **HERMANOS DE SANGRE** (2012), **NECROFOBIA** (2013) y **ATAÚD BLANCO** (2016).

Otra industria desmantelada, con sindicatos que solo apoyan intereses propios y fisuran la defensa del cine nacional.

Hay que filmar menos, decían, pero jamás se cuestionó el espacio que ocupan las películas

norteamericanas, que año tras año se adueñan de la totalidad de nuestras salas. La única defensa ante una invasión cultural de esta índole era una LEY DE CINE, que nos permitía responder creando; pero ahora, con la Resolución 942 se vulnera su espíritu, para financiar, en lugar de fomentar el cine; asfixiando al 90% de los productores, que no cuentan con un capital de trabajo superior a los cinco millones de pesos.

No pertenecer a los que más recursos tienen y seguir filmando es el mayor acto de rebeldía ante un sistema que se opone al legítimo derecho de expresarse con imágenes.

Sigamos presentando proyectos. Sigamos filmando a como dé lugar.

GUSTAVO FONTÁN



DONDE CAE EL SOL (2002), **EL ÁRBOL** (2006), **LA ORILLA QUE SE ABISMA** (2008), **THE MOTHER** (2009), **EL ROSTRO, LA CASA** (2012), **SUCESOS INTERVENIDOS** (2014), **EL LIMONERO** y **EL DÍA NUEVO** (2016).

Toda la comunidad audiovisual está en un estado de alerta por muchas razones: las cuestiones técnicas serían arduas, pero, en principio, podemos hablar de cuestiones ideológicas. Con mucho trabajo de mucha gente, hemos conseguido que haya en

la Argentina, a partir de una Ley de Cine que es modelo en el mundo, un cine plural, diverso, con la posibilidad de que los jóvenes empiecen a hacer sus películas, con una diversidad de producciones que incluye algunas más grandes, otras más chicas, también experimentales. En principio, las resoluciones nuevas ponen en cuestión y hacen peligrar gravemente esto que conseguimos con mucho trabajo. Todo lo que se ha hecho hasta ahora es de una marcha atrás muy violenta, y la mayoría de las películas que se están haciendo va a resultar muy difícil filmarlas con las nuevas condiciones que se plantean desde el INCAA.

BRUNO HERNÁNDEZ



Cine y TV: 8 TIROS (2012), **WAKE UP WITH NO MAKE UP** (2013), **PANDEMIA** (2014) y **SUPERMAX** (2017).

Siento que la industria se ha diversificado mucho y ha crecido en diferentes direcciones. El cine siempre va a ser el cine o, al menos, eso espero, en tanto formato de largometraje de ficción, de determinada duración, de diversos géneros, estilos y colores. Creo que la producción cinematográfica argentina es diversa y es un gran logro de nuestra cultura.

Espero que el INCAA continúe con ese espíritu de fomento y que también se renueve, para dar lugar a las artes audiovisuales que emergen y cambian dinámicamente. Añoro que se produzca, cada vez más, cine en la Argentina; que el INCAA permita, a quien no tiene los recursos, poder acceder a un sistema de financiamiento eficaz y transparente, que lleve al nacimiento de un film, sin apuntar al mero hecho comercial, sino al interés cultural. Así mismo, deseo que se hagan más películas súper taquilleras.

El éxito de las series en el mundo, el cambio de las plataformas y de los hábitos de la audiencia nos llevan a encontrar y explorar nuevas maneras de contar, lo cual diversifica más la industria, y lleva, inevitablemente, a un crecimiento que, espero, podamos explotar en nuestro país.

NICOLÁS GIL LAVEDRA



VERDADES VERDADERAS (2011) y LAS GRIETAS DE JARA (2017).

La situación audiovisual en la Argentina es alarmante. Todos los sectores que formamos parte de la "industria" estamos de acuerdo en que

no queremos hechos de corrupción en el organismo que debería ser transparente en la entrega de subsidios. Pero la nueva Resolución 942/2017, lo que básicamente pretende es ahogar el financiamiento de pequeñas y medianas producciones. A través de trabas burocráticas y la imprevisibilidad en los pagos de los subsidios, lo único que se logra es que se produzcan menos películas. El Consejo Asesor del INCAA, que debería controlar las decisiones y la ejecución presupuestaria, aún no ha sido nombrado. Una de las dos denuncias mediáticas (claramente operaciones) de supuesta corrupción sobre manejos internos en la ejecución de los subsidios y denuncias sobre la "ideología" del cine argentino de los últimos años, motivó la renuncia de ALEJANDRO CACETTA. Mezclando falsa información con intencionados malentendidos, confundiendo nombres, tergiversando cifras, engañando sobre las fuentes de financiamiento propias del Instituto o, directamente, mintiendo a la opinión pública. Ese ataque mediático no logra otra cosa más que seguir alejando al espectador de las salas y estigmatizar a todos los trabajadores del cine. Esto nos da el peor resultado que podamos esperar: un 2017 en el que, al día de hoy, solo dos películas superan el millón de espectadores. Es por eso que todos, en la "industria", estamos preocupados. Poca concurrencia a las salas comerciales y una situación cada vez más crítica para el cine de autor, que logra gran repercusión internacional en festiva-

les pero cuyo estreno local no se apoya y que hoy puede dejar de existir debido a las nuevas medidas que están tomando las autoridades del INCAA.

MATÍAS LUCCHESI



CIENCIAS NATURALES (2014) y EL PAMPERO (2017).

Del plano institucional no estoy muy al tanto, porque acabo de volver de viaje, pero en estos días quiero profundizar en el tema. Sé que hay mucha preocupación por todo lo que está sucediendo en el INCAA, pero hoy no te puedo decir mucho más al respecto. Sin duda, mi sensación es que hay que preservar y cuidar la realización de las películas más pequeñas. Pero por otro lado, no me parece mal que se busque más calidad y menos cantidad, teniendo en cuenta, en relación a la calidad, que estas películas pequeñas son las que mayor repercusión tuvieron en el plano internacional. Y en cuanto al aspecto creativo, creo que hay cosas que están muy buenas y otras, que no tanto, que son más de lo mismo. Veo que hay películas que, realmente, tienen una búsqueda, alejándose

de las fórmulas que funcionan. Ese riesgo lo aplaudo. Y salvando las enormes distancias, festejo también que se hagan películas como ZAMA, de esa calidad. Me dio mucha satisfacción cuando la vi desde ese lugar. Está bueno cuando surgen películas honestas y potentes.

LUCRECIA MARTEL



LA CIÉNAGA (2001), LA NIÑA SANTA (2004), LA MUJER SIN CABEZA (2008) y ZAMA (2017).

"Este Gobierno, autorizado por las corrupciones del Gobierno anterior, cree que sanear y generar transparencia es un movimiento sencillo y simple. Para hacer eso, tenés que tomar decisiones mucho más complejas que las que están tomando. Me parece que este Gobierno necesita entender el fenómeno de la industria del cine argentino, entender que el libre mercado existe cuando dominás el mercado, no cuando no lo dominás, como nosotros, que somos una colonia de la industria norteamericana. Creo que se equivocan, que tienen que bajar un poco esa bandera de la transparencia, porque

esa bandera es mentirosa. Es mentirosa porque la transparencia que están pensando es una transparencia para grandes empresas, no para empresas pequeñas y medianas. Para empresas pequeñas y medianas pueden ser obstáculos y generación de situaciones paralelas como fue siempre el Instituto. Creo que el Gobierno tiene que aceptar su inexperiencia con la cosa pública, y ser un poco más humilde, y sentarse a hablar con la gente que está en la industria y la pelea día a día, y no pensar que la resistencia que puede haber de la gente a ciertas cosas que hacen en el Instituto son para mantener los ranchos, los negociados y los chanchullos. Porque todos los medianos y pequeños productores sufren y sufrimos la corrupción mucho más que las empresas grandes. Me parece que tenemos que ser más serios y resolver las cosas que en nuestro país no ha resuelto ningún gobierno”.

NICOLÁS PUENZO

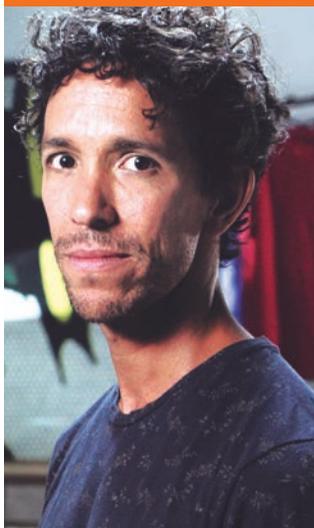


CROMO (TV 2015) y LOS ÚLTIMOS (2017).

Querría agregar algo a las cosas tan lúcidas que se vienen diciendo desde todos los

sectores del cine: la defensa del cine como bien cultural me parece que está súper bien instalada y súper bien defendida por nuestros maestros y por nuestros jóvenes. Agregaría la defensa del cine como un bien industrial, porque para los detractores de las políticas culturales hay un elemento fundamental, que son las estadísticas. Si se analiza la industria audiovisual, es muy similar a la del software, en relación a que son cabezas que agregan valor casi sin materia de por medio. Es puro valor agregado humano para generar un bien y exportarlo. Quiero hacer un énfasis fuerte en el cine como desarrollo industrial que colabora en la economía del país. Que todos los ciudadanos sepan que, cuando hablamos de esto, hablamos de una industria muy potente y que es negocio para el país. Siento que este eje de la discusión no está claro. Me parece importante que se sepa que esta es una de las industrias a las que le tenemos que apostar, porque da mucho rédito, y a diferencia de las mineras, no destruye capital ni contamina. Desde la industria tenemos que llegar con estadísticas concretas para poder comunicarle al resto de la ciudadanía el valor que nosotros generamos en las posibilidades de desarrollo para el producto bruto interno. Que no confundan a la gente pensando que somos, simplemente, un salvavidas de plomo.

JUAN SASIÁIN



LA TIGRA, CHACO (2009) y CHOELE (2013).

Creo que el cine nacional está en un período de crecimiento, en su calidad y en el reconocimiento internacional, y en un momento de gran crisis de exhibición nacional. Necesitamos que el INCAA apoye más la exhibición de las películas nacionales en la Argentina. Si fomentamos más la exhibición de cine nacional en las pantallas de los individuos nacionales, haríamos crecer a la industria de un modo exorbitante. Es decir, la cuota de pantalla que no se cumple debería ser mucho mayor y equilibrar; uno como espectador argentino tiene derecho a ver cinematografías de otros países, pero también tiene derecho a ver cinematografía local. Hay una gran falla en no fomentar la exhibición local del cine nacional. Hay que aumentar la producción, pero también los canales de difusión, exhibición y publicidad del cine nacional. En las pantallas debería haber películas nacionales antes

de las exhibiciones de las películas internacionales. Así como los músicos conquistaron el derecho de exhibición, de presentación de música nacional antes de una exhibición de música internacional, también en el cine sería interesante lograr ese espacio.

Las salas y pantallas de la Argentina están totalmente fuera de control, sobrepobladas de material importado. Es importante que el INCAA, así como la Presidencia de la Nación, también, tomen al cine como herramienta cultural de construcción del ser nacional.

El INCAA tiene fondos genuinos para la producción cinematográfica. Hay que acercar ese fondo y hacerlo accesible a los artistas de todo el país. La crisis, justamente, tiene que ver con que se está alejando a los creadores y acercando cada vez más a los grandes empresarios. Es un error.

NATALIA SMIRNOFF



ROMPECABEZAS (2009) y EL CERRAJERO (2013).

Es bastante preocupante lo que está sucediendo. Todas las nuevas legislaciones del INCAA

van en contra de un sistema de pluralidad, de diversidad, para poner todo en manos de dos o tres empresas que no necesitan tanto subsidio, porque cuentan con el dinero y demás para hacer por su cuenta. Entonces, esto es un contrasentido. Sin ir más lejos, estas empresas, o la industria del cine, en general, se alimentan del independiente y van a buscar afuera para que exista lo nuevo dentro del lenguaje y se siga renovando.

Tener diferentes voces hizo que el cine argentino fuera muy importante en el mundo. Realmente, tener una industria tan destacada, que funcione como un montón de otras industrias, también, y descartarla, parece poco inteligente, realmente, como conducción.

Querer comparar con otros modelos esta cinematografía tampoco tiene sentido. Es real que hay que hacer ajustes; es real que tal vez la cantidad de películas excede el dinero que hay para apoyar o la manera en que se pueden apoyar bien; entonces, obviamente, hay que seguir repensando y encontrando la forma de mejorar la distribución. Pero no es haciendo que solamente puedan producir los que tienen mucho dinero. Es tremendo pensar que solo dos o tres empresas van a poder. Más allá de las nuevas legislaciones, hay algo de la concentración que sucede y que, de hecho, ya estaba pasando antes de esto, es muy difícil producir y demás. Pero a eso, agravarlo, no le veo gran sentido.

BRUNO STAGNARO



PIZZA, BIRRA, FASO (1998), OKUPAS (TV, 2000), IMPOSTORES (TV, 2009) y UN GALLO PARA ESCULAPIO (2017).

Mi opinión es que el sector está atravesando una crisis grave. Las disposiciones recientes del INCAA son, como se sabe, un retroceso inesperado para toda la industria. Retrotrae la discusión a la situación previa a la sanción de la Ley de Cine, acotando, en la práctica, drásticamente las vías de producción. Por otro lado, en la generación de contenidos culturales para la TV se aplicó un verdadero freno de mano a la producción de canales como *Encuentro* o *Paka Paka*, subestimando la necesidad de este tipo de contenido en las pantallas y el efecto positivo que tiene en la construcción de nuestra propia identidad.

RAÚL TOSSO



GERÓNIMA (1986), TRES VERANOS (1999) y 1420, LA AVENTURA DE EDUCAR (2004).

La actual situación me sumerge en una sala cinematográfica totalmente negra, donde el cine, espejo que refleja nuestra cultura, será difícil de seguir siendo practicado.

Solo lo realizado en el pasado nos dará la posibilidad de acceder a esa obra, autoral, industrial, cultural y artística.

Con las medidas inconsultas de la presente gestión del INCAA, vamos en camino a una pantalla reservada exclusivamente para una producción de pocas, costosas pero fundamentalmente pobres "películas argentinas".

Filmes con una gran tirada de copias, con una penetrante promoción y mayor publicidad, que llenen las salas de público, no por su calidad artística, sino porque cuentan con lo que el INCAA nunca supo, o quizá, no pudo, resolver: LA EXHIBICIÓN. Quizás ahora sepan cómo hacerlo.

Los hacedores de esta actividad nos sentimos orgullosos

de lo hecho, de representar en el mundo al país, y no merecemos esta indiferencia, maltrato y castigo a tanto esfuerzo por mantener los valores del Audiovisual Argentino con vida.

¡No queremos, no podemos, no debemos, ser cómplices de su extinción!

LUCAS TURTURRO



HUMO DEL FUSIL (2004), UN REY PARA LA PATAGONIA, UNA SUPERPRODUCCIÓN SUBDESARROLLADA (2011), INCONSCIENTE (2017).

En pausa. Mientras me muevo, veo a mi alrededor todo bastante detenido. Especialmente, veo a los técnicos jóvenes, desorientados. No me acostumbro. Incluso siento el silencio de muchos directores de trayectoria. Raro. Me parece que es momento de exigir y no dejar de hacer. Necesitamos más cine, mucho más cine. Quizás sea una posición necia, pero es una forma de reinventarse/reinventarnos, sino nos apagamos. **D**

Identidad ARGENTINA en el cine de animación



SEMBLANZAS DEPORTIVAS

ROBERTO "EL NEGRO" FONTANARROSA ES UNO DE LOS MÁXIMOS EXPONENTES DEL HUMOR GRÁFICO ARGENTINO. SUS PERSONAJES, HISTORIETAS Y CUENTOS TRASPASARON EL PAPEL PARA ANIMAR CON SU IMPRONTA LA PANTALLA GRANDE NACIONAL. **EL MARTÍN FIERRO, BOOGIE EL ACEITOSO, METEGOLY SEMBLANZAS DEPORTIVAS** NO SOLO RESCATAN Y REVALORIZAN SU OBRA, SINO QUE TAMBIÉN CONTRIBUYEN A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL EN NUESTRO CINE DE ANIMACIÓN.

El pasado 19 de julio se cumplieron diez años de la muerte del rosarino, también autor de cuentos y novelas, que con sus creaciones supo retratar la idiosincrasia argentina más esencial. Así, *Inodoro Pereyra* o *Boogie, el aceitoso*, ya forman parte de la cultura popular. La importancia y riqueza de su obra se ve reflejada en

la gran cantidad de adaptaciones, piezas teatrales, producciones audiovisuales y películas de animación basadas en sus dibujos o relatos.

RECORRIDO POR LA OBRA ANIMADA

En 2007, el cine de animación se encuentra por primera vez con FONTANARROSA en MAR-

TÍN FIERRO: LA PELÍCULA, dirigida por LILIANA ROMERO y NORMAN RUIZ. La adaptación del poema de JOSÉ HERNANDEZ de 1872, máximo exponente del género gauchesco, se valió de los diseños que el rosarino había creado para la versión ilustrada de *Martín Fierro*, publicada por Ediciones de la Flor en 2004. Desde el tratamiento

La última adaptación sobre obras del "NEGRO" llegó a las salas de cine en agosto pasado, cuando se estrenó **FONTANARROSA, LO QUE SE DICE UN ÍDOLO**, un largometraje compuesto por seis cuentos adaptados y dirigidos por seis directores rosarinos.

SEMBLANZAS DEPORTIVAS



MARTÍN FIERRO



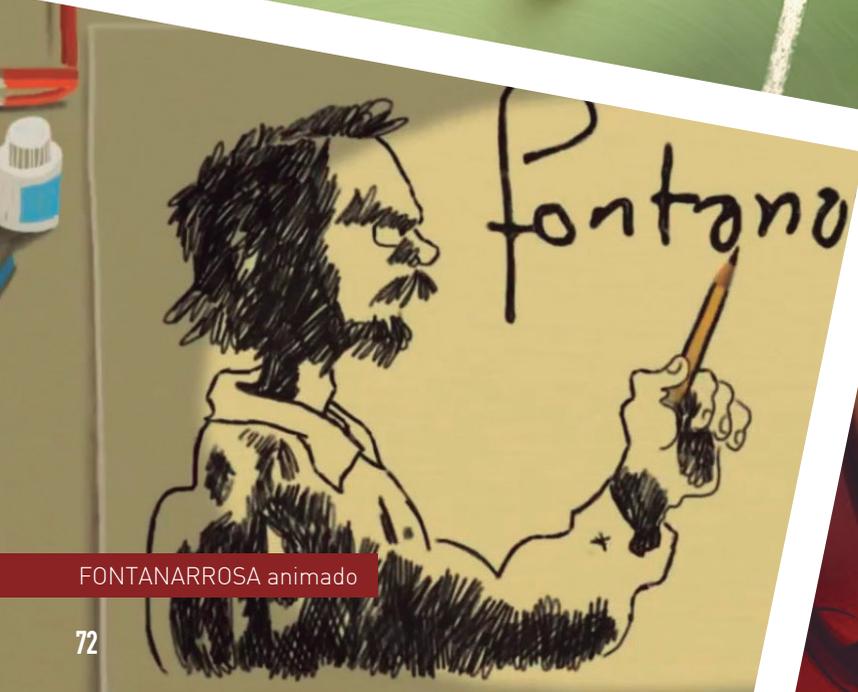
METEGOL



BOOGIE EL ACEITOSO



FONTANARROSA animado





SEMBLANZAS DEPORTIVAS

plástico de la película, los directores tomaron dos decisiones arriesgadas que le dieron un estilo propio. Por un lado, con el objetivo de no modificar el inconfundible estilo ni la línea del artista, decidieron mantener los dibujos y colores planos en los personajes. Por otro lado, los fondos fueron pintados al óleo, para ubicar la imagen del film en el período pictórico en el que se desarrolla la acción.

Dos años después, un personaje de FONTANARROSA, creado en la década del 70, que se caracterizó por la crueldad de sus actos y el cinismo de sus comentarios, daría el salto de la historieta al cine. **BOOGIE, EL ACEITOSO**, dirigida por GUSTAVO COVA, adaptó veinte de las trescientas historietas del misógino, violento, racista y políticamente incorrecto mercenario para contar una nueva aventura. El film fue realizado en animación 2D y destinado a un público adulto. Fue también la primera producción argentina en estrenarse con una versión estereoscópica.

METEGOL, dirigida por JUAN JOSÉ CAMPANELLA, fue uno de los grandes éxitos de la taquilla argentina de 2013, superando los

dos millones de entradas. El film, realizado con animación generada por computadora (CGI), contó con un presupuesto superior a los 20 millones de dólares, cifra que la convirtió en la mayor inversión cinematográfica local hasta la fecha. Es una adaptación realizada por el escritor EDUARDO SACHERI, GASTÓN GORALI, AXEL KUSCHEVATZKY y el propio realizador, de *Memorias de un wing derecho*, un cuento breve de FONTANARROSA, narrado desde el punto de vista de un jugador de metegol.

LO QUE SE DICE UN ÍDOLO

La última adaptación sobre obras del "NEGRO" llegó a las salas de cine en agosto pasado, cuando se estrenó **FONTANARROSA, LO QUE SE DICE UN ÍDOLO**, un largometraje compuesto por seis cuentos adaptados y dirigidos por seis directores rosarinos, entre ellos PABLO RODRÍGUEZ JÁUREGUI, uno de los referentes de la animación argentina.

Para JAUREGUI, el proyecto comenzó en el año 2000, cuando junto a dos colegas animadores, DIEGO ROLLE y JOSÉ MARÍA BECCARÍA le expresaron a FONTANARROSA sus intenciones de realizar una serie animada basada en su serie de historietas *Semblanzas*

Deportivas, editadas en la revista *Fierro* entre 1989 y 1990. FONTANARROSA los autorizó, siempre que él no tuviera que hacer nuevos dibujos ni contenidos. Al no conseguir financiación, el proyecto se congeló por diecisiete años, hasta que JUAN PABLO BUSCARINI, junto a la productora Carrousel Films, le propuso ser parte de este proyecto colectivo para rendir homenaje a la obra de ROBERTO FONTANARROSA en el décimo aniversario de su partida. Cada director tenía la libertad de seleccionar y adaptar un cuento, tomar las decisiones artísticas y decidir el corte final.

En el caso de los cortos de *Semblanzas Deportivas*, en su transposición cinematográfica, JÁUREGUI eligió tres historietas y decidió no modificar los trazos originales ni cambiar las puestas en escena de las historietas, utilizando las páginas publicadas en *Fierro*, a modo de storyboard. Los tres cortos, animados íntegramente en el estudio rosarino Señor Manduví, retomaron uno de los temas más trabajados por el autor: el fútbol. Aquí se cuentan las desventuras del desdichado goleador de River, Juan Carlos Fumetti; del rudo zaguero de Chacarita, Virginio Rosa

METEGOL, dirigida por JUAN JOSÉ CAMPANELLA, fue uno de los grandes éxitos de la taquilla argentina de 2013. El film contó con un presupuesto superior a los 20 millones de dólares, cifra que la convirtió en la mayor inversión cinematográfica local hasta la fecha.

Camargo; y del obeso arquero de Vélez, *El Chanco Volador*.

En el doblaje participó el actor MIGUEL FRANCHI, que ya había interpretado *Semblanzas Deportivas* en una versión teatral. La música original fue compuesta e interpretada por FRANCO FONTANARROSA, hijo del gran artista. **D**

POR EZEQUIEL DALINGER



EL MERCADO DE CINE LATINOAMERICANO, ORGANIZADO DESDE 2009 POR EL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES Y EL MARCHÉ DU FILM DEL FESTIVAL DE CANNES, SE HA CONSTITUIDO EN EL PRINCIPAL MERCADO DE CINE DE LA REGIÓN, CONVIRTIÉNDOSE EN UNA CITA OBLIGADA PARA EL CALENDARIO DE VIAJES DE LOS DISTRIBUIDORES Y COMPRADORES DE LA INDUSTRIA DE CINE INTERNACIONAL.



Una cita obligada

WOODPECKERS / CARPINTEROS, una de las seis películas seleccionadas por EVA MORSCHKIHN y JOSÉ MARÍA RIBA para Copia Cero / Primer Corte 2016, fue elegida como candidata de República Dominicana en la categoría Mejor Película en Idioma Extranjero para los Oscars 2018.

Compuesto por varios espacios, VENTANA SUR recibe anual y actualmente alrededor de 3000 participantes acreditados, entre los que se contabilizan más de 800 compradores y vendedores provenientes de los cinco continentes.

Dotado de la moderna infraestructura aportada por el Marché du Film y a través de la empresa y plataforma multinacional especializada CINANDO, permite a los compradores ver las producciones argentinas y

latinoamericanas más recientes incluidas en la Videoteca (aproximadamente 400 películas). Durante el mercado también hay salas de cine disponibles, las del Cinemark Puerto Madero vecino a la Universidad Católica Argentina, en cuyas instalaciones se desarrolla VENTANA SUR desde el 2010. En este *screening*, diariamente se proyectan varias películas, mediante reservas tramitadas con anticipación, brindando a los potenciales compradores la posibilidad de ver en la pantalla

grande aproximadamente unas 170 de las presentadas.

Con la presencia de compañías de distribución, ofrece amplios sectores donde compradores y vendedores pueden mantener reuniones de negocios, y varias salas de conferencia, en las que continuamente se realizan charlas y mesas redondas de particular interés para quienes integran la industria cinematográfica, además de encuentros y actividades específicas

para productores con proyectos en desarrollo.

PRIMER CORTE VENTANA SUR, a través de esta sección, invita a películas latinoamericanas en estado de postproducción a inscribirse para acceder a importantes incentivos, proyectando, por primera vez, su producción ante prestigiosos representantes de festivales internacionales y agentes de venta; participando, además, por importantes premios en servicios de postproducción. Curadores de la Sección 2017: EVA MORSCHKIHN, JOSÉ MARÍA RIBA y MARÍA NÚÑEZ.



Acreditación



ANIMATION! Una vez más, este año, en el marco del Mercado de Cine Latinoamericano de VENTANA SUR, tiene lugar ANIMATION!, una sección de industria dedicada especialmente a largometrajes y series de animación, que trae muchas novedades para su edición 2017.

BLOOD WINDOW Es la plataforma de promoción de talentos latinoamericanos especializados en cine de género fantástico. El evento, en su conjunto, impulsa una serie de actividades que tienen como objetivo jerarquizar y resaltar la diversa producción anual de cine de terror, ciencia ficción, thrillers, policiales, comedia negra y variantes del cine de género. En los últimos años, su crecimiento ha sido reconocido por toda la indus-

tria, consolidándose como el evento más importante para el cine de género fantástico latinoamericano.

Durante cuatro jornadas, en el marco de VENTANA SUR, especialmente para distribuidores, agentes de venta, compradores, programadores y los directores de festivales más prestigiosos de cine de género fantástico, se presenta un nutrido programa de actividades: *pitchings* de proyectos en desarrollo y en etapa de postproducción. One on one meetings, paneles y proyecciones.

BEYOND THE WINDOW es una selección de proyectos en desarrollo que participan en encuentros de coproducción y sesiones de *pitching*. Una oportunidad para inversores y representantes de la industria que deseen conocerlos desde su etapa inicial. A partir de su primera edición, en 2013, 15 proyectos, provenientes de diferentes países de Latinoamérica, son seleccionados de un registro de 70 proyectos en cada edición.

BWIP (BLOODYWORK IN PROGRESS) es una sección de películas latinoamericanas en postproducción. Seis producciones con sello, reconocibles dentro del terror, la ciencia ficción, la acción, el gore y derivados del género fantástico, con proyecciones en sala para profesionales de la industria. Las películas compiten por premios en servicios y distribución. Desde su primera edición, cuenta con la curaduría de JOSÉ LUIS REBORDINOS, actual director del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. La sección también cuenta con una selección especial de películas en progreso FFIP, que estará disponible en Video Librería de VENTANA SUR solo para programadores y directores de Festivales.

En la edición 2016, participaron 630 profesionales, 10 festivales internacionales de cine fantástico, 20 distribuidores, agentes de venta y compradores dedicados al cine de género. Se concretaron 18 *pitching* de proyectos, se presentaron seis *work in progress* y 30 películas en la Videoteca. **D**

“VENTANA SUR recibe anual y actualmente alrededor de 3000 participantes acreditados, entre los que se contabilizan más de 800 compradores y vendedores provenientes de los cinco continentes”.



RICARDO DARÍN y DAMIÁN SZIFRÓN durante el rodaje de **RELATOS SALVAJES** (2014)

HABLA LA TAQUILLA

EL CINE ARGENTINO CRECIÓ DE MANERA EXPONENCIAL EN LOS ÚLTIMOS AÑOS. TANTO EN PRODUCCIÓN COMO EN TAQUILLA. SU MERCADO SE DUPLICÓ DE 2013 A ESTA PARTE. ANALIZAMOS LAS CIFRAS PARA VER QUÉ NOS DICEN.

En 2007 se estrenaron 67 películas nacionales, que congregaron a 2.942.000 espectadores según cifras de Ultracine. La recaudación de ese año para el cine argentino fue de 27 millones de pesos.

En 2016, nueve años más tarde, los mismos registros de

Ultracine dan por estrenadas en formato comercial (sin festivales y estrenos técnicos) un total de 172 películas. El aumento en los estrenos representó un 238 por ciento.

Pero, al mismo tiempo, las ventas de ese año sumaron casi 6.700.000 entradas, un

227 por ciento más que una década atrás.

En cuanto a recaudación, los números del crecimiento son evidentes (aunque, obviamente, también lo son los costos de producción y comercialización). En 2016, esas 6.700.000 localidades representaron casi

486 millones de pesos, exactamente 18 veces más de lo recaudado en 2007.

Salvo años de mega-éxitos **EL SECRETO DE SUS OJOS** (2009); **PATORUZITO** y **LUNA DE AVELLANEDA** (ambas del 2004), el cine nacional vendía entre 3 y 4,5 millones de entradas por año.

EL CIUDADANO ILUSTRE de GASTÓN DUPRAT y MARIANO COHN

El promedio de la década de 2001 a 2011 llega a 3.300.000 tickets por año.

A partir de 2013, las ventas para el cine nacional se duplican y no hubo año en que la suma de los filmes locales no supere la barrera de los 6.500.000 espectadores.



Al mismo tiempo, aunque el artículo 67 de la Ley de Medios estipuló que los canales de televisión y las señales de telecomunicaciones debían comprar o participar en la producción de ocho títulos nacionales por año, sólo unas pocas señales se adecuaron a este requisito. El único en cumplimentarlo al cien por ciento fue Telefé, lo que llevó a que más títulos argentinos se estrenarán en formato tanque.

Además, las presiones oficiales llevaron a que las distribuidoras majors (Disney, Warner, Fox, UIP) de capitales internacionales empezaran a distribuir cine nacional. Hasta entonces, Disney era la única que estrenaba filmes nacionales con cierta regularidad, pero a partir de 2013 todas comenzaron a distribuir buena parte de los títulos locales con mayor expectativa comercial. Así, se pasó de cinco estrenos

en 2008, a ocho en 2013 y nueve en 2016 en el que la Disney distribuyó las cuatro películas nacionales más vistas.

Iniciado el apagón analógico, el mayor acceso a los equipos de filmación populariza la creación de productos audiovisuales. Esta razón técnica y otra política, como la sanción de la vía digital, provocaron un vertiginoso aumento en la producción

En 2010, se estrenaron 80 títulos nacionales, 53 películas de ficción y 27 documentales con estreno comercial. Cinco años después los estrenos nacionales comerciales llegaron a 180, de los cuales 87 fueron de ficción y los documentales 93.

 AÑO	 ESTRENOS ARGENTINOS	 ESPECTADORES	 RECAUDACIÓN
2007	67	2.940.124	27.010.106
2008	59	3.765.835	43.637.000
2009	62	5.227.330	72.024.151
2010	80	3.168.411	51.993.840
2011	107	3.029.010	59.422.240
2012	136	4.313.223	111.238.567
2013	136	6.964.165	237.923.936
2014	171	7.584.793	324.069.694
2015	180	6.390.518	361.971.668
2016	189	6.691.786	485.736.769
2017	141	5.745.443	528.939.927
TOTALES	1328	55.820.638	2.303.967.898

Cifras y películas al 07/10/2017. Solo estrenos comerciales con cifras reportadas por Ultracine. Entrada promedio \$41,27



POMPEYA de TAMAE GARATEGUY

de documentales. En 2007 se estrenaron 13, pero pasaron a 95 en 2015, descendiendo a 76 en 2016.

Lo mismo sucede con el acceso a las pantallas. Al desaparecer la complejidad y el costo que representaba el rodaje, la edición y el procesado en fílmico, muchísimos realizadores independientes (además de los mencionados documentalistas) acceden a pantallas de estreno comercial, sin contar todos los filmes que fueron exhibiéndose en festivales y que no han logrado estreno en salas de cine.

Al mismo tiempo, las productoras grandes logran estrenar en más de 100 o 200

pantallas con publicidad televisiva y aunque no todas tienen éxito, las que sí, venden más de lo esperado. Mientras, películas de mediano y bajo presupuesto, probablemente accedían a más de 20 pantallas en su semana de estreno.

Para dar ejemplos, en 2009 **EL SECRETO DE SUS OJOS** se estrenó en 109 pantallas de 71 complejos. Cuatro años después, **METEGOL** lo hizo en 271 salas de 157 complejos; y en 2016, **ME CASÉ CON UN BOLUDO** ocupó un total de 387 bocas de exhibición en 192 complejos, cuando todavía son aproximadamente 900 las salas, si bien se fueron construyendo nuevos multi-cines sobre todo en el interior del país.



WALSH ENTRE TODOS de CARMEN GUARINI

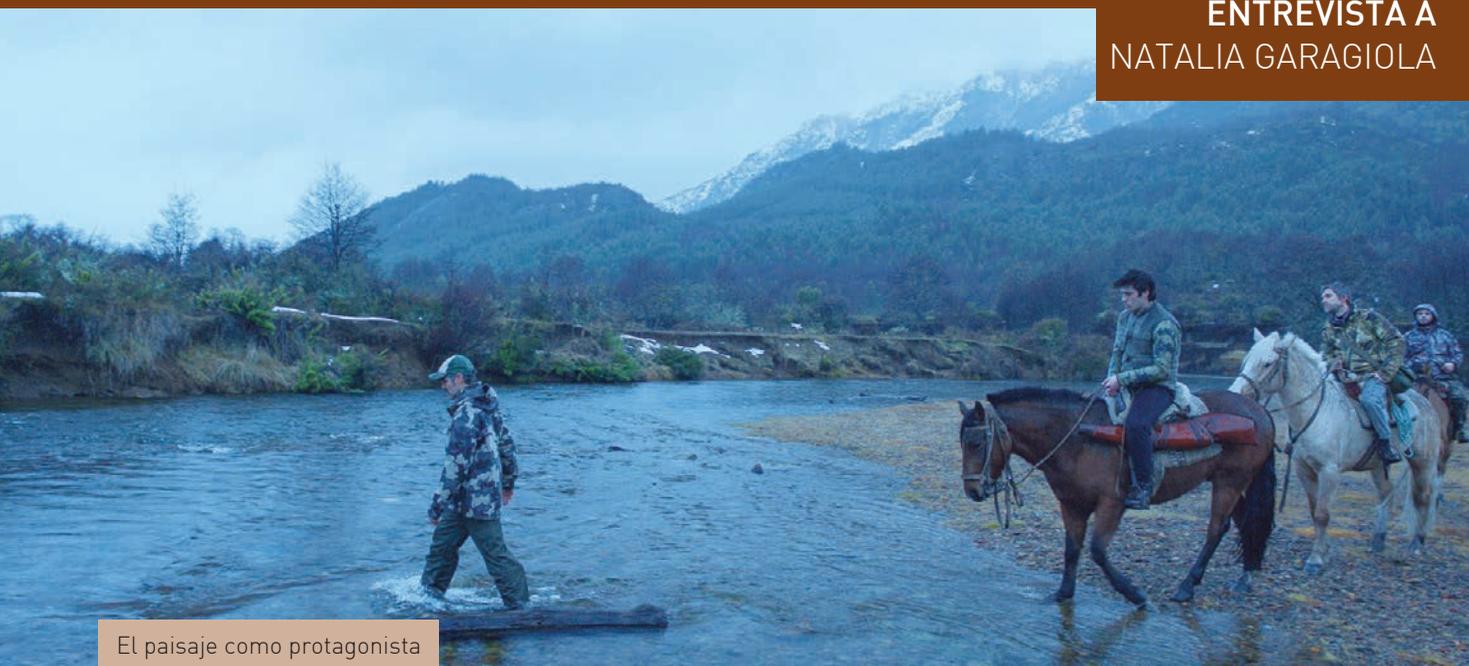
En 2010, se estrenaron 80 títulos nacionales, de los cuales las películas de ficción representaron el 66 por ciento del total. Ese año hubo 27 documentales con estreno comercial. En 2015 los estrenos comerciales totalizaron 180, de los cuales el 48 por ciento fueron de ficción. Por primera vez en la historia, llegaron a las salas de cine más documentales de factura local que sus contrapartes de ficción.

Según datos de Ultracine, del total de la producción de ficción argentina de 2016 (116 títulos), 68 fueron dramas, equivalentes a un 58 por ciento. En 2015, de 85 ficciones, 58 fueron del género dramático (algunas fueron comedias dramáticas y otras con elementos de romance, pero el drama fue el género predominante).

Las comedias son una apuesta casi segura para los proyectos que cuentan con apoyo de las grandes productoras en asociación con los multimédios. Salvo dramas o policiales excepcionales como **RELATOS SALVAJES** o **EL CLAN**, las propuestas más taquilleras de cada año pertenecen al género humorístico y siete de las diez comedias (de cualquier nacionalidad) más vistas en Argentina en la última década (2006-2017) fueron de producción nacional. Récord del género, **ME CASÉ CON UN BOLUDO** llegando a casi 2.000.000 de espectadores. **D**

A partir de 2013, las ventas para el cine nacional se duplican, y ya no hubo año en que la suma de los filmes locales no supere la barrera de los 6.500.000 espectadores.

POR MARIANO OLIVEROS



El paisaje como protagonista



GERMÁN PALACIOS, como
Ernesto, en **TEMPORADA DE CAZA**

Las ACCIONES como motor de la trama

POR JULIETA BILIK

NATALIA GARAGIOLA RECIBIÓ, CON SU ÓPERA PRIMA **TEMPORADA DE CAZA**, EL CODICIADO PREMIO DEL PÚBLICO EN LA SEMANA DE LA CRÍTICA EN VENECIA. EN ESTA ENTREVISTA CON **DIRECTORES** CUENTA, ENTRE OTRAS COSAS, CÓMO REALIZÓ LA PELÍCULA Y QUÉ REPERCUSIÓN TUVO ESE PREMIO PARA UN LARGOMETRAJE QUE, DIFÍCILMENTE, EL CINE ARGENTINO PUEDA VOLVER A GENERAR.

¿De dónde surgió la historia de TEMPORADA DE CAZA?

Después de filmar un corto, también producido por Rei Cine, surgió una imagen: dos varones pelean dentro de una cabaña. Uno era más joven, y el otro, un poco mayor. Esa misma escena, desde lejos, se veía como una especie de coreografía que, por momentos, parecía un abrazo y estaba rodeada de una situación de mucho frío y nieve. Era la imagen central de la película. A partir de ahí, fueron apareciendo otras, que dieron forma al guion.

Es una película contemplativa de la acción más que una narración clásica con progresiones y giros.

Para empezar, tiene una distancia que es natural, porque soy mujer y, por eso, su modo de narrar tiene que ver con lo observacional. Por otro lado, sabía que esta película era de acciones, que había que registrarlas, y eso iba a ser el motor de la historia. La información va llegando dosificada, y lo que hace que la trama avance son las acciones que se muestran.

El paisaje es casi un tercer protagonista, ¿lo pensaste así desde el principio?

Parte del equipo y los productores de Rei Cine en Venecia



NATALIA GARAGIOLA durante el rodaje

De entrada, lo que nosotros queríamos, con los productores y con el director de fotografía, era instalar esta historia en un ambiente que fuese hostil, no por el lugar en sí, sino porque así lo vive el personaje, que está totalmente desencajado por la situación vincular con su padre y también en el espacio. Lo que quería para Nahuel era que todo lo que tuviese que ver con la naturaleza fuera una amenaza que lo encerrara, una situación medio claustrofóbica. Sabía que no iba a ser una película "tipo postal", sino que el paisaje tenía que tener cierto carácter, y el clima era importante: tenía que hacer frío.

¿Por qué elegiste narrar lo que le pasa a un adolescente?

Quería capturar esa vitalidad en la película. Cuando filmamos las escenas con los

adolescentes, fui muy muy feliz: esa distancia permite apreciarlos. Los veía y pensaba: "No van a ser nunca tan jóvenes como en este momento". Pasa todo tan rápido, que tener capturado eso, que es tan efímero, me parece importante.

¿Alguno de esos chicos son actores?

No. Todos son de allá, excepto RITA PAULS y LAUTARO BETTONI, el protagonista. Fue un trabajo de casting muy grande. Fui varias veces a San Martín de los Andes, donde filmamos. Buscaba un tipo de chico específico, que es el más común allá, porque a pesar de que están muy en contacto con la naturaleza son súper urbanos. Una amiga mía de allá, que es música, me recomendó que hablara con dos bandas: Terrorista Style y EM3GE, que son los que rapean, están

"Creo que si entendí bien, películas como la mía no van a tener más acceso a ningún tipo de crédito u oportunidad. En producciones chicas, que levantan fondos afuera y que no cuentan con capital propio para la financiación, realmente se necesita el apoyo del INCAA".



acostumbrados al escenario. Los demás son todos chicos de allá que tenían ganas de actuar.

¿Cómo los dirigiste?

Fuimos con puestas hiperchiquitas de cámara. El mismo tratamiento que tengo con los actores principales, lo tengo con los secundarios. Hay que darle la importancia que realmente tienen. Son personajes. No es que estás robando momentos de la vida de un chico. Había que armar un personaje, ver qué tenían ganas de hacer, cómo lo querían encarar, y eso se hizo con cada uno de los chicos. Preguntarles: “¿Vos, qué tendrías ganas de mostrar?”. Sí, es más trabajo. Pero es la forma en que estamos todos contentos. Hablar del personaje, crear las historias y, en función de eso, armar las escenas.

Es muy preciso todo lo que hace GERMÁN PALACIOS en la interpretación de Ernesto, ¿hubo algún tipo de entrenamiento?

Con él empezamos a trabajar tres meses antes del rodaje. Él ya tenía ideas de cómo encarar el proyecto desde que confirmó su participación. Tuvimos muchos asesores: de caza, de armas y de pesca (que aunque no haya en la película, tiene que ver con la vida de allá). Hubo un entrenamiento: si había que cortar leña, tenía que verse como un hombre que está acostumbrado a hacerlo. Y lo más increíble es que GERMÁN es una persona a la que no le gustan las armas, pero tenía que verse como un cazador profesional.

¿Qué significó el Premio del Público en la Semana Internacional de la Crítica de Venecia, paralela a la Mostra?

El tema de los premios es siempre súper subjetivo. Este premio, en particular, estuvo muy bueno, porque era el premio de la audiencia, y sentís que se reconoce tu trabajo por fuera del circuito de pares e industria. A nosotros nos sirvió, porque nuestra fecha de estreno en Buenos Aires era unos pocos días después y nos dio un montón de visibilidad: mucha gente fue a ver la película, porque estaba acompañada de esta repercusión positiva en la prensa.

Hay muchas películas argentinas premiadas afuera, a las que les cuesta encontrarse con el público local. ¿Qué pensás de eso?

Creo que el problema es siempre el mismo: por ejemplo, nosotros salimos en muy pocas salas y no en todos los horarios. Entonces, cubrir la cuota de pantalla era imposible y depende de quiénes programan sostenerla o no. Eso le pasa a muchas películas argentinas. La gente ni se entera de que existen. Básicamente, el problema es que, en este tipo de películas, no contamos con la estructura suficiente para promocionarla y, luego, no hay disponibilidad de salas. Creo que es un problema de distribución y exhibición. Y también, de publicidad.

Además del aporte del INCAA, ¿obtuvieron fondos del exterior para producir TEMPORADA DE CAZA?

Sí, participamos de varias clínicas de guion que tenían como premio aportes a la producción. Movimos bastante el guion, hicimos varios talleres de desarrollo y después aplicamos a los de producción. Obtuvimos varios fondos: uno de Doha, el de

Torino, uno de Estrasburgo, World Cinema Fund y uno de Estados Unidos, Gamechanger. Estuvo muy bueno porque era toda plata que venía de afuera para invertir acá. Ninguno de estos fondos exigía que hiciéramos la postproducción en otro país o que tuviéramos algún técnico o talento artístico extranjero.

¿Cómo ves la posibilidad de filmar dado el contexto actual del INCAA?

Creo que si entendí bien, películas como la mía no van a tener más acceso a ningún tipo de crédito u oportunidad. En producciones chicas, que levantan fondos afuera y que no cuentan con capital propio para la financiación, realmente se necesita el apoyo del INCAA. Además, la gran mayoría de los fondos de afuera llegan una vez que tenés el apoyo local. Al no tenerlo de movida, que es lo que parece a lo que está apuntando todo, no existiría tampoco la posibilidad de acceder a fondos de afuera. Terminaría siendo como en Chile, que se hacen diez películas por año, y si no lograste hacerla ese año, no podés hacerla nunca más, tenés que estar cambiando de proyecto a medida que te van diciendo que no, y depende de un momento muy específico, en que determinado jurado elija tu proyecto. Es un sistema muy frágil y pone en crisis a todas las películas chicas e independientes para las que el INCAA es el núcleo central de producción.

¿Cuánto tiempo pasó entre que tuviste la primera imagen disparadora de TEMPORADA DE CAZA y el estreno en septiembre pasado?

Fueron cuatro años y medio, más o menos. **D**



El protagonista es un adolescente que ha perdido a su madre

“El mismo tratamiento que tengo con los actores principales, lo tengo con los secundarios. Hay que darle la importancia que realmente tienen. Son personajes. No es que estás robando momentos de la vida de un chico”.

“Poder vernos reflejados por **NUESTROS ARTISTAS**, es un derecho de todos”



SAN MARTÍN ENTRE LÍNEAS, de CRISTINA RASCHIA

COMO EN UNA *ROAD MOVIE*, EL MAPA DE LA REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA RECORRE Y RECOGE EXPERIENCIAS EN CADA UNA LAS PROVINCIAS DEL PAÍS. HISTORIAS EN IMÁGENES QUE APUESTAN A LA DIVERSIDAD DE MIRADAS, A LA CONSOLIDACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA PRODUCCIÓN FEDERAL, TAL COMO PUDO APRECIARSE EN EL RECIENTE SEGUNDO CONGRESO NACIONAL DE LA MULTISECTORIAL AUDIOVISUAL, REUNIDO EN BUENOS AIRES.

“Filma tu aldea, y filmarás el mundo”. Con esta frase, FEDERICO PALMA, realizador de la ciudad de Bariloche y director del documental **EXILIO DE MALVINAS**, sintetiza el sentido del hacer cinematográfico. ¿Cuáles son las posibilidades de que esas imágenes, que se gestan y desarrollan en las provincias de todo el país, se encuentren con el público y cuenten el mundo? A lo largo y a lo ancho de la Argentina, la vasta geografía sirve de escenario natural para las historias audiovisuales de realizadores, productores, actores y trabajadores del sector, a un ritmo que no para de crecer.

“En Córdoba está sucediendo, y estoy seguro de que va a seguir creciendo”, afirma ROSENDO RUIZ, director de **DECA-RAVANA**, **TRES D** y **MATURITÁ**, largometrajes que transcurren en calles, localidades y paisajes de la provincia, sobre historias protagonizadas por ellos mismos. “Hemos estado mucho tiempo sin un apoyo del gobierno y, de una u otra forma, seguimos haciendo películas, sigue viviendo el cine”, asegura con entusiasmo. CRISTINA RASCHIA, productora, guionista y directora de cine mendocina, llegó a las pantallas en 2010 con el documental **MEMORIA DE UN ESCRITO PERDIDO** y fue tutora del Programa de Polos Audiovisuales de la Región Cuyo. Dirigió el capítulo **SAN MARTÍN ENTRE LÍNEAS**, documental para televisión de la serie **SAN MARTÍN 4x4**, ganador del concurso de la Secretaría de Cultura de la Provincia y el Canal Público Provincial Acequia. “Los últimos diez años en Mendoza han sido de



EXILIO DE MALVINAS, de
FEDERICO PALMA

notable crecimiento de la actividad audiovisual, motorizados por los concursos y programas nacionales destinados a las producciones para la Televisión Digital Abierta. Este fortalecimiento de recursos ancló en una masa crítica que se venía formando profesionalmente, sin recursos y a pura prepotencia de trabajo, desde las entrañas mismas de la dictadura, impulsada por una necesidad de expresar la realidad provincial”. Desde Río Negro, PALMA comenta que “en términos del audiovisual, tenemos una base de producción interesante. En materia cinematográfica, la situación es un poco más pobre, el avance principal es la conciencia de que tenemos con qué, pero aún falta mucho para que existan oportunidades reales de demostrarlo, por la cuestión económica, por el acceso al financiamiento público y privado, que es casi nulo”.

Ley, promoción, fomento, desarrollo. En un contexto nacional que requiere la atención y participación de todo el sector, resulta importante destacar el camino que se realiza en cada una de las provincias, donde nuestra

comunidad construye las bases para el crecimiento y reconocimiento de la realización artística cultural, como derecho de expresión y como acceso al trabajo. Las noticias llegan de las distintas latitudes del país. En el último Congreso de la Multisectorial Audiovisual, realizado en Buenos Aires, tuvo lugar una mesa sobre “Construcción Federal en la Producción Audiovisual”, en la que participaron MARIO GIMÉNEZ, del Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones; CRISTINA SIRAGUSA, investigadora de la Universidad Nacional de Villa María; GUSTAVO CARO, de Tucumán Audiovisual; ANDREA BRENINATO, de la Asociación de Guionistas de San Luis; y CARLOS PERROSO, de la Red Audiovisual Chaco, integrante y representante de la Federación AudioVisual Argentina. Desde Misiones, GIMÉNEZ comentaba: “El Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (IAAVIM) tiene un año y medio de vida, pero es el resultado de diez años de trabajo y esfuerzo por mejorar las condiciones, por conseguir una ley de fomento para la actividad y establecer un encuentro con el estado provincial, que está dispuesto a dialogar y a generar un ámbito institucional para ocuparse de estas

“El Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (IAAVIM) tiene un año y medio de vida, pero es el resultado de diez años de trabajo por conseguir una ley de fomento para la actividad y establecer un encuentro con el estado provincial”.
MARIO GIMÉNEZ

cuestiones". "Tomamos como ejemplo la ley de Misiones -sumaba GUSTAVO CARO desde la Asociación Civil de Trabajadores Audiovisuales de Tucumán- para apoyar la elaboración de un proyecto en la provincia, organizamos una serie de foros con distintos sectores para dar un debate y presencia a la idea. En mayo de 2017, pudimos captar el interés de la legislatura provincial, que decidió tomar la propuesta y trabajarla".

En el marco del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata del año pasado, se presentó la Ley de Promoción Audiovisual de Córdoba, sobre la cual ROSENDO detalla que "es consecuencia de un sector que hace más de diez años empezó a trabajar fuertemente en lo audiovisual. Hicimos una asociación de cineastas, nos empezamos a juntar con otras asociaciones y a conversar

con el gobierno para que fuera posible. Una mesa en común siguió trabajando la Ley, que fue muy consensuada. Por suerte se votó y se complementa con el Polo Audiovisual". MARÍA APARICIO es una joven realizadora de Córdoba y, con su ópera prima **LAS CALLES**, continúa la trayectoria audiovisual de la provincia. Con respecto a la sanción de la Ley, manifiesta que "es importante, porque en Córdoba hay muchos hacedores y muchos artistas que viven austeramente para poder hacer su obra. Una ley que acompañe la producción y los proyectos es siempre una buena noticia, pero aún así creo que tenemos que pensar mucho en lo que hacemos y estar muy atentos a las formas".

No se trata de expresiones aisladas ni de proyectos individuales, hacer cine o video en las provincias va generando lazos hacia adentro y afuera de sus

fronteras. "La interacción es principalmente sectorial, de organización. Sin dudas existen proyectos interprovinciales, nuestras identidades regionales son fuertes también", expresa PALMA. "La reciente fundación de la Federación Audiovisual Argentina es un avance en este sentido". El Festival de Cine Independiente de Cosquín, en 2016, fue el marco para la conformación de la Federación, que está integrada por diecinueve provincias y veinticinco asociaciones. CARLOS PERROSO, integrante de FAVA, explica que "nace a partir de la necesidad de encontrar un espacio donde podamos buscar diálogo, discutir desde un lugar verdaderamente federal, para velar por un país donde pueda ser más equitativo el tema de la

ROSENDO RUIZ, rodaje
DE CARAVANA



producción audiovisual". Desde Mendoza, CRISTINA cuenta que "la interacción con otras provincias ha ido creciendo en los últimos años. En agosto pasado se realizó en Mendoza el sexto encuentro de FAVA, en el que quedó constituida la Primera Comisión Directiva de la Federación, con la participación de dos organizaciones de la provincia que nuclean a realizadores: el Colectivo Audiovisual Leonardo Favio y el Cluster Film Andes". Se trata de abrir el panorama, ampliar el foco y viajar a partir de las imágenes. "Somos conscientes que la producción principal del país se da en la Ciudad de Buenos Aires, pero también hay otras realidades que podemos compartir, nos podemos juntar para llegar a una mejor mirada en nuestra realidad", manifestaba PERROSO. Entre los objetivos de FAVA se destacan los de impulsar la creación de marcos legales provinciales que regulen y fomenten la producción audiovisual, apoyar la creación de asociaciones del sector y la integración, fortalecer esquemas provinciales, nacionales e internacionales de distribución y exhibición de las producciones.

El acceso a la formación en los propios lugares de residencia refuerza las identidades y la producción local y regional. "Me encantaría ver películas mendocinas, santiagueñas, jujeñas, hechas por gente nacida, estudiada ahí", dice ROSENDO. "Hay una generación joven pujante, con ganas y talento que empieza a asomar con cierta solvencia y que, cada vez más, se forma en nuestras escuelas audiovisuales, como el Instituto

Universitario Patagónico de las Artes y la Universidad Nacional de Río Negro", afirma PALMA. En este sentido, también cabe destacar la apertura de las sedes de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, en el noroeste y noreste del país, en Cuyo y en la Patagonia, además de los otros espacios de formación y capacitación ya existentes en las provincias. En conjunto, refuerzan la idea de la autonomía cultural sobre la que insistía GUSTAVO CARO: "Tenemos que hablar de federalismo. Es una expresión que apunta en su buena voluntad a intereses para el bien común, pero no muchas veces es discutido en profundidad. En términos culturales, históricos y etnográficos, en Tucumán estamos más cerca con Salta, Jujuy, Santiago del Estero, y tenemos esos elementos para ir pensando audiovisualmente. La discusión se hace más compleja, no podemos pensar en autonomía cultural, creativa, de ideas, si no pensamos al mismo tiempo en autonomía económica".

¿Es posible hablar de una producción audiovisual federal? ¿Cuál es la importancia de esta palabra en términos culturales? "Creo que es posible y necesario", asegura PALMA. "Creo que estamos encaminados, a pesar de tener mucho en contra. El rol que tenemos los cineastas en descolonizarnos de adentro hacia afuera es central si queremos transformarnos en la Nación que decimos ser, es una tarea de los realizadores y productores de las provincias, como actores sociales, políticos y económicos". CRISTINA RASCHIA afirma que es indudable

la producción federal: "Y lo afirmo desde la experiencia, porque es una actividad que no ha parado de crecer desde la recuperación de la democracia en la Argentina, a pesar de las enormes dificultades. Las múltiples plataformas en las que puede abordarse ahora la realización audiovisual facilitan y multiplican las posibilidades. Pero para poder dar el salto cualitativo es necesaria la decisión política provincial y nacional de fomentar la industria en las provincias". ROSENDO RUIZ, entre producción y trabajo, concluye: "Es un derecho que tenemos todos los ciudadanos como espectadores, poder vernos reflejados por nuestros propios artistas. Ojalá suceda lo mismo en otras provincias, con productores y directores que produzcan su propia movida cinematográfica local, y a la vez trabajen con el Instituto de Cine, que es de todos". **D**

POR DANIELA PEREYRA



CRISTINA RASCHIA

"Los últimos diez años en Mendoza han sido de notable crecimiento de la actividad audiovisual, motorizados por los concursos y programas nacionales destinados a las producciones para la Televisión Digital Abierta". CRISTINA RASCHIA, directora de cine mendocina



DOC BUENOS AIRES, una gran diversidad de relatos

LA DECIMOSÉPTIMA EDICIÓN DE DOC BUENOS AIRES, LA MUESTRA DE DOCUMENTALES DE DISTINTAS REGIONES DEL MUNDO MÁS PRESTIGIOSA DE LA ARGENTINA, SE DESARROLLÓ DESDE EL 11 HASTA EL 18 DE OCTUBRE. DURANTE SU APERTURA, EN LA SALA LEOPOLDO LUGONES DEL TEATRO SAN MARTÍN, SE PROYECTÓ **HIJAS DEL FUEGO**, DEL ANTROPÓLOGO Y CINEASTA FRANCÉS STÉPHANE BRETON.

Desde JEAN ROUCH (en conmemoración a su centenario) hasta STÉPHANE BRETON, contando con piezas audiovisuales de más de 10 países americanos y europeos, así como con estrenos de figuras influyentes en la cinematografía nacional, el DOC mantuvo su propósito de descubrir y dar espacios a obras que repiensen la relación entre el lenguaje audiovisual y el contexto en el que surgen. En esta oportunidad, las programaciones de videos en 360° y de obras de artistas que provienen de otras disciplinas (música, artes plásticas) consolidaron su objetivo de vigencia e indagación audiovisuales.

El cine documental argentino tuvo gran protagonismo

con ocho documentales participantes. GUSTAVO FONTÁN presentó la TRILOGÍA DEL LAGO HELADO, compuesta por **LLUVIAS**, **EL ESTANQUE** y **SOL EN UN PATIO VACÍO**. Se vio **LA INTIMIDAD**, la ópera prima de ANDRÉS PERUGINI, que retrata la vida, incluyendo la muerte, de su abuela Irene, una mujer de 96 años. LUCAS TURTURRO ofreció **INCONSCIENTE**, sobre aquello que se esconde detrás de los sueños del cine, a través de cientos de escenas de películas de diferentes épocas y lugares. JAVIER MIQUELEZ participó con **CÁMARA OSCURA**, un incomparable trabajo con las fotografías. También integró la muestra, **OPEN DOORS**, del director dominicano PAVEL MARCANO, egresado

de la FUC, que testimonia la vida de un hombre en un neuropsiquiátrico del Gran Buenos Aires. A estas obras se sumó **LOS ÁRBOLES**, de MARIANO LUQUE, su tercera película y primer documental ofrecido en el DOC, registrando las visitas a un árbol de los hijos más chicos de su abuelo, que tuvo diecisiete hijos.

STÉPHANE BRETON, etnólogo de profesión, nacido en 1959, cultiva un cine que guarda una indudable relación con su actividad previa. Entre otros pueblos distantes del hombre occidental, filmó a los papuanos de Nueva Guinea en **EUX ET MOI** (*Ellos y yo*, 2001), ya exhibida en una edición anterior del

DOC BUENOS AIRES; a campesinos nepaleses en **EL ASCENSO AL CIELO** (2010), a pobladores siberianos en **LOS BOSQUES OSCUROS** (2014), a kurdos sirios en **HIJAS DEL FUEGO** (2017), su película más reciente, exhibida este año junto a **ALGUNOS DÍAS JUNTOS** (2014), el corto **LOS DESAPARECIDOS** (2014) y **QUERIDO HUMANO** (2015), un mediodiámetro narrado como **LA JETÉE**, de CHRIS MARKER (1959), basándose en fotos fijadas.

“Filmar documentales es como pescar”, dijo BRETON en una entrevista a HORACIO BERNARDES, en *Página 12*. “Uno sabe que en ese río hay peces, y más o menos sabe pescar. Pero no sabe qué va a pescar, ni cuántos peces, y hasta es



LOS ÁRBOLES

posible que por más oficio que tenga vuelva a casa con las manos vacías. Y eso es justamente lo apasionante de la pesca y de filmar documentales: nunca se sabe bien qué va a pasar, y a pesar de eso hay que tratar de pescar. O filmar. Para **HIJAS DEL FUEGO** me pasé un mes entero esperando, sin hacer nada, por un tema de permisos que no salían. Un documental es -al menos de la forma en que yo lo entiendo, para cada uno será distinto- una lucha contra todas las adversidades. Todas. Todo ocurre siempre en contra de lo que uno se había propuesto. Y eso es lo que tiene de fascinante, porque es allí donde hay que tener la suficiente flexibilidad para ajustarse a las circunstancias, y llegar como sea al final del proyecto. Porque abandonar no vale, hay que terminar la película". Principal invitado de la Muestra, como parte de la misma,



STÉPHANE BRETON

brindó una inolvidable Masterclass en la Alianza Francesa. Pasaron diecisiete años del primer DOC BUENOS AIRES. Es un espacio consolidado, que muestra trabajos muy diferentes. Un festival que permite ver una diversidad de relatos documentales con el sentido de libertad que tiene el género, corroborando que

el documental hizo suya una libertad que no tiene la ficción. Lo que se entiende por documental es una diversidad enorme de relatos, de formas de mirar ligadas a temas y experiencias. El DOC BUENOS AIRES es siempre una manera particular de poder asistir a ese abanico múltiple. **D**

OPEN DOORS



ALGUNAS DE LAS PELÍCULAS EXHIBIDAS

EL OCASO DE LAS DIOSAS, de CARLOS MIGNON (México, 2016); **VOGULIS**, de LUKAS JARAMILLO (Colombia, 2016); **DIARIO GUARANI**, de MARCELO MARTINESI (Brasil, 2007); **ENTRE FRONTERAS**, de AVI MOGRABI (Francia/Israel, 2016); **CRÓNICA DE UN VERANO**, de JEAN ROUCH (Francia, 1960); **YO, UN NEGRO**, de JEAN ROUCH (Francia, 1958); **MAMA COLONEL**, de DIEUDO HAMADI (Francia, 2017); **TADMOR**, de MONIKA BORMANN (Líbano, Francia, Suiza, Qatar, Emiratos Árabes, 2016); **CAZA DE FANTASMAS**, de RAED ANDONI (Francia, Palestina, Suiza, Qatar, 2017); **HAMLET EN PALESTINA**, de NICOLAS KLOTZ y THOMAS OSTERMEIER (Alemania, Francia, 2017); y **FILMANDO CON HERZOG**, selección oficial de 15 cortometrajes bajo la tutoría de WERNER HERZOG.

“El DOC mantuvo su propósito de descubrir y dar espacios a obras que repiensen la relación entre el lenguaje audiovisual y el contexto en el que surgen”.



El cine que enamora

CECILIA ATÁN Y VALERIA PIVATO CORREALIZARON ESTA PELÍCULA RODADA EN EL DESIERTO DE SAN JUAN Y QUE COMPITIÓ EN CANNES. AQUÍ, EN UN IDA Y VUELTA, LAS DIRECTORAS REVELAN LAS IDEAS QUE LAS GUIARON, SU MÉTODO DE TRABAJO Y ALGUNOS DE SUS PORQUÉS.

POR JULIETA BILIK

¿Cómo surgió la idea de realizar juntas?

CA Nos conocimos trabajando en el equipo de dirección de **LUNA DE AVELLANEDA**, en 2003. Luego volvimos a trabajar juntas varias veces, siempre en equipo. Nos hicimos amigas con un ida y vuelta creativo muy favorable y nos embarcamos en algo que, al principio, más allá de la amistad, el cariño y un montón de acuerdos previos que había, era un desafío absoluto. Escribimos durante más o menos tres años, llegamos muy alineadas al rodaje. Las dos sabíamos que implica una urgencia, una jerarquía, un orden que, en general, es difícil si hay dos cabezas. Teníamos todas las teorías del mundo sobre cómo dividirnos las tareas. Pero la

realidad es que comenzamos y hacíamos las dos todo. Inexplicablemente, eso en lugar de generar caos, brindó claridad. El mejor halago que nos ha hecho el equipo fue decir que parecíamos una.

¿Ensayaron?

VP Por la cuestión presupuestaria, se hacía difícil ensayar. Los dos protagonistas llegaron al proyecto de maneras muy diferentes. **PAULINA GARCÍA** está con nosotras desde hace más de tres años y medio, casi cuatro. Fue nuestro primer sí. Con **CLAUDIO RISSI** fue distinto. Estábamos buscando al actor que pudiera personificar al gringo, fuimos a ver *Terrenal*, la obra que estaba haciendo, y en ese momento era imposible, porque tenía cinco funciones

por semana en Buenos Aires. Que pudiera venir dos días por semana a San Juan era una locura, no cuadraba. En esa primera instancia no lo podía hacer. Pero nosotras tuvimos que postergar la fecha de rodaje. Fue cuando él dejó el teatro y pudo dedicarse a filmar durante cuatro semanas con nosotras.

Se nota mucha química entre ellos...

VP Trabajamos mucho la lectura del guion. Fue poquito tiempo, pero muy concentrado. Los cuatro nos alineamos rápidamente en qué era lo que necesitábamos. Luego ellos hicieron un trabajo espectacular de pasar por el cuerpo lo que estaba escrito. Creo que hubo algo de química, que se



Una coproducción argentino-chilena. Foto de Mariana Bomba

dio desde el inicio de los ensayos, después se mantuvo viva durante el rodaje y por eso está capturada en la película.

¿Cómo piensan el rol del desierto en la película?

CA Estuvo siempre, es como una piedra filosofal. Para nosotros, el desierto, en la película, es literal y metafórico. Durante la escritura, había una frase que nos guiaba mucho: "Solo atravesando el desierto podemos encontrarnos". El desierto, puntualmente, de San Juan es particular: es hostil y árido, pero tiene mucho verde también. Esta idea que remite al mito de la Difunta Correa también es fundamental. Son puntos que se tocan y nos hicieron decidir ese espacio y esa historia. El mito de la difunta es que ella peregrina en el desierto con su hijo en brazos, en busca de su marido, y unos días después de andar, muere de sed, pero su hijo sobrevive porque

se alimenta de su pecho. Por eso se le dejan botellitas de agua entre las ofrendas para agradecer y pedir. Si bien en la película el mito no se cuenta, está puesto de otro modo para sugerir. Para nosotras tenía que ver con el verde en medio de la aridez, el triunfo de la vida sobre la muerte. Es como una *road movie* de adultos, un viaje iniciático de una mujer de casi 60 años. El desierto representa ese vacío, eso que ella tiene que atravesar para iniciar otra etapa.

VP En rodaje nos pasó algo bastante singular con el desierto, en un momento floreció. El paradigma que uno tiene de desierto es el Sahara. Uno de nuestros desafíos era mostrarlo singular y universal a la vez, para que no se leyera de otra forma. Si bien es seco y árido, en un momento del año los cactus florecen y hay flores. Algo de eso que nos atraía mucho como sustento,

como red de la historia de esta mujer que, potencialmente, siempre tuvo la capacidad de florecer dentro de ella, pero la vida la llevó hacia otro lado. El viaje, lo que hace, es conectarla con esa fortaleza propia, que siempre estuvo ahí.

CA Para nosotros, los personajes y estos cruces que van teniendo son como el agua de ese desierto. Si bien el amor es gran parte de la película, no habla solamente del amor de pareja. Habla de la conexión con la vida, de poder creer, de la esperanza de que exista otro futuro posible. Respecto a la fe y a la difunta, nos hemos preguntado mucho cuánto hacía falta contar, y la realidad es que creemos que están puestos los elementos justos para que uno entienda universalmente que si alguien se arrodilla y da algo es para agradecer o pedir. No necesitas conocer el mito para entender que la fe le da sentido

“Cuando uno escribe y desarrolla sus proyectos, siempre está uno. El personaje femenino nos convoca, no solo por ser mujeres, sino porque hay una carencia, siempre son satélites de un personaje masculino”.
VALERIA PIVATO



**“La realidad de la película es que, más allá de que nosotras pudimos duplicar el presupuesto original, igualmente era muy bajo. Si no se ve la precariedad delante de cámara es porque hay mucho esfuerzo y pocos recursos inteligentemente aplicados” .
CECILIA ATÁN**

a la vida de estas personas. No es la fe religiosa, es la fe que te da sentido a la vida, la fe como esperanza.

El tema de los flashbacks, ¿los tenía desde el guion o surgieron en montaje?

VP La primera versión del guion tenía flashbacks. Después llegamos a una estructura lineal muy firme, de la que estábamos muy convencidas, pero en el montaje descubrimos que si fragmentábamos estos tiempos, en función de jugar con el diálogo entre el pasado y el presente, era mucho más atractivo el relato.

¿Por qué decidieron hacer la coproducción con Chile?

CA Básicamente, para sumar recursos. Como las dos fuimos técnicas durante muchos años, queríamos hacer una buena película. Habíamos ganado el Ópera Prima en el INCAA pero el dinero era poco. Por eso aplicamos a la competencia del Fondart, el fondo de las artes chilenas, y también ganamos. Así que con

esos dos premios hicimos la película. Logramos la coproducción y pudimos hacer toda la postproducción allá: usar la Alexa, filmar en Scope. Elementos que, en una primera película, son difíciles de tener.

¿Se sumaron nuevos productores luego que ganaron ópera prima?

VP Sí, ganamos el concurso con nuestro primer productor, que es GABRIEL PASTORE, que luego, por temas de agenda, no pudo seguir. Cuando decidimos aplicar al Fondart, teníamos que esperar hasta el año siguiente para que abriera la convocatoria. Fue una gran apuesta. A partir de ahí, se sumó EVA LAURÍA, que es coproductora y productora ejecutiva, y empezamos a buscar al productor chileno que nos pudiera acompañar, que finalmente fue ALEJO CRISÓSTOMO, de Ceibita Films.

CA El tema es que cuando aplicás al Ópera Prima los presentantes son los directores, no los productores, en-

El guión ganó el concurso de ópera prima del INCAA.

Foto de Mariana Bomba

tonces el premio era nuestro propio aporte y eso te convierte en productor. El premio se lo dan a los directores.

La verdad que no parece una “película chiquita”

CA Eso creo que también es un valor de las cabezas de equipo. La realidad de la película es que, más allá de que nosotras pudimos duplicar el presupuesto original, igualmente era muy bajo. Y había exigencias muy grandes sobre la película: teníamos un destierro, filmábamos afuera, la actriz venía de Chile y cada departamento tenía muy pocos recursos. Es cierto, muchos nos han dicho que no se ve la precariedad delante de cámara pero es porque hay mucho esfuerzo y pocos recursos inteligentemente aplicados. Es clave en eso el director de fotografía, SERGIO ARMSTRONG; la directora de arte, MARIELA RÍPODAS; y la vestuarista, BEATRIZ DI BENEDETTO. Sacaron agua de las piedras.



La chilena PAULINA GARCÍA es Teresa



El equipo en Cannes



VALERIA PIVATO y CECILIA ATÁN en Cannes

¿De qué se trata el próximo proyecto en el que están trabajando?

VP Estamos indagando por dónde queremos ir. Al principio, es difícil. Nos guía una historia que esté contada desde el punto de vista de una mujer y en los límites de la relación con su hijo. Nos gustaría bucear en la relación de amor y perdón que tienen estos dos personajes, a partir de un hecho que quiebra la historia familiar.

CA Una película del empoderamiento femenino, contada y

llevada adelante por una mujer. Hemos descubierto que hacen falta historias de mujeres contadas por mujeres. Sobre todo de 45 años, porque no hay muchos personajes en el cine que pasen esas edad y sean protagonistas.

VP Cuando uno escribe y desarrolla sus proyectos, siempre está uno. El personaje femenino nos convoca, no solo por ser mujeres, sino porque hay una carencia, siempre son satélites de un personaje masculino. **D**

“En rodaje nos pasó algo bastante singular con el desierto, en un momento floreció. El paradigma que uno tiene es el Sahara. Uno de nuestros desafíos era mostrarlo singular y universal a la vez, para que no se leyera de otra forma”.
VALERIA PIVATO



EL CUENTO DE LA CRIADA, una narración de ciencia ficción distópica y feminista

MARGARET ATWOOD

frente a la opresión y el machismo

SU NOVELA, *EL CUENTO DE LA CRIADA*, DEVINO AHORA SERIE DRAMÁTICA EMMY DEL AÑO **-THE HANDMAID'S TALE-** Y RESULTA UNA FUENTE INAGOTABLE DE ANALOGÍAS. EN UNA ERA DE INFERTILIDAD GENERALIZADA, "LAS CRIADAS" AÚN PUEDEN SER MADRES Y PROVEER DE HEREDEROS A LAS FAMILIAS DEL PODER. LA MISMA ESCRITORA CANADIENSE, CREADORA DE ESTA FASCINANTE PESADILLA, APARECE EN EL PRIMER EPISODIO, DANDO UNA CACHETADA QUE SE HA CONVERTIDO EN UN SÍMBOLO DE LO QUE HA LOGRADO SU OBRA. TODO, DESPUÉS DE UNA PELÍCULA, CUYO DESARROLLO PASÓ POR VARIAS MANOS DESTACADAS Y COMENZÓ HACE 30 AÑOS.

POR MARTIN WAIN

Su culpa, su culpa, su culpa, su culpa... Todas señalan y acusan en loop a quien se encuentra en el centro de la ronda, una mujer vestida de rojo, que ya fue despojada de un ojo por haber mostrado rebeldía y que ahora es adoctrinada para

que no vuelva a salirse del camino. De rojo también visten las acusadoras, que condenan a su compañera, ante la mirada despiadada de "la tía", que las martiriza, pero también las cuida y protege, porque son ellas quienes salvarán a la humanidad: en una era de infertilidad generalizada, "las criadas" aún pueden ser madres

y proveer de herederos a las familias del poder.

En la ronda acusatoria, una de las jóvenes parece titubear: es Defred, interpretada en la serie **-THE HANDMAID'S TALE** o **EL CUENTO DE LA CRIADA**- por ELISABETH MOSS. Ella alejará sus dudas en pocos segundos, cuando desde atrás le llegue

un cachetazo, un correctivo. Una mujer de rulos blancos que parece salir de las tinieblas golpea a la protagonista y sorprende a los espectadores que logran reconocerla. Ella es, nada menos, que MARGARET ATWOOD, la escritora canadiense, creadora de esta fascinante pesadilla devenida la serie más premiada del



año. Y su aparición en este primer episodio parece más que un cameo: el cachetazo es todo un símbolo de lo que ha logrado con su obra.

ATWOOD publicó la novela *The Handmaid's Tale* en 1985, en Canadá, y un año más tarde en los Estados Unidos. Su éxito de ventas (superó el millón de copias a pocos meses del lanzamiento), su temática distópica en tiempos de películas apocalípticas y un planteo repleto de *flashbacks* resultaban la mixtura perfecta para una transposición audiovisual, que no tardó en armarse como proyecto cinematográfico, aunque sí en salir a la luz. La película (que en español tuvo títulos tan diversos como **EL CUENTO DE LA DONCELLA**, **ENTRE LA FURIA Y EL ÉXTASIS** y **EL PRECIO DE LA FERTILIDAD**), quedaría en manos del gran director alemán VOLKER SCHLÖNDORFF (**EL TAMBOR**), pero antes debió atravesar un complejo recorrido.

En 1986, MARGARET ATWOOD vendió los derechos al productor

DANIEL WILSON, quien había leído la novela por sugerencia de su esposa y quedó fascinado, se aseguró los derechos y los compartió con la productora independiente Cinecom. Para adaptar el guion (ATWOOD no estaba interesada en hacerlo) convocaron al inglés HAROLD PINTER, prestigioso dramaturgo y guionista (que luego obtendría el Nobel de Literatura, en 2005). El director iba a ser KAREL REISZ, también británico, que venía de hacer dupla creativa con PINTER en **LA AMANTE DEL TENIENTE FRANCÉS** (de 1981, protagonizada por MERYL STREEP y JEREMY IRONS, y nominada a cinco premios Oscar), pero cuyo renombre no resultó suficiente para recaudar los fondos para el nuevo film. Después de dos años de pasear el proyecto por todos los estudios de Hollywood, con respuestas entre la indiferencia y el maltrato (por tratarse de una supuesta "historia de mujeres para mujeres"), todo indicaba su cataclismo. Y REISZ decidió bajarse el proyecto.

MARGARET ATWOOD

(de pie), en su cameo del primer capítulo, junto a la protagonista

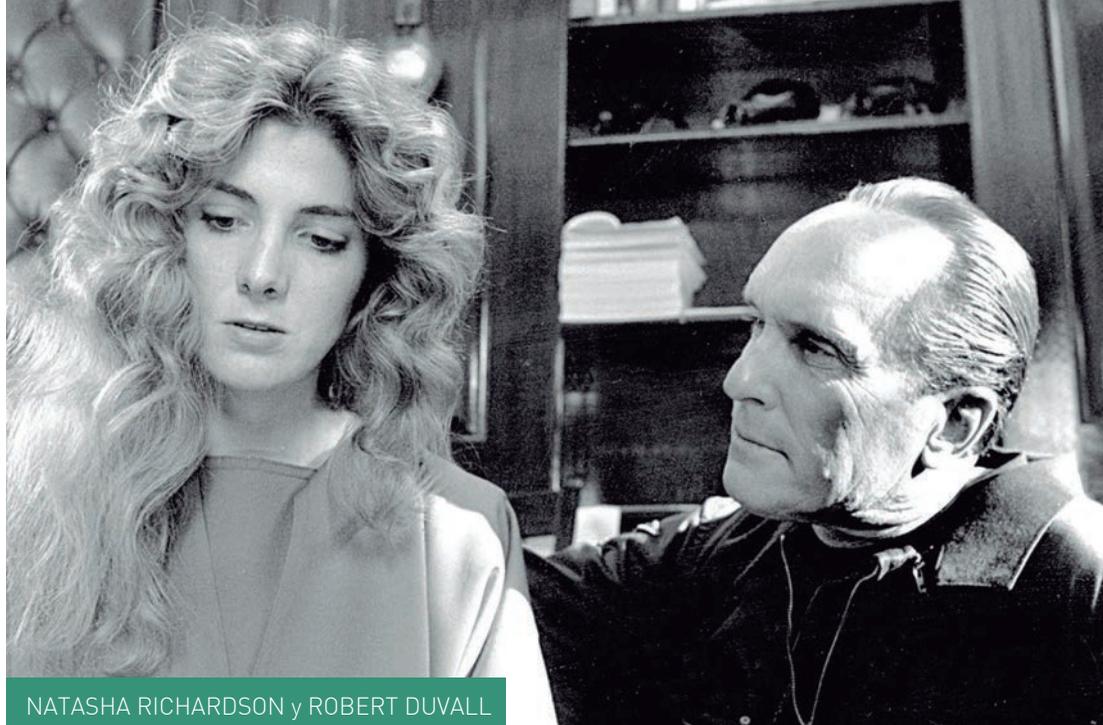
Fue SIGOURNEY WEAVER, en la cima de su carrera por su participación en **ALIEN** (1979) y en **ALIEN, EL REGRESO** (1986), quien salió al rescate. Ella quería protagonizar la historia de ATWOOD, de profunda mirada femenina sobre un mundo sombrío y represivo, y fue su entusiasmo lo que atrajo a SCHLÖNDORFF al proyecto. Pero luego la actriz decidió desligarse del mismo —paradojas del destino— por el embarazo de su primera hija, Charlotte. La inglesa NATASHA RICHARDSON (hija de la célebre actriz y activista VANESSA REDGRAVE) fue finalmente la protagonista del film, que se estrenó en 1990 y que tuvo a ROBERT DUVALL como el comandante (Fred) y a FAYE DUNAWAY como su esposa. Demasiado fiel a la novela, resultó un fracaso comercial.

En tiempos del llamado postfeminismo y también del debate cada vez más amplio acerca de la maternidad subrogada, **EL CUENTO DE LA CRIADA** resulta una fuente permanente de analogías. Pero, para muchos, la más interesante metáfora de la serie es el estado opresor -y la sociedad cómplice- en plena era TRUMP.

En una entrevista con *The New York Times*, ATWOOD apoyó la versión cinematográfica, aunque tampoco se mostró eufórica: "Esta historia podría haber sido la película sexual más grosera de todos los tiempos, una especie de 'doncellas en un descontrol sexual'".

El fracaso de crítica y taquilla derivó en que el productor, DANIEL WILSON, dejara la actividad y se dedicara a cuidar a su esposa, que tenía Alzheimer. Su socio, FRAN SEARS también salió del negocio. Pero cuando Hulu – el sitio de streaming de programas de TV y películas de NBC, FOX y otras empresas– decidió encarar el proyecto de serie, debió negociar con ellos y (a los 87 y 70 años, respectivamente) los devolvió al ruedo. Hoy, luego del premio a Mejor Serie Dramática de los Emmy

ALIAS GRACE, la nueva serie basada en la obra de ATWOOD



NATASHA RICHARDSON y ROBERT DUVAL

de este año, bromean con que hasta hace muy poco solo los llamaban por teléfono para saber si aún estaban vivos.

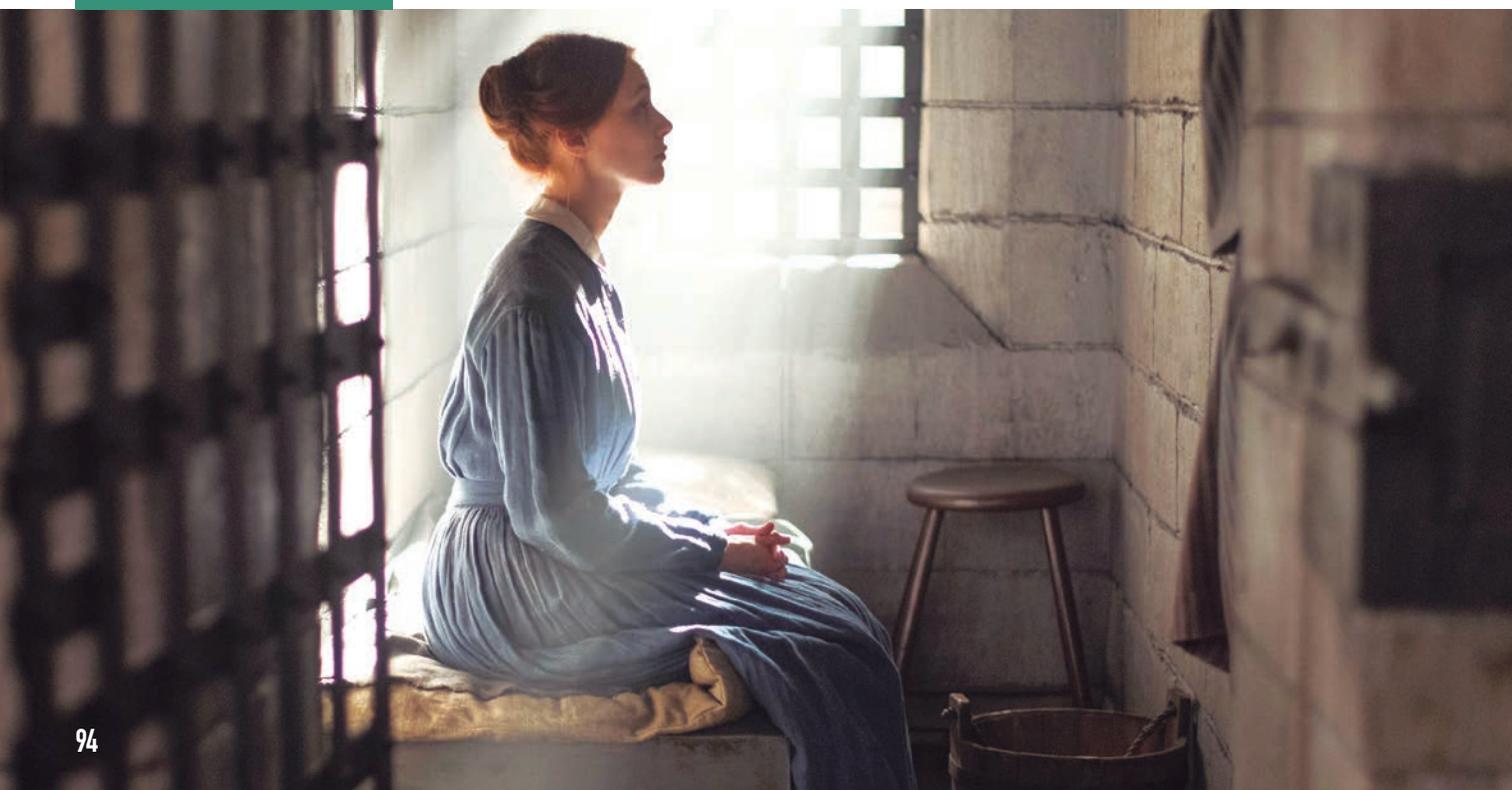
LA ERA TRUMP

En la reedición de este año de *El cuento de la criada*, la escritora sumó un prólogo, ante la expectativa generada por su obra, a partir de la serie. Dedicó ese espacio para responder básicamente las preguntas que la mayoría se hace en estos tiempos: "¿*El cuento de la criada* es una novela feminista?

Si eso quiere decir un tratado ideológico, en el que todas las mujeres son ángeles y/o están victimizadas en tal medida que han perdido la capacidad de elegir moralmente, no. Si quiere decir que es una novela, en la que las mujeres son seres humanos –con toda la variedad de personalidades y comportamientos que eso implica– y, además, son interesantes e importantes, y lo que les ocurre es crucial para el asunto, la estructura y la trama del libro... Entonces, sí.

En ese sentido, muchos libros son *feministas*".

En tiempos del llamado posfeminismo y también del debate cada vez más amplio acerca de la maternidad subrogada, **EL CUENTO DE LA CRIADA** resulta una fuente permanente de analogías. Pero, para muchos, la más interesante metáfora de la serie es el estado opresor –y la sociedad cómplice– en plena era TRUMP. "Tras las recientes elecciones en Estados Unidos, proliferan



los miedos y las ansiedades -continúa la canadiense en el nuevo prólogo-. Se da la percepción de que las libertades civiles básicas están en peligro, junto con muchos de los derechos conquistados por las mujeres a lo largo de las últimas décadas, así como en los siglos pasados. En este clima de división, en el que parece estar en alza la proyección del odio contra muchos grupos, al tiempo que los extremistas de toda denominación manifiestan su desprecio a las instituciones democráticas, contamos con la certeza de que en, algún lugar, alguien -muchacha gente, me atrevería a decir- está tomando nota de todo lo que ocurre, a partir de su propia experiencia. O quizá lo recuerden y lo anoten más adelante, si pueden”.

El guion de la película dirigida por VOLKER SCHLÖNDORFF fue adaptado por HAROLD PINTER

Más allá del nuevo prólogo, las comparaciones entre realidad y ficción ya existían cuando la novela fue publicada originalmente. ATWOOD bromeaba, entonces, al respecto: “En Canadá comentaban: ‘¿podría ocurrir aquí?’. En Inglaterra decían: ‘buen chiste’. En los Estados Unidos se preguntaban: ‘¿cuánto tiempo tenemos?’”.

Si ahora las miradas apuntan a DONALD TRUMP, la verosimilitud en los 80 se lograba con figuras como PAT ROBERTSON, un predicador ultraconservador cristiano que, desde la televisión, enviaba todo tipo de mensajes contra las minorías y, especialmente, contra las mujeres. Según sus palabras, por ejemplo, el feminismo es “un movimiento socialista contrario a la familia, que estimula a las mujeres a abandonar a sus maridos, matar a sus hijos, practicar la brujería, destruir el capitalismo y a convertirse en lesbianas”. ATWOOD lo tuvo presente a la hora de escribir la

novela. En aquel tiempo, el hombre llegó a decir: “Les garantizo que, a finales de 1982, el Juicio Final caerá sobre la Tierra”. Y tiempo después se presentó como precandidato republicano a la presidencia de los Estados Unidos. Debió bajarse de aquella carrera, pero continuó con su influyente verborragia televisiva durante 40 años y le dio una credibilidad adicional a **EL CUENTO DE LA CRIADA**, como ahora lo hace el presidente de ese país.

Entre otras adaptaciones, la novela de ATWOOD fue transformada en ópera por el danés POUL RUDERS y se estrenó en Copenhague y, luego, en Londres. Su libro *Salir a flote* (*Surfacing*) también había llegado al cine, de la mano del director canadiense CLAUDE JUTRA. Ahora los fans de ATWOOD disfrutaban en Netflix de **ALIAS GRACE**, una miniserie basada en la novela histórica publicada en 1996, con una mujer que debe enfrentar la justicia machista a mediados del siglo XIX. **D**

ATWOOD publicó la novela *The Handmaid's Tale* en 1985. Su éxito de ventas, su temática distópica en tiempos de películas apocalípticas y un planteo repleto de *flashbacks* resultaban la mixtura perfecta para una transposición audiovisual, que no tardó en armarse como proyecto cinematográfico, aunque sí en salir a la luz.



Un gran experimentador independiente



SIMÓN FELDMAN



FELDMAN en el barco rumbo a Europa (1950)



RAJLEVSKY ISAAC y SIMÓN FELDMAN (1963)



MEMORIAS Y OLVIDOS

POR RAÚL MANRUPE

EN MOMENTOS EN QUE SE PERDÍA EL ESQUEMA DE PRODUCCIÓN MODELO APOLD Y LOS EXHIBIDORES SE NEGABAN A PROYECTAR PELÍCULAS ARGENTINAS POR CONSIDERARLAS POCO COMERCIALES, EN MEDIO DE RECLAMOS Y DEBATES QUE SACABAN A LA CALLE A PROFESIONALES Y AMATEURS, COMO LE DECÍAN A LOS CORTOMETRAJISTAS, **SIMÓN FELDMAN** COMENZÓ SU OBRA INSPIRADORA, INAUGURANDO UNA INDEPENDENCIA Y EXPERIMENTACIÓN HASTA ENTONCES NUNCA PRACTICADA EN EL CINE NACIONAL.

La palabra maestro, empleada a veces sin demasiado sustento, tiene su mejor aplicación cuando se refiere a SIMÓN FELDMAN. Es contundente la gran cantidad de profesionales del arte cinematográfico nacional que han sido sus discípulos o han recibido los conocimientos de parte de la generosidad de SIMÓN. Esta característica, junto con su optimismo, es la primera imagen que viene a la mente al evocar a este artista múltiple. Anduvo por un camino totalmente diferente al de otros realizadores de su época, desde las artes plásticas, en las que se formó en París, tomó contacto con el modo industrial de hacer cine recién al realizar su primer largo o, para decir mejor, al rehacer su primer largo en 35mm.

Es bueno aclarar que hacia fines de los años cincuenta no existía lo que hoy se llama cine independiente. Esto es, la posibilidad de filmar una película sin seguir los caminos industriales. Sí existía el cine amateur, concentrado en la producción de cortometrajes, terreno en el que CARLOS BARRIOS BARÓN y otros, venían desarrollando una labor intensa desde principios de la década de 1940 e incluso un poco antes. Legendarios festivales en el Automóvil Club Argentino, presencias esforzadas en festivales europeos y experimentos tempranos en colores son parte de una historia que está todavía por escribirse. SIMÓN, en París con MABEL ITZCOVICH, tomó contacto y estudió en el Centro de Altos Estudios Cinematográficos, donde adquirió una for-

mación que no dejó de agradecer a lo largo de toda su vida. A su regreso a la Argentina, a mediados de la década del 50, creó el Seminario de Cine de Buenos Aires, un lugar pionero en enseñanza y formación de futuros cineastas y críticos, fundando también las revistas *Cuadernos de Cine* y *Cinedrama*. El movimiento cineclubista, que tantas inquietudes despertó en los jóvenes que después formarían la Generación del 60, lo tuvo entre sus promotores. Siempre cercano al movimiento teatral independiente (que al revés del cine, sí existía y era una de las expresiones más fuertes de una nueva manera de hacer arte), surgió, casi como un juego para él, hacer un largometraje. En 16mm, esforzadamente, nació entonces **EL NEGOCIÓN** (1959), con mucho humor y una visión satírica pocas veces emulada en el cine argentino. Filmada con actores de lo que hoy sería el *under* teatral, como SERGIO CORONA, FASULO o CARLOS GANDOLFO, es de una desfachatez que aún hoy llama la atención. Toma un pueblo chico, de nombre y geografía inexistente, para narrar el infierno grande. Se llama Villa Caballete, porque hay muchos caballos, y a alguien se le ocurre hacer negocio con la bosta de los equinos. Esto convierte el villorrio en un lugar próspero y corrupto, en el que las alusiones a los gobiernos y sus negociados dan lugar a la risa y a la sonrisa amarga. Luego de esforzados tres años de producción, llegó el éxito en su paso por cineclubes y espacios alternativos, lo que le brinda la posibilidad

de volver a filmarla en 35mm gracias al respaldo de Román Viñoly Barreto con actores populares de la TV y el cine, como TINCHO ZABALA, UBALDO MARTÍNEZ o LUIS TASCA. Siguiendo cierta tónica de la época en el cine europeo, **EL NEGOCIÓN** parodia la realidad. TINCHO ZABALA tiene cosas del General PERÓN, que pueblan la película, y compone un personaje que se parece bastante a los dibujos de OSKI, colaborador con FELDMAN en el guion. Cabe destacar que este largo comenzó a filmarse en momentos en que los distribuidores se negaban a proyectar películas argentinas, por considerarlas poco comerciales, y se estaba saliendo del esquema de producción modelo APOLD. Era una época de cruces, debates y reclamos, en los que el cine todo (profesional y amateur, y los cortometrajistas) salieron a la calle. Así es la historia del cine nacional. "Fue una época de mucho fervor, de mucho entusiasmo, de muchas ganas de hacer y de decir cosas", dijo SIMÓN FELDMAN en una entrevista que le realizó DAC para la serie de TV **VIDAS DE PELÍCULA**. **EL NEGOCIÓN** tuvo aplausos extranjeros, incluso el especial elogio del notable cineasta polaco ANDRZEJ WAJDA, y mucha resistencia. Una rara avis en nuestro cine.

La siguiente película de SIMÓN FELDMAN, **LOS DE LA MESA 10** (1960), nació de un teatro unitario de OSVALDO DRAGÚN, que se convirtió, a su vez, en obra de teatro que narraba una historia de Romeo y Julieta en el Buenos Aires, que tanto le gustaba



Billiken (1976)

Produjo un largo insólito, **LOS CUATRO SECRETOS** (1976), combinando dibujos del valorado **AYAX BARNES** y fotos a cargo de **TITO VALLACCO**, más las canciones interpretadas por **VALERIA LYNCH** y **MARCELO SAN JUAN**, lo que le permitió llegar al público infantil por un camino bien diferente al de **GARCÍA FERRÉ**.



SIMÓN FELDMAN



SIMÓN FELDMAN (1940)

EL NEGOCIÓN (1959) posee mucho humor y una visión satírica pocas veces emulada en el cine argentino. Es de una desfachatez que aún hoy llama la atención. Toma un pueblo chico, de nombre y geografía inexistente, para narrar el infierno grande.

al director. Junto con **UNA CITA CON LA VIDA** (1958), de HUGO DEL CARRIL, es de esos contados títulos entre décadas que muestran a la juventud en "modo pareja". MARÍA AURELIA BISUTTI y EMILIO ALFARO los personifican con lirismo y fatalidad, y la visión de FELDMAN busca formar un puente entre dos épocas, incluyendo una "barra de la esquina" venida de los años 40 y 50, en otra forma de encarar la realidad. Es famosa la no inclusión de esta película entre las 15 premiadas por el Instituto de entonces, cuando había una especie de tensión entre lo nuevo y lo viejo. Verla hoy es acercarse a un clásico de romanticismo y sensibilidad, a la vez de constituirse en un retrato de la ciudad para guardar, con su realismo y su luz natural, captados por RICARDO ARONOVICH, que escandalizó a los hiperconservadores del oficio. Experimentar siempre fue la constante de SIMÓN, y luchó para que ese futuro gran Director de Fotografía internacional formara parte de su equipo técnico, aún cuando no tenía experiencia en largos.

Siendo fiel a esta inquietud constante, la animación fue el lugar donde se refugió,

mientras realizaba cortos documentales para el Fondo Nacional de las Artes. Produjo un largo insólito, **LOS CUATRO SECRETOS** (1976), combinando dibujos del valorado AYAX BARNES y fotos a cargo de TITO VALLACCO, más las canciones interpretadas por VALERIA LYNCH y MARCELO SAN JUAN, lo que le permitió llegar al público infantil por un camino bien diferente al de GARCÍA FERRÉ. Como los dibujos animados lo siguieron tentando, produjo dos pequeños clásicos **CARABALLO MATÓ UN GALLO** (1982) y **HAPPY END** (1983), muy difundidos por la televisión y en el extranjero. Así como numerosos cortometrajes realizados en su mayoría para el Fondo nacional de las Artes, sin olvidar su largometraje inédito **TANGO ARGENTINO** (1969) y la animación para **CASTELAO (BIOGRAFÍA DE UN ILUSTRE GALLEGO)**, dirigida por JORGE PRELORÁN (1980).

Como a tantos, la dictadura cívica militar, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, le dejó un saldo doloroso con la desaparición de una de sus hijas. De algún modo, esta pérdida estuvo presente en su último largo, **MEMORIAS Y OLVIDOS** (1987), con LORENZO QUINTEROS, ARTURO MALY

y JUAN LEYRADO, buscando desentrañar qué llevó a la Argentina a esa decadencia. Son testimonios filmados en todo el país, abordando el problema desde tres puntos de vista diferentes. A partir de ahí, continuó enseñando y compartiendo su generosidad durante la primera década de este siglo. Su obra, única y difícil de encajillar, en la que también entra la publicación de ocho libros: *El director de cine, Guion argumental, guion documental, El director de cine: técnicas y herramientas, La fascinación del movimiento, La realización cinematográfica, La composición de la imagen en movimiento, El cine, cara y seca y La generación del 60*, es inspiradora y llena de experimentación. Un elogio más que suficiente para revisarla, cuando lo experimental y lo independiente son conceptos inseparables de la idea más general y abarcadora de este querido fenómeno conocido como Cine.

SIMÓN FELDMAN nació en 1922 y murió hace dos años, el 16 de octubre de 2015. Fue el primer director de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA, en la que también fundó la cátedra de Medios Expresivos. **D**



CEP - Centro de Expansión Profesional



Aula Virtual DAC



Estrenamos Sala Digital Laser 4K

DIRECTORES

AUDIOVISUAL + REVISTA + WEB

FICCIÓN / DOCUMENTAL / CINE / TV / ENTREVISTAS / NOTAS / FESTIVALES / INTERNET / INTERNACIONALES



WWW.DIRECTORES.AV.COM.AR

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE

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

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



REALIZÁ
TU PROYECTO

Créditos Pyme

Para Inversión, Capital de Trabajo
y todo lo que tu empresa necesita.
Con las condiciones más convenientes.

**Tenés Credicoop.
Tenés quien te acompañe.**

Más información en www.bancocredicoop.coop



Destinado a la Cartera Comercial. Para personas jurídicas con garantías personales. Sujeto a evaluación crediticia y al cumplimiento de las condiciones de otorgamiento de Banco Credicoop Coop. Ltda. Reconquista 484. CABA. CUIT: 30-57142135-2. Credicoop Responde: 0810-888-4500. www.bancocredicoop.coop

