

DIRECTORES

AÑO 06 / REVISTA 16

ABRIL DE 2018



**CINE
EL RETRASO
DEL COSTO MEDIO**



**CUOTA DE PANTALLA
GRAVES INCUMPLIMIENTOS A LA LEY
¿QUIEN FISCALIZA?**



**SERIES DE FICCIÓN
LA NUEVA
LÓGICA GLOBAL**

 **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.

Visítá 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
Comité de Societas de Autores Escribidas
BRASIL



redes
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.

CULTURA AUDIOVISUAL EN ACCIÓN



ACCIONES PREVISTAS PARA ESTE AÑO

EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA

Cuatro años de difusión del Cine Argentino entre niños y adolescentes, en su gran mayoría de escuelas rurales donde no hay salas de exhibición. Más de 300 funciones y 38.000 jóvenes espectadores a la fecha siempre con gran pantalla, buen sonido y la presencia de actores, directores y técnicos en diálogo con las audiencias.

EL BARRIO CUENTA SU HISTORIA

Talleres de cine barriales, en acuerdo con la Dirección General de Promoción Cultural de Buenos Aires Ciudad, para crear y registrar historias realizadas por sus propios vecinos que forman la identidad histórica y

cultural de cada barrio, combinando ficción con documental. Actualmente en desarrollo en Monte Castro a cargo del director Hugo Lescano y en Liniers con la dirección de Silvana Jarmoluk. Los cortometrajes se estrenan en el Cine Gaumont y quedan a disposición de todas las Comunas de la ciudad.

LOS SIETE LOCOS

Seminario académico y experimental de conversión de la serie televisiva Los Siete Locos y Los Lanzallamas de Roberto Arlt, interpretada por Diego Velázquez, Carlos Belloso, Daniel Fanego, Belén Blanco, Pablo Cedrón, Marcelo Subiotto, Daniel Hendler, Leonor Manso, Moro Anghileri, Claudio Rissi, Fabio Alberti y

Martín Slipak entre otros. Transformando 15 horas de narración televisiva adaptada por Ricardo Piglia y dirigida por Fernando Spiner y Ana Piterberg, originalmente emitida en 30

capítulos, en una película de largometraje. Experiencia inédita en la que participaron un grupo de jóvenes profesionales especialmente seleccionados y ligados a la dirección, guion y producción.



FUNDACION DAC

POR LA CULTURA Y LAS ARTES AUDIOVISUALES

SUMARIO



CUOTA DE PANTALLA
¿QUIÉN FISCALIZA? **06**

10 COSTO MEDIO 2018

12 ENTREVISTA A
**JAZMÍN STUART Y
HERNÁN GUERSCHUNY**

RECORRIENDO
LAS EDICIONES DEL **BAFICI** **15**



18 BALANCE 2017:
CINE ARGENTINO EN NÚMEROS

ENTREVISTA A
MARTÍN DESALVO **22**

26 FICCIÓN TV ARGENTINA,
LA NUEVA LÓGICA GLOBAL

31 VENECIA: CONGRESO ANUAL
**WRITERS & DIRECTORS
WORLDWIDE**



VIDEOCLIPS EN LA ARGENTINA **36**

41 MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

47 ENTREVISTA A
SEBASTIÁN LELIO

51 EXCO BUENOS AIRES
ENERO 2018



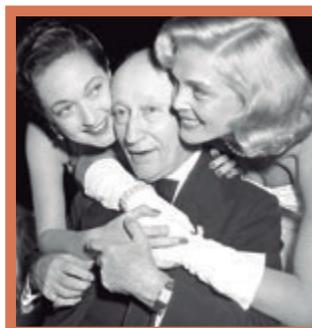


56 ENTREVISTA A
GONZALO CALZADA

58 TRES ANUNCIOS PARA UN CRIMEN,
DE **MARTIN MCDONAGH**

63 MULTISECTORIAL AUDIOVISUAL

64 PARAGUAY
**TANA SCHÉMBORI Y
JUAN CARLOS MANEGLIA**



67 APOGEO Y CAÍDA DEL
CÓDIGO HAYS

70 ANIMACIÓN
**GASTÓN UGARTE Y
LILIANA ROMERO**



76 AUDIOVISUAL Y GÉNERO:
LAS MUJERES, AL FRENTE

80 ENTREVISTA A
DEMIÁN RUGNA

84 CINE Y LITERATURA:
**SHAKESPEARE,
EL ETERNO RETORNO**

88 **KIM DONG-WON** EN DAC

91 **CARLOS ABBATE**
NUEVO RECTOR DE LA ENERC

92 LA SECCIÓN DEL ESPECTADOR

96 HISTORIAS DEL CINE ARGENTINO
ARMANDO BO



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
Agustina Africano, Matías Arilli,
Julieta Bilik, Ximena Brennan,
Sergio Corach, Ezequiel Dalinger,
Ana Halabe, Claudia Martí,
Aldana Mendella, Romina
Milevich, Ezequiel Obregón,
Mariano Oliveros, Marcos Pasos,
Manuel Pérez, Alberto Sadignon,
Liliana Sáez, Lorena Sánchez,
Luis Sartor, Vera Tognetti, Luis
Valenzuela 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.



LA CUOTA DE PANTALLA, LA MEDIA DE CONTINUIDAD

PARA PODER ESTRENAR, ¿HAY QUE RENUNCIAR A LA MEDIA DE CONTINUIDAD? ¿SE EXHIBEN LAS OCHO PELÍCULAS DE PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE POR AÑO, CUYOS DERECHOS DE ANTENA CADA SEÑAL DEBERÍA ADQUIRIR ANTES DEL RODAJE? ¿EL FALLO DE LAS DEMANDAS JUDICIALES LLEGA MUY TARDE PARA RESARCIR EL PROBLEMA?... LOS REALIZADORES, SUMERGIDOS EN LAS TREMENDAS DIFICULTADES DE SU PELÍCULA, ¿RECUERDAN ESTAS CUESTIONES CUANDO YA ES DEMASIADO TARDE?

En la práctica, la cuota de pantalla y la media de continuidad, en vez de proteger, inquietan y preocupan al audiovisual argentino. La ley y las resoluciones fijan su vigencia desde hace años, pero desde siempre generan preguntas sin respuestas y más dudas que certezas. Este

es un panorama, tanto de las facilidades disponibles como de las circunstancias impuestas.

CUOTA DE PANTALLA

Ley 17.741

Conforme el artículo 1º de la Resolución Nº 1582/2006/INCAA, modificatoria de la Res. Nº

2016/04, la cuota de pantalla es "la cantidad mínima de películas nacionales que deben exhibir obligatoriamente las empresas que por cualquier medio o sistema exhiban películas, en un período determinado". La legislación vigente obliga a las salas categorizadas de

"estreno" a proyectar, como mínimo, una película nacional por pantalla en cada zona y trimestre calendario. En el caso de los complejos con dos o más salas, la cuota de pantalla puede cumplirse por domicilio. Significa que, si el complejo tiene diez salas, en

¿QUIÉN FISCALIZA?

La GERENCIA de FISCALIZACIÓN del INCAA es, desde hace años, responsable de los graves incumplimientos de la ley aquí publicados. Suceden por falta de una fiscalización correcta. Lo sabemos porque tarde o temprano lo sufrimos. Resulta imprescindible que la GERENCIA de FISCALIZACIÓN cambie, mejore y solucione su accionar completamente fallido. No cumple con su tarea de defender a ultranza al cine argentino cuando sus directores y productores llegan al final para estrenar sus películas. No exige la exhibición de avances promocionales ni la colocación de banners, no revisa la cuota de pantalla y ahora, que la nueva resolución 1/2017 establece un sistema de puntajes que incluye acreditar los espectadores de cada película realizada, no dispone siquiera de los datos de películas estrenadas hace 10 años con costos reconocidos. Si la fiscalización no cambia, el esfuerzo de todo el cine nacional y por ende del propio INCAA, terminan derrumbándose en un abismo.

Como ejemplo, se menciona que, en Francia, los servicios de comunicación audiovisual que difundan obras cinematográficas deben incluir, especialmente en *prime time*, por lo menos un 60% de obras europeas y un 40% de obras francesas. En Brasil, la cuota para la producción local es de 3,30 horas semanales.

MEDIA DE CONTINUIDAD

La media de continuidad es la cantidad mínima de espectadores que una película nacional, con certificado de fomento, debe obtener para permanecer exhibiéndose una semana más en la misma sala. Para calcular la media de continuidad de cada sala, se aplica un porcentaje sobre la capacidad de

vez de proyectar una película en cada pantalla, puede, en cambio, pasar diez películas en una de sus salas, siempre que se trate del mismo domicilio. El país se divide en 25 zonas: una por cada provincia más el Gran Buenos Aires y la Ciudad Autónoma. El estreno en una zona no implica que se estrene en las otras.

ESTRENO EN TELEVISIÓN

Las películas estrenadas en televisión, antes de los dos años de su fecha de estreno comercial en cines, pierden el beneficio de la cuota de pantalla.

COMPENSACIÓN

A las salas cinematográficas que mantengan en cartel, en la misma sala, una película que no haya cumplido la media de continuidad, se les reconoce una compensación del 25% por cada semana. Se otorga hasta un máximo de cuatro semanas para el cumplimiento de la cuota de pantalla en el mismo trimestre.

LEY DE MEDIOS Nº 26.522

Art. 67.- Los servicios de comunicación audiovisual que emitan señales de televisión deberán cumplir la siguiente cuota de pantalla: Los licenciarios de servicios de televisión abierta deberán exhibir en estreno televisivo, en sus respectivas áreas de cobertura y por año calendario, ocho (8) películas de largometraje nacionales, pudiendo optar por incluir en la misma cantidad hasta tres (3) telefilmes nacionales, en ambos casos producidos mayoritariamente por productoras independientes

nacionales, cuyos derechos de antena hubieran sido adquiridos con anterioridad a la iniciación del rodaje. Todos los licenciarios de servicios de televisión por suscripción del país y los licenciarios de servicios de televisión abierta, cuya área de cobertura total comprenda menos del veinte por ciento (20%) de la población del país, podrán optar por cumplir la cuota de pantalla adquiriendo, con anterioridad al rodaje, derechos de antena de películas nacionales y telefilmes producidos por productoras independientes nacionales, por el valor del cero coma cincuenta por ciento (0,50%) de la facturación bruta anual del año anterior. Las señales que no fueren consideradas nacionales, autorizadas a ser retransmitidas por los servicios de televisión por suscripción, que difundieren programas de ficción en un total superior al cincuenta por ciento (50%) de su programación diaria, deberán destinar el valor del cero coma cincuenta por ciento (0,50%) de la facturación bruta anual del año anterior a la adquisición, con anterioridad a la iniciación del rodaje, de derechos de antena de películas nacionales.

TEMPORADA	PERIODO	CAPACIDAD SALA	MEDIA CONTINUIDAD
Alta	Abril 1 a Set 30 Dic 25 a Enero 1	501	16%
		500 a 251	18%
		250	20%
Baja	Oct 1 a Marzo 31	501	12%
		500 a 251	14%
		250	16%

la misma y se multiplica por la cantidad de funciones. Se computa la cantidad mínima de espectadores, de jueves a domingo, incluyendo traspasos de viernes y sábado (no así el traspaso de domingo, por más que el lunes sea feriado). Las salas de cine que exhiban hasta CUATRO (4) días por semana y aquellas que solo funcionen en períodos vacacionales quedan excluidas de la media de continuidad.

Frente a todas estas normas tan claramente establecidas, se conocen otros usos y costumbres diferentes en la actividad diaria. Por ejemplo, la solicitud por parte de algunos complejos de cartas previamente firmadas al estreno, para quedar eximidos de cumplir con la media de continuidad.

Distintos distribuidores coinciden en afirmar que nunca han participado de estas cartas ni conocen colegas que lo hagan. La Media de Continuidad no puede ser exceptuada, aseguran, ni siquiera existiendo acuerdo entre las partes, con lo cual estos acuerdos no son válidos para el INCAA. Es cuestión de fiscalizar para que se cumpla la media, como dice la ley, aunque normalmente las grandes cadenas se cuidan muchísimo de respetarla, sin que el distribuidor o el productor tengan que pelear con el exhibidor. La Media de Continuidad, refieren, se cumple la mayoría de las veces, logrando que algunas películas se mantengan en cartel, en los mejores complejos, con cifras muy por



debajo del estándar de mercado. El problema, en todo caso, es que se trata solo de algunas. Aun con la baja ocupación que exige la norma para garantizar continuidad, la mayoría de las películas argentinas no la consiguen. Paradójicamente, entonces (y esto vale también para la Cuota de Pantalla), la Media de Continuidad termina beneficiando, sobre todo, a películas comerciales que no precisan ningún apoyo. Si las películas trabajan, tienen continuidad; si no funcionan, no siguen, y para funcionar precisan lanzamiento con televisión en grande, porque las redes sociales no cuestan, pero tampoco alcanzan. Allí entra otro tema fundamental. Sin presupuesto de lanzamiento, no hay público. Cuanto menos se invierte, menor será el número de espectadores.

Es absolutamente proporcional: no hay cuota de pantalla ni media de continuidad que valgan sin un muy buen lanzamiento que las impulse.

La distribución reconoce que hay inconvenientes cuando una

cadena interpreta que una película argentina, cumpliendo la media, puede obstaculizar el ingreso de películas más comerciales la semana siguiente. Llamadas telefónicas, acuerdos verbales, "vas a esta sala, vas a esta otra, dame aquella, prefiero estar acá, me interesaría estar allá". Uno pone el punto de venta o exhibición y otro pone el producto. Los modelos de comercialización han cambiado, la cuota de pantalla y la media de continuidad son necesarias, imprescindibles, en términos de cine argentino, pero habría que actualizarlas. Hace 15 o 20 años, en nuestro país había 3000 pantallas y cuatro estrenos por semana, hoy hay menos de 900 pantallas y semanas con hasta 12 películas que buscan los mismos lugares. Entonces, obviamente, el más débil y perjudicado es el cine independiente: argentino, europeo o de diversidad cultural. El cumplimiento de cuota de pantalla para una película, en una semana cinematográfica completa, es algo que no existe

más. Salvo un gran *tanque*, que tiene todas las funciones de una semana; las demás películas comparten salas y horarios. La reglamentación es indispensable, pero no tal cual existe. Cada vez se aplica más la estrategia de no ir a funciones completas; así, la media baja el 50%. Hay salas que si dan seis funciones, la media sube a 900 personas o mil. Mejor es ir en tres funciones y que la media baje a 500. El gran problema son las funciones en los primeros y últimos horarios. El exhibidor es un socio obligatorio que prefiere un *blockbuster americano*, un producto super premiado con el que su 50% rinde más; aparte del aumento comprobado que esas películas traen aparejado en el "Candy Bar" o mercadeo, cuya recaudación es, muchas veces, mayor que la de la película. Un rendimiento que, como mínimo, se complementa y pesa mucho a la hora de programar.

Esta es una gran asignatura pendiente. Queda abierto el debate para todos los que sepan y tengan algo que decir. **D**

DAC ACCIÓN SOCIAL

SEGUIMOS DIGNIFICANDO EL ROL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL

 www.dac.org.ar/accionsocial

 accionsocial@dac.org.ar

 (+54 11) 4855-2156

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

1958-2018

EN EL AÑO DE SU 60° ANIVERSARIO

\$ 19.812.741
(SIN PARITARIAS)
CASI EL DOBLE
DEL VIGENTE

Como cada año, para esta fecha, y actualizado por el reconocido especialista Luis Sartor, DAC presenta el presupuesto de una película nacional de costo medio. Según lo establece la ley vigente, este presupuesto regula a todos los demás del cine nacional, comenzando por el del INCAA, ya que, cruzado con la recaudación, balancea los porcentajes, tanto en materia de fomento como de administración. VALE REPETIR LO MISMO QUE VENIMOS SOSTENIENDO DESDE HACE MUCHOS AÑOS: ESTAMOS EN PROBLEMAS. Hoy el costo medio oficial es prácticamente la mitad del real. Toda la cadena cinematográfica argentina queda fuera de valor, ya sea en ficción o documental, grande o chica, comercial o artística. Cualquiera sea la "audiencia" a la que pretenda llegar, cada película tendrá la mitad de lo que necesita. Una devaluación que impide crear, trabajar y crecer.

El presupuesto puede consultarse, también detallado rubro por rubro, en www.dac.org.ar/costo-medio-marzo-2018.

Estas cifras aún no incluyen los nuevos mínimos paritarios de AAA, SADEM y SICA. Los mismos serán sumados cuando se encuentren disponibles una vez que sean acordados. Tampoco se incluye el imprescindible presupuesto necesario para un LANZAMIENTO efectivo, no considerado en los planes de fomento. Calculando la creación y producción de materiales requeridos para cada medio, servicio de prensa y precios de tarifas publicitarias vigentes, aplicando todos los descuentos, en vía pública, gráfica, radio, televisión e Internet, el costo mínimo total se estima en CINCO MILLONES DE PESOS, sin IVA.

PRESUPUESTO DE PELÍCULA NACIONAL

COSTO MEDIO A FEBRERO 2018

PREPRODUCCIÓN 6 SEMANAS - RODAJE 6 SEMANAS (30 DÍAS) - 11,25 HORAS EXTRAS SEMANALES SIN SÁBADOS NI DOMINGOS - POSPRODUCCIÓN 6 SEMANAS - COSTO 1 DÓLAR \$20,30

	RUBROS	TOTAL	IVA	Total c/IVA
1	LIBRO / ARGUMENTO / GUIÓN	385.000	0	385.000
2	DIRECCIÓN	1.550.000	162.750	1.712.750
3	PRODUCCIÓN	1.194.000	220.500	1.414.500
4	EQUIPO TÉCNICO <i>(Sobre lista Vigente del SICA hasta el 31 de Marzo de 2018)</i>	4.020.115	0	4.020.115
5	ELENCO <i>(Sobre lista Vigente de la AAA hasta Diciembre de 2017) - (SUTEP sobre lista vigente hasta Junio de 2018)</i>	1.828.032	0	1.828.032
6	CARGAS SOCIALES	1.054.359	0	1.054.359
7	VESTUARIO	161.000	32.550	193.550
8	MAQUILLAJE	43.500	2.835	46.335
9	UTILERÍA	350.000	31.500	381.500
10	ESCENOGRAFÍA	450.000	84.000	534.000
11	LOCACIONES	683.088	0	683.088
12	MATERIAL DE ARCHIVO	0	0	0
13	MÚSICA	574.826	6.300	581.126
14	MATERIAL VIRGEN	50.000	6.300	56.300
15	PROCESO DE LABORATORIO	230.000	48.300	278.300
16	EDICIÓN	164.000	33.600	197.600
17	PROCESOS DE SONIDO	570.000	119.700	689.700
18	EQUIPOS DE CÁMARAS Y LUCES	1.702.090	357.439	2.059.529
19	EFFECTOS ESPECIALES	100.000	21.000	121.000
20	MOVILIDAD	1.005.160	120.784	1.125.944
21	FUERZA MOTRIZ	194.000	40.740	234.740
22	COMIDAS y ALOJAMIENTOS	971.500	196.455	1.167.955
23	ADMINISTRACIÓN	1.317.000	187.740	1.504.740
24	SEGUROS	193.350	40.604	233.954
25	SEGURIDAD	78.000	0	78.000

DGC2018

TOTALES	18.869.020	1.713.096	20.582.116
---------	------------	-----------	------------

Imprevistos	5%	943.451
-------------	----	---------

GRAN TOTAL	19.812.471
------------	------------

ERA TAN DE LOS DOS, QUE SOLO PODÍAN CODIRIGIRLA



DIRECTORES, AMBOS; ACTRIZ, ELLA; CRÍTICO DE CINE, ÉL. JAZMÍN STUART -**EL DESMADRE** (2012) Y **PISTAS PARA VOLVER A CASA** (2014)- Y HERNÁN GUERSCHUNY -**EL CRÍTICO** (2013) Y **UNA NOCHE DE AMOR** (2016)- SE UNIERON PROFESIONALMENTE, A TRAVÉS DE LAS HISTORIAS DE SU GENERACIÓN, PARA DIRIGIR SU TERCER LARGOMETRAJE, **RECREO**, ESTRENADO A PRINCIPIOS DE ESTE AÑO. UNA EXPERIENCIA DE COMPLEMENTACIÓN QUE REFLEJAN EN SU DIÁLOGO CON **DAC**.

JAZMÍN STUART

POR MATÍAS ARILLI

¿De qué se trata **RECREO**?

HERNÁN GUERSCHUNY **RECREO** es la historia de un fin de semana largo, en el cual tres parejas de la generación de los cuarenta años se encuentran a pasar un deseado tiempo libre. Con el correr de los días de esa convivencia, primero deseada y después un poco forzada, provoca que comiencen a surgir un montón de temas pendientes. Es más, se trata de cuestiones nunca charladas entre las parejas, entre los amigos.

JAZMÍN STUART Es un humor que tiene que ver con ciertas oscuridades de un retrato generacional de personajes de cuarenta años.

HG Es decir, un humor que habla del éxito, del fracaso, de las relaciones matrimoniales, como entendemos hoy, el matrimonio y la relación con los hijos.

JS O sea, va todo el tiempo entre la comedia, el drama y la locura. Nosotros la definimos como una

comedia dramática sobre sexo, pañales y rock and roll.

HG Verdaderamente, la diseñamos con el objetivo de disfrutarla mucho y, en ese sentido, había dos aspectos: por un lado, estábamos filmando en un lugar que es una casa familiar, de mi propia familia, lo cual nos permitía tener mucha libertad y, por otro lado, nos propusimos elegir a los actores de esta generación que mejor pudieran participar en la propuesta.



HERNÁN GUERSCHUNY



PILAR GAMBOA y MARTÍN SLIPAK



JUAN MINUJÍN, en una escena íntima de **RECREO**

JS Tratamos de lograr personajes muy definidos, con colores bien específicos, que generaran distintas fuerzas, de cuyo enfrentamiento provengan los conflictos. Siempre es muy importante dar con los actores indicados, pero en este caso, que tuvieran ese color, esa naturaleza, era muy especial, porque el relato tiene momentos de mucha comicidad, pero también situaciones de mucho dramatismo; entrecruces de emociones, que son muy complejas de actuar y de sostener en escenas grupales.

HG Uno escribe el guion, lo imagina de cierta manera, pero cuando llegan los actores para encarnar esos personajes te das cuenta la cantidad de teclas que tocan. Como director, eso lo disfrutás como loco, es un placer, vienen con gran un abanico de cosas

para ordenar. Para mí, hay dos tipos de escenas que presentan desafíos. Por un lado, están las actorales y, por otro, las que ofrecen un desafío técnico. Teníamos una escena con dos personajes en un globo aerostático, que discuten y casi llegan a pelearse a 300 metros de altura, y eso había que estudiar bien cómo filmarlo.

JS Y es una escena que, además, significaba una bisagra creativa dentro de la película, así que no era solamente filmar un paseo en globo, sino que había toda una tensión emocional, que tenía que suceder a bordo del mismo globo. Estuvimos trabajando con un globo aerostático real, con los actores volando en la canasta y, después, los planos cortos los reprodujimos en una canasta colgada de una grúa inmensa que trajimos.

HG Era un verdadero desafío técnico, y lo logramos. Pero para mí, el verdadero desafío de esta película está en las escenas mucho más chiquitas. Escenas grupales de los seis en una comida, en una cena o en un almuerzo, en donde tienen que estar vivos, que sea cierto todo lo que pasa. Eso, como director, significa la necesidad de estar siempre muy concentrado durante toda la película.

JS En una película de actuación, definís claramente varias boyitas a las que tenés que llegar, y sabíamos que, en esos días, en particular, íbamos a tener que estar especialmente concentrados.

HG Trabajamos mucho para lograr eso con Jazmín. En la previa, era de lo que más hablábamos: qué contaba o

“Yo aprovecho mejor su mundo más sensible, más femenino, y ella aprovecha más, por ahí, mi mundo que proviene de la comedia, con el ritmo de las escenas incorporado. Hubo ahí una junta que estamos disfrutando un montón”. HERNÁN GUERSCHUNY



“En una película de actuación, definís claramente varias boyitas a las que tenés que llegar, y sabíamos que, en esos días, en particular, íbamos a tener que estar especialmente concentrados”.
JAZMÍN STUART

narraba cada escena por debajo del texto, ¿no?Cuál era el subtexto, no solo de cada escena, sino de cada personaje dentro de esa escena.

¿Cómo surgió el proyecto, la posibilidad de dirigir juntos?

JS Este proyecto surge de una conversación que tuvimos con HERNÁN hace muchos años, en donde empezamos a hablar de contar historias de nuestra generación, historias que tuvieran que ver con nuestra edad, los temas de pareja y los cruces entre amigos, esa idea de que el tiempo se te escurre entre las manos. En paralelo, HERNÁN tenía ganas de filmar algo en la casa de su familia y, de golpe, nos dimos cuenta de que se podían unir las dos cosas, que se podía hacer aquella película sobre nuestra generación y en una locación como

esta, que además nos permitiera concentrarnos en la actuación, sin tener todo el tema de los traslados y de las múltiples locaciones. Cuando terminamos el guion, la realidad es que era tan nuestro, tan de los dos, que caía de maduro que teníamos que codirigirla.

HG Un día, volviendo del set, pensábamos en cuántos casos hay de codirección entre un hombre y una mujer, que además no sean pareja. Simplemente, dos cineastas que se encuentran, como ocurre tal vez más en la música. Dos personas que hacen música y, de pronto, les gustaría grabar un disco juntos. Bueno, ese fue un poco nuestro caso, fuimos a tomar una cerveza una noche, después de una *avant-première*, empezamos a hablar de la vida y, de una manera muy natural,

seis meses después teníamos escrito este guion. Terminó siendo muy complementario, nos aportó a los dos. Yo aprovecho mejor su mundo más sensible, más femenino, y ella aprovecha más, por ahí, mi mundo que proviene de la comedia, con el ritmo de las escenas incorporado. Bueno, hubo ahí una junta que estamos disfrutando un montón.

JS La realidad es que no tenemos roles definidos a la hora de filmar, estamos los dos todo el tiempo muy conectados con lo que estamos contando. Trabajamos mucho entre jornada y jornada. Si estamos filmando de día, a la noche nos juntamos y repasamos toda la jornada que está por venir, en cuanto a puesta de cámara y en cuanto a indicaciones para los actores. En el set, aunque yo esté adentro, parezco medio esquizofrénica, porque estoy adentro y afuera al mismo tiempo. O sea, decimos “corte” y voy al monitor para chequear lo que hicimos, me autocorrijo y vuelvo a entrar en el set para hacer otra toma. Por momentos, también me descubro actuando y evaluando en simultáneo, que es lo que hacen mis compañeros. En fin, tengo el cerebro bipartido y, por ahora, viene funcionando bien. **D**

ESTEBAN LAMOTHE en
EL ESTUDIANTE, de SANTIAGO
MITRE (2012)

Recorriendo las ediciones del **BAFICI**

CON SUS CASI 20 AÑOS, EL BAFICI ES TODO UN EVENTO APRECIADO POR LA CINEFILIA LOCAL Y TAMBIÉN MUNDIAL. A TRAVÉS DE DIFERENTES ETAPAS Y MÁS ALLÁ DEL PERFIL DE CADA CONDUCTOR, ESTE ENCUENTRO CINEMATográfico SUPO DESARROLLARSE Y ENCONTRAR SU PROPIA IDENTIDAD Y RAZÓN DE SER.

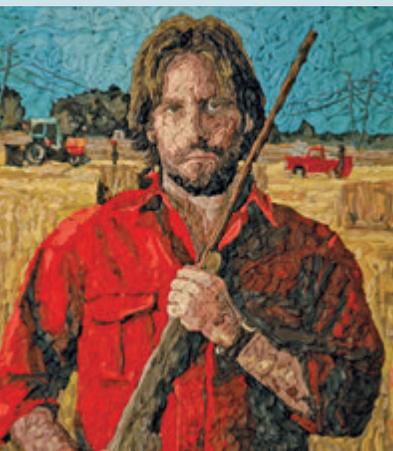
El festival porteño tuvo una primera edición en 1999, contó con la dirección general de RICARDO MANETTI y la dirección artística de ANDRÉS DI TELLA. Si la Competencia Internacional de todo festival no solo es su sección principal, sino también su carta de presentación, se hace evidente que el BAFICI tuvo claro cuál era la independencia que iba a proyectar desde las pantallas

de Buenos Aires. La inclusión en la Competencia de películas como **AFTER LIFE** (HIROKAZU KOREEDA, 1998), **MUNDO GRÚA** (PABLO TRAPERO, 1999), o **XIAO WU** (JIA ZHANGKE, 1998), por mencionar solo algunas, demostraron una especial sensibilidad a la hora de capturar films de directores que pronto se convertirían en autores apreciados en todo el mundo. Y casi como una visita que venía

a apadrinar el evento, FRANCIS FORD COPPOLA ofreció un reportaje público en el Colón, y los cinéfilos tuvieron una cita imperdible.

Los primeros dos años contaron con secciones que anticiparían los ejes nodales del BAFICI, como *Cine y música*, *Cine independiente de Estados Unidos* y *Cine de medianoche*, además de valiosas retrospectivas

como las de PAUL MORRISSEY y NANNI MORETTI, quien visitó el festival el año pasado. Hubo espacio para figuras centrales del cine independiente, pero también la posibilidad de conocer futuros talentos (en el primer BAFICI, ANDRÉS MUSCHIETTI, director de **IT**, presentó en competencia su corto **NOSTALGIA EN LA MESA 8**, por ejemplo). La programación invitaba a repensar la independencia,



HISTORIAS EXTRAORDINARIAS,
MARIANO LLINÁS

poniendo en el mismo espacio películas del legendario ERIC ROHMER junto a las de otros jóvenes realizadores, como el hoy muy estimado BRUNO DUMONT (visita del 12° BAFICI).

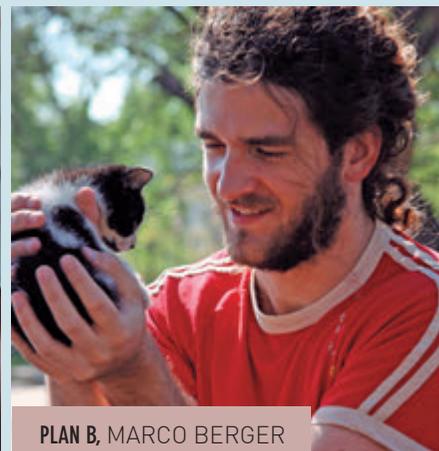
El tercer BAFICI tuvo un gran cambio, con la asunción del crítico QUINTÍN (EDUARDO ANTÍN) como director artístico, conocido por la cinefilia gracias a su dirección de la



LOS LABIOS, IVÁN FUND y SANTIAGO LOZA

revista *El amante*. A partir de entonces, el festival acompañó y discutió el *Nuevo cine argentino* (surgido a comienzos de los 90) y ofició como una de sus principales vidrieras al mundo. La sección *Lo nuevo de lo nuevo* fue un espacio clave para el cine vernáculo, y gracias a *Panorama* (nutridísima selección de films diversos) se pudieron apreciar películas de autores como FATIH AKIN, CHRISTIAN PETZOLD, el prolífico RAÚL PERRONE, los hermanos DARDENNE, CLAIRE DENIS y tantísimos más. Estos años fueron fértiles en la tarea de dar a conocer la renovada filmografía de los países orientales, con la inclusión de películas de directores como WONG KAR WAI, HONG SANG-SOO, TSAI MING-LIANG y JOHNNIE TO. Hubo algunos otros hitos aún recordados, como la presencia de los films de BRUCE LABRUCE (la representación del sexo siempre fue una marca del festival) o la proyección de **SATÁNTANGÓ** (1994), película

PETER BOGDANOVICH
en el BAFICI 2016



PLAN B, MARCO BERGER

de BÉLA TARR de casi ocho horas de duración. Si bien mantuvo una continuidad en los lineamientos centrales, las ediciones bajo la dirección de QUINTÍN le dieron al encuentro cinéfilo su forma más acabada, multiplicando exponencialmente la cantidad de películas y afianzando el romance con el público.

Las ediciones de 2005, 2006 y 2007 estuvieron a cargo de FERNANDO MARTÍN PEÑA. Surgido del coleccionismo cinematográfico y defensor de la restauración fílmica, le dio al evento una impronta acorde con esas características; hubo numerosas proyecciones de copias restauradas y presencia de películas que reflexionan sobre el pasado del cine. Desde 2005 se admitió que los documentales formaran parte de la Competencia Internacional, lo que permitió que **EL CIELO GIRA** (2004), de la española MERCEDES ÁLVAREZ, resultara la gran ganadora de la sección. La era "post-Quintín" también abrió el debate sobre ciertas marcas de agotamiento del *Nuevo Cine Argentino* o, al menos, una apertura hacia nuevos

horizontes. La exhibición, en la Competencia Argentina del 9° BAFICI, de la película paródica **UPA! UNA PELÍCULA ARGENTINA** (SANTIAGO GIRALT, CAMILA TOKER y TAMAE GARATEGUY, 2007) significó, de alguna manera, una señal de aquel estado de situación en clave cómica.

Desde 2008 hasta 2012, el BAFICI tuvo a SERGIO WOLF como director artístico. Durante su gestión cobró paulatinamente importancia la sección competitiva *Cine del Futuro*, creada en el 2007. WOLF propuso que las películas locales en las competencias principales fueran premieres, y se programaron desde los directores más identificables con el festival (como el caso de EZEQUIEL ACUÑA, con **EXCURSIONES**) hasta realizadores que venían a proponer algo diferente a lo ya visto, como los casos de MARCO BERGER con **PLAN B** (2009) o ALEJO MOGUILLANSKY con **CASTRO** (2009). El mismo año en que se presentaron esos dos films, participó en la Competencia Internacional **LA RISA** (2009), de IVÁN FUND, una de las películas más radicales, que no obtuvo el consenso crítico que sí tendría un año



JAVIER PORTA FOUZ, Director Artístico del BAFICI

después **LOS LABIOS** (2010), sensible film que **FUND** codirigió con **SANTIAGO LOZA**. Otro aspecto relevante de la etapa conducida por **SERGIO WOLF** fue la aparición de dos grandes películas que representaron una bisagra dentro de la discusión sobre cuán crucial resulta el apoyo del INCAA para poder filmar: **EL ESTUDIANTE** (**SANTIAGO MITRE**, 2011) e **HISTORIAS EXTRAORDINARIAS** (**MARIANO LLINÁS**, 2008), producidas sin el apoyo económico de ese organismo.

Con la llegada de **MARCELO PANOZZO** como director artístico (período 2013-2015), quedó nuevamente demostrado que, más allá de los nombres propios, el festival cuenta con una identidad bien definida que excede la personalidad de quien lo conduce. Durante su gestión se acrecentó cierto tipo de cine dirigido a un público más amplio, con una mayor inclusión de películas de género en diversas secciones. A tono con esta nueva impronta, fue más que interesante la retrospectiva que se le dedicó en el 15º BAFICI al notable realizador **ADOLFO ARISTARAIN**. El festival cambió su sede cen-

tral de barrio (del Abasto a la Recoleta) y se profundizó su acercamiento al ámbito musical (recordar el show performático de *Babasónicos* y el homenaje a los *Beatles*). Creció la asistencia a las proyecciones gratuitas y masivas en el Parque Centenario, y el BAFICITO ofreció preestrenos y también retrospectivas, como la dedicada al estudio UPA (United Produccions of America). El 17º BAFICI presentó títulos de realizadores que pulieron su poética (**MATÍAS PIÑEIRO**, por ejemplo, ganador en la Competencia Argentina con **LA PRINCESA DE FRANCIA**) o que introdujeron sustanciales cambios (**JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO**, quien ingresó al mundo de la clase acomodada porteña con **PLACER Y MARTIRIO**). A la escasez de invitados internacionales se le contrapuso la visita de la gran actriz **ISABELLE HUPPERT**, de quien se ofreció una retrospectiva parcial.

Desde el festival número 18, el crítico **JAVIER PORTA FOUZ** se hizo cargo de la dirección, y como sus anteriores pares mantuvo -con sus singularidades,



ISABELLE HUPPERT en el Festival de Cine Independiente, Buenos Aires, 2015

claro- la línea estética de la programación. Consultado por **DIRECTORES** sobre su gestión, **PORTA FOUZ** sostuvo: "En estos tres años busqué, en un principio, que el festival tuviera un gran invitado, de los que tiene sentido para la cinefilia y el cine independiente. Tuvimos mucha suerte de que en el primer año haya venido **PETER BOGDANOVICH** y en el segundo, **NANNI MORETTI**, entre muchos otros".

Para el director artístico, la coherencia que mantuvo la programación, a lo largo de sus 19 años, está dada "por prestar atención a qué es lo que hay que combatir, en lo que se distribuye y no se distribuye". Las dos grandes ganadoras del 18º BAFICI fueron **LA NOCHE** (**EDGARDO CASTRO**, 2016) y **LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS** (**FRANCISCO MÁRQUEZ** y **ANDREA TESTA**, 2016), que además de compartir un sustantivo definitorio en sus títulos, pueden ilustrar esta situación, porque son

Los primeros dos años contaron con secciones que anticiparían los ejes nodales del BAFICI, como Cine y música, Cine independiente de Estados Unidos y Cine de medianoche.

propuestas de un cine que escapa a la masividad y a los relatos más transitados, y encontraron, en el festival, la posibilidad de hallar un espectador más receptivo.

Más allá de las etiquetas que resurgen en los debates que giran en torno al festival, **PORTA FOUZ** piensa una categoría que lo trasciende y alienta la independencia: "Hacer la mejor película posible sin marginar su voz singular". **D**

POR EZEQUIEL OBREGÓN

EL CINE ARGENTINO en números

MARTÍN PIROYANSKY, MARIO ALARCÓN, MARUJA BUSTAMANTE y DIEGO PERETTI durante el rodaje de la película argentina más taquillera de 2017



LOS ESPECTADORES DE CINE ARGENTINO ALCANZARON LOS 47 MILLONES Y MEDIO EN TOTAL. PESE A LOS VAIVENES DEL AÑO, CON MESES DE CAÍDAS Y REPUNTES A NIVELES RÉCORDS, LA TAQUILLA 2017 TERMINÓ POSITIVA. **SOBRE 478 TÍTULOS ESTRENADOS, 197 (40%) FUERON ARGENTINOS** Y DENTRO DE ESA CANTIDAD, 114 PERTENECIERON A LA FICCIÓN Y 83 AL DOCUMENTAL. DISNEY DISTRIBUYÓ 13 TÍTULOS NACIONALES, INCLUYENDO LOS 3 MÁS VISTOS DEL AÑO Y VENDIENDO 4 MILLONES SEISCIENTOS MIL BOLETOS (77%) DEL TOTAL NACIONAL. POR QUINTO AÑO CONSECUTIVO, NUESTRO CINE LOGRÓ MANTENER SU MARCA DE MÁS DE 6 MILLONES DE ENTRADAS VENDIDAS. UNA CIFRA DE LA QUE 72.346 (1,2%) FUERON PARA EL DOCUMENTAL.

POR MARIANO OLIVEROS

LAS 10 PELÍCULAS MÁS VISTAS EN LA ARGENTINA, EN 2017

PUESTO	PELÍCULA	GÉNERO	DISTRIBUCIÓN	ESPECTADORES
1	MI VILLANO FAVORITO 3	Animación	UIP	3.834.960
2	RÁPIDOS Y FURIOSOS 8	Acción	UIP	2.738.840
3	LA BELLA Y LA BESTIA	Fantasía	DISNEY	2.048.409
4	IT (ESO)	Terror	WARNER	1.882.683
5	MAMÁ SE FUE DE VIAJE	Comedia	DISNEY	1.671.246
6	MOANA: UN MAR DE AVENTURAS	Animación	DISNEY	1.473.407
7	UN JEFE EN PAÑALES	Animación	FOX	1.401.539
8	PIRATAS DEL CARIBE: LA VENGANZA DE SALAZAR	Aventuras	DISNEY	1.335.206
9	CARS 3	Animación	DISNEY	1.278.396
10	ANNABELLE 2: LA CREACIÓN	Terror	WARNER	1.195.958

La sensación generalizada, tanto para la venta de entradas totales, como para las correspondientes al cine argentino, es que podría haber sido peor. Sin embargo, a principios de año, el panorama parecía que iba a ser mucho más positivo.

Los números finales para los cines en todo el país sumaron una concurrencia total de 47.598.215 personas. Esta cifra no incluye pases gratis, muestras, espacios ni salas que no reporten sus números a **Ultracine**, entidad que agrupó estos datos.

De esa manera, 2017 quedó como el tercer mejor año de la historia moderna de los cines en la Argentina. El año cerró con 478 estrenos comerciales, o sea, títulos vistos en calidad de estreno en salas. De ellos,



LOS QUE AMAN ODIAN

197 fueron argentinos, exceptuando los estrenos técnicos. De esa manera, el 40% de todas las películas presentadas en 2017 fueron producciones nacionales. Cabe destacar que 114 fueron ficción y 83 documentales, representando

estos últimos el 42% del total nacional. Salvo en 2015, cuando por primera vez en la historia argentina las películas documentales fueron más que las de ficción, el porcentaje de 2017 estuvo en línea a lo que suele registrarse desde 2010.

**Solo 7 películas
lograron convocar
más de cien mil
espectadores. En el
2016, habían sido 11
las que superaron
esa marca.**

CINE ARGENTINO DE FICCIÓN 2017 - LAS 10 MÁS VISTAS

PUESTO	PELÍCULA	GÉNERO	DISTRIBUCIÓN	ESPECTADORES
1	MAMÁ SE FUE DE VIAJE	Comedia	DISNEY	1.671.246
2	EL FÚTBOL O YO	Comedia	DISNEY	1.064.782
3	NIEVE NEGRA	Suspense	DISNEY	691.682
4	LA CORDILLERA	Drama	WARNER	638.273
5	LOS PADECIENTES	Drama	FOX	401.741
6	LOS QUE AMAN ODIAN	Suspense	DISNEY	344.152
7	CASI LEYENDAS	Comedia	DISNEY	160.711
8	ZAMA	Drama	DISNEY	91.023
9	YO SOY ASÍ, TITA DE BUENOS AIRES	Drama	DISNEY	86.976
10	SOLO SE VIVE UNA VEZ	Comedia	DISNEY	83.912

LA CUOTA DE MERCADO

El cine argentino decayó en ventas, en 2017, con 6.014.971 entradas, pero se mantuvo al nivel del último quinquenio, cuando desde 2013 los cambios en producción, comercialización y distribución del cine argentino permitieron que la cantidad de espectadores se duplicara con respecto al promedio de la década anterior, pasando de entre 3 y 4 millones de entradas a los 6 millones de allí en adelante. 2017 terminó como el quinto mejor año de la historia cinematográfica argentina moderna. Quedan atrás, en este orden, 2013, 2014, 2016 y 2015. Mientras tanto, la porción de mercado para las producciones nacionales fue del 12,63%. Esto representa una baja en su cuota, en relación a 2016, en la que llegó al 14%. Todas estas

CINE ARGENTINO DOCUMENTAL DE 2017 - LAS 5 MÁS VISTAS

PUESTO	PELÍCULA	ESPECTADORES
1	ALTA CUMBIA	7.627
2	VUELO NOCTURNO	4.991
3	DHAULAGIRI, ASCENSO A LA MONTAÑA BLANCA	4.679
4	SALVADORA	2.688
5	NI UN PIBE MENOS	2.501

cifras no incluyen los estrenos en el circuito alternativo de cine de autor, como la Sala Lugones, el Malba y el Centro Cultural Recoleta, entre otros.

LA TAQUILLA

Pese a que la relación de estrenos entre ficción y documental

fue del 58% y del 42%, respectivamente, en la taquilla la proporción fue distinta. Los documentales sumaron 72.346 tickets cortados, o sea solo el 1,2% del total.

La ficción más vista de 2017 fue **MAMÁ SE FUE DE VIAJE**, la comedia

de ARIEL WINOGRAD, vista por 1.671.195 espectadores. Además de ser la película nacional más convocante del año, fue el segundo título más exitoso de las vacaciones de invierno, superando a las secuelas de **CARS**, **TRANSFORMERS** y **SPIDERMAN**. El documental más visto fue



ALTA CUMBIA, de CRISTIAN JURE, con **7.627 espectadores**.

Examinando la taquilla en general, sólo 7 películas lograron convocar por encima de los 100.000 espectadores. En 2016 habían sido 11 títulos los que habían vendido por encima de la marca centenaria. La otra ficción que superó el millón de entradas fue **EL FÚTBOL O YO**, de MARCOS CARNEVALE, con ADRIÁN SUAR. Totalizó **1.064.797 espectadores**.

Le siguió **NIEVE NEGRA**, de MARTÍN HODARA, con **691.682 personas**. Otro título protagonizado por RICARDO DARÍN quedó en el cuarto puesto del año: **LA CORDILLERA**, de SANTIAIGO MITRE, con **638.206 entradas**. El quinto puesto lo ocupó

la adaptación que realizó NICOLÁS TUOZZO del *best seller* de Gabriel Rolón, **LOS PADECIENTES**, con la "CHINA" SUÁREZ y BENJAMÍN VICUÑA, sumando **401.741 localidades**.

El drama pasional de época **LOS QUE AMAN ODIAN**, de ALEJANDRO MACI, con GUILLERMO FRANCELLA y LUISANA LOPILATO quedó sexto: convocó a **343.422 espectadores**. La última película en superar la marca de los 100.000 tickets fue la comedia de GABRIEL NESCI, **CASI LEYENDAS**, que cortó **160.711 localidades**.

Completaron los diez primeros puestos de la cartelera local, entre otros, el regreso de LUCRECIA MARTEL al cine. **ZAMA** se convirtió en uno de

los mayores éxitos del cine de arte de los últimos años, al sumar **90.460 espectadores**. En noveno lugar se ubicó el biopic **YO SOY ASÍ**, **TITA DE BUENOS AIRES**, de MARÍA TERESA COSTANTINI, con **86.810 localidades**. Cerrando el cuadro, se colocó la comedia de acción **SOLO SE VIVE UNA VEZ**, de FEDERICO CUEVA, con **83.912 espectadores**.

LA DISTRIBUCIÓN

Con respecto a la distribución, una vez más, la gran ganadora del año fue Disney, alcanzando 4.636.516 de entradas vendidas. Equivale al 77% del total del mercado para el cine nacional. Esta empresa lanzó 13 títulos locales, incluyendo las tres películas más vistas del año: **MAMÁ SE FUE DE VIAJE**, **EL FÚTBOL O YO** y **NIEVE NEGRA**. **D**

Balance 2017, **EL FÚTBOL O YO**, segunda película argentina con más espectadores

2017 quedó como el tercer mejor año de la historia moderna de los cines en la Argentina. Los números finales para las salas en todo el país sumaron una concurrencia total de 47.598.215 personas.



“Tenemos un gran cine, pero el gran público se entera muy poco”

CODIRIGIÓ, CON VERA FOGWILL, **LAS MANTENIDAS SIN SUEÑOS** Y DIRIGIÓ **EL DÍA TRAJO LA OSCURIDAD**, UN FILM DE TERROR QUE INTEGRA LA MUESTRA ITINERANTE DE DIRECTORES ARGENTINOS DE CINE CONTEMPORÁNEO -MIDACC-, ORGANIZADA POR DAC CON LA DIRECCIÓN DE CULTURA DE LA CANCELLERÍA ARGENTINA, PARA DIFUNDIR NUESTRAS PELÍCULAS EN ÁFRICA, AMÉRICA, ASIA Y EUROPA. ESTE AÑO, ESTRENA DOS NUEVAS LARGOS: **EL PADRE DE MIS HIJOS** Y **UNIDAD XV**. UN REALIZADOR, UN DIÁLOGO QUE ABARCA SU CINE Y EL CINE.

POR JULIETA BILIK

¿Cómo pensaste el tono de EL PADRE DE MIS HIJOS?

Todos los personajes están como en el filo: quería que tuvieran verosimilitud, realismo,

pero también que tuvieran el punto justo, el más difícil un poco de juego, algo de comedia pero sin forzarla, sin desbarrancar, pero lo actúan y lo viven de verdad. A mí me parece que la mejor tradición

de la comedia está un poco ahí, en ese lugar, donde uno se puede reír del personaje, porque le suceden cosas graciosas, tremendas o trágicas, pero donde el personaje no se ríe de sí mismo. El personaje está siendo él y está viviendo. La película es muy ciudadana y transcurre acá, tiene una impronta local y porteña. Se distancia un poco de la comedia independiente norteamericana en no armar esa especie de bichos raros que no hablan y parecen más distantes.

Vos tenés toda una tradición en haber hecho películas protagonizadas por mujeres. En el marco de este debate social por la igualdad, ¿qué reflexión podés hacer?

Es muy bueno que se esté dando. Venimos de la cuestión de la realización femenina, el acoso, el #MeToo... no creo que EL PADRE DE MIS HIJOS haya caído del cielo, sino que hay toda una temática pensándose hace tiempo. Lo bueno es que ahora empieza a hablarse más públicamente y se instala hasta en la televisión. Para mí, es un paso importante,

UNIDAD XV es producida por Magma Cine

MORA RECALDE, MIRELLA PASCUAL, HORACIO FONTOVA y PAULA CARRUEGA en **EL PADRE DE MIS HIJOS**

creo en los cambios sociales, hace rato que viene siendo hora de que el machirulo que se cree con poder afloje y se dé cuenta de que no es así. A mí, en general, me resultan más interesantes las historias protagonizadas por mujeres. Siento que los conflictos de hombres están muchísimo más vistos, más explotados, más elaborados, así que elijo trabajar los de las mujeres. Esperemos que eso, en algún momento, no sea raro.

¿Es cierto ese mito de que los productores piden agregar protagonistas varones, porque, según ellos, las actrices no venden tantas entradas?

No hay ningún mito. No te dicen "metamos un varón", pero he escuchado comentarios como: "Vos sabés que el mercado no es el mismo cuando la protagonista es mujer". Creo que eso es un mito, porque hay un montón de películas con protagonistas mujeres que son un éxito y van muy bien.



¿Cómo ves la situación del cine argentino?

El cine es un todo: debería apoyarse el desarrollo, la producción y la exhibición de las películas. En esa cadena, venimos trabajando siempre que podemos, colaborando en el diseño de las políticas cinematográficas cuando podemos acceder a espacios donde se da el debate.

¿Cuál es tu perspectiva respecto del conflicto que se vivió a principios del año pasado?

Hasta hace un par de años teníamos bastante resuelto el problema de la producción y

“Las nuevas resoluciones del INCAA ponen trabas difíciles de sortear para las pequeñas productoras, por eso van a sobrevivir unas pocas películas muy independientes que se las arreglan con muy poquito y las grandes producciones”.





LAUTARO DELGADO, DIEGO GENTILE, CARLOS BELLOSO y RAFAEL SPREGELBURD, los protagonistas de **UNIDAD XV**

Cooke y Guillermo Patricio Kelly, quienes en el 57 se escaparon de la prisión de Río Gallegos hacia Chile, donde pidieron asilo político. La película es la fuga y la convivencia de estos tipos, que vienen de cuatro vertientes diversas del peronismo, y esa cosa de pandilla que tuvieron. Para mí, es una especie de alegoría del peronismo. La protagonizan CARLOS BELLOSO, RAFAEL SPREGELBURD, LAUTARO DELGADO y DIEGO GENTILE. Como es una versión libre, hay muchas cosas que tomamos de la investigación, otras, que dejamos afuera y algunas, que reestructuramos. La historia sucedió, pero no está fehacientemente probado cómo. De hecho, en el juicio sumario que le hacen al director de la cárcel, no queda del todo claro. Hay un montón de complicidades muy interesantes, porque la fuga fue gigante. Nosotros nos quedamos con ellos cuatro e incluimos al personaje de Esmeralda, la mujer de Jorge Antonio, que interpreta mi mujer, MORA RECALDE, y que fue clave para ayudarlos a escapar. Creo que, entre mis películas, es la más de autor, con una mirada particular y una estética muy jugada. Empezó su recorrido hace poco: ganamos un *work in progress* en SANFIC, en Chile, y notamos que tiene un interés que supera al peronismo. La produce Magma: JUAN PABLO GUGLIOTTA y NATHALIA VIDELA PEÑA. **D**

nada resuelto los problemas de desarrollo y exhibición. De un par de años hacia acá empezó a complicarse el sistema de producción, porque hubo varias medidas adversas a la producción independiente. En general, hay mucha insatisfacción de la industria y hay mucha gente que no va a poder seguir accediendo al crédito. Eso va en desmedro de las películas. Por ejemplo, si el costo medio no se adecúa a las necesidades actuales con el sistema inflacionario, cada vez hay menos plata para producir, por eso se hace cine más pequeño o de menor calidad. Las nuevas resoluciones ponen trabas difíciles de sortear para las pequeñas productoras, por eso van a sobrevivir unas pocas películas muy independientes que se las arreglan con muy poquito y las grandes producciones. La franja que más en peligro está es la media: ni de grandes estudios ni de grandes estrellas.

¿Y cómo ves la exhibición y distribución?

No ha cambiado mucho de unos años hacia acá. Habíamos

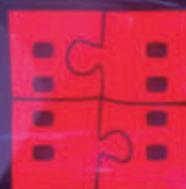
logrado un *sharing* bastante interesante del 18%, aunque estaba muy concentrado en las grandes películas. Hoy por hoy, los números se han visto perjudicados. Las grandes producciones que se estrenaron durante los dos primeros meses de este año, lamentablemente, no han cumplido sus expectativas. Hay una crisis en todos los sentidos y una retracción general que puede explicar la merma de público, pero tampoco hay políticas reales para proteger al cine argentino. Se levantó todo lo que daba el INCAA en materia de apoyo al lanzamiento: solo dejaron la publicidad en subtes; pero la de radio, televisión y colectivos, la sacaron. Tenemos un gran cine, pero el gran público se entera muy poco. Sin el apoyo de la televisión, se hace muy difícil.

¿De qué se trata UNIDAD XV, la segunda película que vas a estrenar este año?

La estamos terminando. Es una adaptación cinematográfica, basada en un hecho real, que es la fuga de Héctor Cámpora, Jorge Antonio, John William

“A mí me parece que la mejor tradición de la comedia está en ese lugar donde uno se puede reír del personaje, porque le suceden cosas graciosas, tremendas o trágicas, pero donde el personaje no se ríe de sí mismo”.

NUEVO
HORARIO 22HS



COMO NUNCA LOS VISTE, CLÁSICOS DEL CINE ARGENTINO

Todos los sábados a las 22 hs por canal 9
un nuevo reestreno... en 4k, la mayor
calidad de restauración digital.



PRESENTADO POR JAZMÍN STUART CON ENTREVISTAS
A ACTORES, DIRECTORES Y OTROS CREADORES
DE CADA PELÍCULA EMITIDA .



RECUPERAR.ORG
PLAN DE RECUPERACIÓN DE PELÍCULAS ARGENTINAS



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



La nueva LÓGICA GLOBAL

LA TENDENCIA DEVINO NORMA Y SE CONVIRTIÓ EN PARADIGMA. LA MAYORÍA DE LAS SERIES SON COPRODUCCIONES DE DISTRIBUCIÓN MULTIPLATAFORMA, SE DISEÑAN CON TEMPORADAS CORTAS E INCLUYEN INTERNET. CÓMO REPERCUTE ESTA MODALIDAD EN UN AÑO CRÍTICO PARA LA PRODUCCIÓN NACIONAL, Y QUÉ FICCIONES ASOMAN.

De las 29 ficciones argentinas anunciadas para 2017, el 40% estaban realizadas junto con canales internacionales, 9 estadounidenses y 3 latinoamericanos. En 2018, la producción se reduce más del 50%, con sólo 14 títulos, de los cuales 3 son postergaciones. Y las coproducciones con cadenas o *streaming* de Estados Unidos superan el 70%.

El panorama da cuenta del drástico achicamiento de la

producción nacional, pero, al mismo tiempo, del cofinanciamiento que les permite reunir presupuestos más abultados para generar títulos de calidad y emitirlos en multiplataformas. Ya no solo se busca competir con Netflix, sino adecuarse al gusto de la audiencia que ella moldeó. Así, se generan series de 8 a 13 capítulos con historias eficaces y de impecable realización, de la mano de prestigiosos directores de cine y TV, con guiones sólidos

de autores con trayectoria y elencos con muchos actores consagrados.

Las asociaciones se acuerdan entre productoras y pantallas, canales de TV abierta y paga, y plataformas digitales de MSOs o telcos. Se asumen como alianzas colaborativas, con modelos de negocios variados y dinámicos, que pueden incluir hasta su propia competencia. Para los socios, las series son contenidos

diferenciales que buscan competir en busca de suscriptores, anunciantes o posicionar su marca. Para las productoras nacionales, el objetivo es generar una sinergia que permita financiar los costos que demanda una serie premium de 200 mil a 300 mil dólares por capítulo y expandir su presencia en el mercado.

Los directores de TV coinciden en que la principal tendencia de la producción audiovisual

NICOLÁS FURTADO, entre los dos directores de **EL MARGINAL 2**: ADRIÁN CAETANO y ALEJANDRO CIANCIO.

Foto: Cony La Greca

mundial se relaciona con una nueva base de calidad e influye localmente.

DANIEL BARONE (**EL LOBISTA, EL MAESTRO**): "La televisión está en un momento de cambio de plataformas que, ya de por sí, a las productoras que estamos acostumbrados, les generó una especie de revolución. No sé si los productores estaban preparados para reinterpretar el negocio. Me parece que entramos en un momento de aprendizaje de su comercialización. Hay muchas miniserias de 8 capítulos, muchas miniserias de 4 capítulos. Me acuerdo de que mis unitarios duraban 39 y me ocupaban todo el año. Con respecto a la cantidad de trabajo, o no, me parece que siempre hubo poco trabajo en nuestro medio y que, de una vez por todas, nosotros tenemos que generar una industria sólida en la actividad televisiva de nuestro país. En la industria audiovisual, a esta altura, LUIS ORTEGA, ADRIÁN CAETANO, BRUNO STAGNARO también son directores que, en general, eligieron el cine como forma de expresión y que, por suerte, se están acercando a lo que, finalmente, va a salir por plataformas relacionadas con la televisión".

BRUNO STAGNARO (**UN GALLO PARA ESCULAPIO**) destaca que "lo más importante es cómo el *streaming* habituó el ojo del



GUSTAVO COTTA dirige al elenco de **KALLY'S MASHUP**

espectador a un determinado estándar de calidad. Eso repercute acá con esquemas de producción, donde conviven partes que antes no lo hacían, y empieza a haber presupuestos más abultados. Creo que es el mayor impacto y que va a generar cada vez más". Sobre el modo de producción, resalta que "hay un poco más de conciencia del tiempo con respecto a unos años atrás; el promedio de jornadas de filmación en series y miniserias creció de 5 a 8 días por capítulo".

Para ALEJANDRO CIANCIO (**EL MARGINAL**), la influencia de las series extranjeras en la búsqueda

de mayor calidad "es muy positiva para nuestra industria, ya que la competencia internacional es muy grande y de mucha oferta, y acá faltan fomentos e incentivos estatales. Intentamos no caer en la velocidad de la TV abierta, respetando el tiempo necesario dentro de la escena, el género y el tono de la historia, contándola a través de los personajes que la llevan adelante, dando lugar a que se muestren en todas sus facetas y características personales, que los vuelven únicos, sin que sean chatos e iguales".

Otra tendencia es el acortamiento de las temporadas.

En la televisión argentina 2018, de 14 ficciones, cinco son series, la mayoría policiales, dos en segunda temporada y una biopic, otro género en crecimiento.

LETICIA BRÉDICE y
RODRIGO DE LA SERNA



Desde *Underground*, el director de Producción y Contenidos, PABLO CULELL, explica que, por sus costos, las segundas partes de **EL MARGINAL** y **UN GALLO...** tendrán 8 episodios cada una (5 y 2 menos que las primeras), aunque es una de las duraciones globales. "Los capítulos superan los 200 mil dólares, dependiendo del género y del contenido. Hoy es la suma de empresas, con sus pantallas y acuerdos, lo que hace viable el negocio, aquí y en otras partes del mundo: una pantalla abierta, una de cable premium y una de *streaming*, asociadas con sus diferentes ventanas y según sus aportes. Aunque internacionalmente, los precios son más altos (U\$S 500 mil a 600 mil y hasta U\$S 1 millón por episodio) y muchas hacen grandes inversiones, para tenerlas en exclusiva ante la competencia, por el contenido original. Pero más allá de la pantalla que la exhiba, estamos atravesando una nueva época dorada, en cuanto a contenido y nivel de realización y producción mundial", resume el productor.

Estas tendencias se reflejan en las series argentinas de 2018. De 14 ficciones, las principales son 5 series. Dos, en segundas temporadas, la mayoría policiales y una *biopic*, otro género en crecimiento.

La biografía de ROBERTO SÁNCHEZ, **SANDRO DE AMÉRICA**, es una coproducción de 13 capítulos, entre The Magic Eye (Grupo Telefilms) y Telefe (Viacom), quienes también comparten la distribución dividida por plataformas (no por territorios). Está escrita por ESTHER FELDMAN, basada en el libro homónimo de GRACIELA GUIÑAZÚ y dirigida por ADRIÁN CAETANO. La recreación de la historia recorre desde los años 50 hasta los 2000, con gran variedad de locaciones, escenografías, arte y vestuario de época. Personifican a SANDRO, AGUSTÍN SULLIVAN, MARCO ANTONIO CAPONI y ANTONIO GRIMAU. En el elenco, se destacan LUIS MACHÍN, HUGO ARANA, MURIEL SANTA ANA, ISABEL MACEDO, LALI ESPÓSITO, CALU RIVERO, CHINA SUÁREZ y JUANA VIALE.

ADRIÁN CAETANO también dirigió los dos primeros capítulos que marcan el tono de **EL MARGINAL 2**, seguido por

ALEJANDRO CIANCIO, con asistencia de dirección de ESTELA CRISTIANI y libros de GUILLERMO SALMERÓN y SILVINA OLSCHANSKY. Es una precuela de 8 episodios, motivada por el rendimiento y premios de la saga. La coproducen *Underground* y la TV Pública, y también se vería por Netflix, como la primera. Comenzado el rodaje en marzo, se estrenaría después del Mundial de Fútbol. Cuenta cómo llega la banda de Borges (CLAUDIO RISSI) al penal y se asocia con Antín (GERARDO ROMANO) para destronar al preso despiadado El Sapo (ROLY SERRANO). Además de NICOLÁS FURTADO y MARTINA GUSMAN, se suman ESTEBAN LAMOTHE, VERÓNICA LLINÁS, PAULA CANCIO y MOSQUITO SANCINETO.

UN GALLO PARA ESCULAPIO 2 es la otra saga de *Underground*, pero en sociedad con la productora Boga Bogagna y Telefe, TNT y Cablevisión (Telecom). Continúa con

“El streaming habituó el ojo del espectador a un determinado estándar de calidad. Eso repercute acá con esquemas de producción, donde conviven partes que antes no lo hacían, y empieza a haber presupuestos más abultados”.

BRUNO STAGNARO



JUANA VIALE y el español ANDRÉS VELENCOSO son la pareja protagonista de **EDHA**, primera serie de Netflix en Argentina

libros de BRUNO STAGNARO y ARIEL STALTARI y dirección de BRUNO y GABRIEL STAGNARO. Se rodará en mayo y se estrenará en septiembre, con 8 capítulos. La primera temporada tuvo gran éxito de audiencia y se coronó como la mayor ganadora de los premios Tato. La nueva trama se centra en la relación entre Loquillo (STALTARI) y Nelson (PETER LANZANI).

Con realización de Pol-ka para El Trece, TNT y Cablevisión, el unitario **EL LOBISTA**, dirigido por DANIEL BARONE, comenzó a producirse en febrero y espera ser emitido en el primer semestre del año, con 12 episodios. La historia, escrita por PATRICIO VEGA, sigue a un protagonista (RODRIGO DE LA SERNA), dedicado a gestionar intereses de empresas y



DANIEL BURMAN, director de **EDHA**, en su productora. Foto: Alejandra López

particulares en el universo de la política, para concretar negocios financieros y políticos de gran rentabilidad. También interpretarán roles protagónicos DARÍO GRANDINETTI, LETICIA BRÉDICE y LUIS MACHÍN.

EDHA, la primera serie original de Netflix filmada en la Argentina por DANIEL BURMAN, desde su productora, se estrena el 16 de marzo, vía *streaming*. Es un thriller dramático de suspenso, venganza y traición en 10 episodios, ambientado en el mundo de la moda, con guiones de MARIO SEGADE, VIRGINIA MARTÍNEZ, FERNANDO CASTETS, MARTA BETOLDI y DANIEL CÚPARO. Sigue la apasionada historia de una joven y exitosa diseñadora y

PETER LANZANI con una gran actuación en **UN GALLO PARA ESCULAPIO**, dirigido por BRUNO STAGNARO



JORGE MARRALE y VIRGINIA INOCENTI pasan letra en uno de los capítulos unitarios de **RIZOMA SUITS**, su director JESÚS BRACERAS observa





ANTONIO GRIMAU como Roberto Sánchez



ALEJANDRO CIANCIO instruye a ESTEBAN LAMOTHE para **EL MARGINAL 2**. Foto: Cony La Greca

“No sé si los productores estaban preparados para reinterpretar el negocio. Me parece que entramos en un momento de aprendizaje de su comercialización”. DANIEL BARONE

su modelo inspirador. Actúan JUANA VIALE, ANDRÉS VELENCOSO, PABLO ECHARRI, DELFINA CHAVES, OSMAR NÚÑEZ, SOFIA CASTIGLIONE, DANIEL HENDLER, ANTONIO BIRABENT, FLAVIO MENDOZA, JUAN PABLO GERRETTO, DANIEL PACHECO, ANA CELENTANO y DENNIS SMITH. La misma plataforma también coproduce la comedia musical juvenil de 30 capítulos, **GO! VIVE A TU MANERA**, con dirección de MAURO ESCANDOLARI, libros de PATRICIA MALDONADO, dirección musical de SEBASTIÁN MELLINO y coproducción de Onceloops, Kuarzo Entertainment (ex Endemol Argentina) y VÍCTOR TEVAH, con actores de **VIOLETTA** y **CHIQUITITAS**.

Las otras *biopics* argentinas harán foco en los ídolos deportivos CARLOS MONZÓN y DIEGO MARADONA. **MONZÓN** será coproducida entre Pampa Films y Disney Latinoamérica, asociados a Telefe y Space (Turner), con un formato de 13 episodios, y se estrenaría a fin

de año. **MARADONA** contará con los mismos autores de **EL MARGINAL** y coproducción de BTF Media, Dhana Media, LatinWE y Telefe. Se prevén dos temporadas de 10 capítulos cada una, con libros a terminar entre julio y agosto. Por su parte, **GILDA**, el proyecto de Habitación 1520 y Smilehood Media, no contará con NATALIA OREIRO.

En materia de tradicionales temporadas largas o tiras, están: **GOLPE AL CORAZÓN**, telenovela de L.C. Acción/Telefe sobre guiones de MARCELO NACCI, LAURA BARNEIX y CLAUDIA FAGABURU, dirección de FEDERICO PALAZZO, MAURO SCANDOLARI, GUSTAVO LUPPI y PABLO FERNÁNDEZ, con SEBASTIÁN ESTEVANEZ, ELEONORA WEXLER, MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ y VIVIANA SACCONI; así como **SIMONA**, juvenil costumbrista de Polka/El Trece, dirigida por SEBASTIÁN PIVOTTO, RODOLFO ANTÚNEZ y MARTÍN SABAN, guionada por CLAUDIO LACELLI y LILY ANN MARTIN, con ÁNGELA TORRES, JUAN

DARTHÉS, ANA MARÍA OROZCO, GASTÓN SOFFRITTI, FEDERICO OLIVERA y ROMINA GAETANI. Mientras, Telefe trabaja en **CIEN DÍAS PARA ENAMORARSE**, comedia romántica de 80 episodios, de Underground, con dirección de MARIANO ARDANAZ y libros de ERNESTO KOROVSKY, ALEJANDRO QUESADA y SILVINA FREDJKES, protagonizada por CARLA PETERSON, NANCY DUPLÁA, LUCIANO CASTRO Y JUAN MINUJÍN; **KALLY'S MASHUP 2**, un musical juvenil, coproducido entre Powwow y ADAM ANDERS, asociados a Nickelodeon (Viacom), dirigido por GUSTAVO COTTA y DIEGO SÁNCHEZ, con PATRICIA MALDONADO, en los guiones de 75 capítulos, a rodar en mayo o junio; y respecto a capítulos unitarios, Telefe, con Kuarzo y Cablevisión, coproducen **RIZOMA SUITS**, serie dramática dirigida por JESÚS BRACERAS, a partir de libros de MARCELO CAMAÑO y MARISA QUIROGA. **D**

POR LORENA SÁNCHEZ



W&DW CONGRESO ANUAL

EN LA CIUDAD DE VENECIA, EL 15 Y 16 DE NOVIEMBRE ÚLTIMO, SE LLEVÓ A CABO EL CONGRESO ANUAL DE W&DW -WRITERS & DIRECTORS WORLDWIDE -. PARA DESEMPEÑAR EL CARGO DE PRESIDENTE, RESULTÓ ELECTO **HORACIO MALDONADO**, SECRETARIO GENERAL DE DAC. **YVES NILLY**, EL RECONOCIDO GUIONISTA FRANCÉS Y MIEMBRO DE LA SOCIEDAD FRANCESA SACD, FUE ELEGIDO VICEPRESIDENTE.

Como todos los años, el Congreso de W&DW reunió a autores dramáticos, literarios y audiovisuales en representación de sus sociedades nucleadas en **CISAC** -Confederación Internacional de Sociedades de Autores Intérpretes- con una misma causa en común: la defensa del derecho de autor en todo el mundo.

Fue, sin dudas, una reunión cumbre. Dos intensas jornadas, con la participación de creadores de los cinco

continentes junto a sus asesores legales, especialistas en derecho de autor. Se trataron ampliamente cuestiones de territorio, repertorio y otros temas con los que los creadores luchan día a día. Aportaron su presencia, las sociedades de Sudáfrica e India: **FEPACI** -Pan African Federation of Filmmakers- y **SRAI** -Screenwriters Rights Association of India-, representadas por CHEICK OUMAR SISSOKO y VINOD RANGANATHAN, respectivamente.

Los paneles examinaron el efecto que produce en los autores la falta de balance actual en la política de compensación internacional y cómo el enfoque fronterizo de grandes distribuidoras digitales está afectando la producción local de películas, cambiando la forma en que las sociedades nacionales de autores dan respuesta a los asuntos sobre los derechos de los autores. También se analizó el rol cambiante de los directores de películas de

cine, TV, ficción y documental, con la participación del Vicepresidente de CISAC, el director MARCELO PIÑEYRO.

El Congreso recibió dos proyectos de restauración de películas: uno argentino, presentado por HORACIO MALDONADO, para revitalizar el cine clásico, y otro, africano, con la UNESCO/MARTIN SCORSESE, presentado por CHEICK OUMAR SISSOKO, Secretario General de FEPACI.



DELYTH THOMAS, de Directors UK y TIM PYE, Presidente de AWGACS



CHEICK OUMAR SISSOKO, Secretario General de FEPACI

La exposición final estuvo a cargo del reconocido escritor y actor HARRY SHEARER, que resumió la campaña "Fairness Rocks", en reclamo por una remuneración justa para artistas y creadores, con el ejemplo de la icónica película **THIS IS SPINAL TAP** (EEUU, 1984), cuyos autores nunca han recibido una compensación equitativa por su comercialización.

Durante el Congreso, hubo elecciones de Presidente, Vicepresidente y Comité Ejecutivo. Como Presidente del Consejo de Creadores W&DW fue electo HORACIO MALDONADO, guionista y director de cine, Secretario General de DAC y Coordinador General de ADAL –Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos–, quien venía desempeñándose como Vicepresidente del Consejo W&DW y consolidado miembro de su Comité Ejecutivo. A su vez, el guionista y autor francés YVES NILLY, tras su mandato de dos términos como líder de la organización, fue elegido como Vicepresidente.

En orden alfabético, el Comité Ejecutivo quedó integrado por: JACEK BROMSKI (Presidente

de ZAPA, Polonia), director, guionista, productor y Presidente de SFP; MIGUEL ÁNGEL DIANI (Presidente de ARGENTORES, Argentina), autor; ANDREA PURGATORI (de SIAE, Italia), autora y guionista; TIM PYE (de AWG, Australia), guionista; CURRO ROYO (de DAMA, España), guionista; MALGORZATA SEMIL-JAKUBOWICZ (de ZAIKS, Polonia), crítica de teatro, traductora; DANILO SERBEDZIJA (Presidente de DHFR, Croacia), director y guionista; y DELYTH THOMAS (de DIRECTORS UK, Reino Unido), directora.

AFIRMARON EN VENECIA

HORACIO MALDONADO (*Director, nuevo Presidente electo de W&DW y Secretario General de DAC, Argentina*) Continuaremos todos los planes y las Alianzas en Latinoamérica, Asia y el Pacífico en pos de nuevas sociedades. Solicitando a gobiernos y legisladores proteger mundialmente los derechos del autor audiovisual, también en el entorno digital.

GADI ORON (*Director General CISAC, Francia*) En el mundo digital, los creadores audiovisuales deben recibir un pago

justo, incluso mejor que en la difusión tradicional. Este Congreso de W&DW, trata soluciones globales para coordina dos puntos claves: tener mejores derechos en todo el mundo y perfeccionar la labor de las asociaciones para los autores audiovisuales.

MARCELO PIÑEYRO (*Director, Vicepresidente de CISAC, Argentina*) Frente a la estrategia global de los exhibidores de contenidos ante los creadores, hay que pensar nuevas estructuras. Las existentes no llegan a defendernos lo suficiente.

YVES NILLY (*Guionista, Presidente de W&DW, Francia*) Las obras circulan por todas partes. En algunos países los autores reciben remuneración y en otros no. Necesitamos una ley universal. Europa espera la nueva directiva sobre el derecho a la remuneración justa para cerrar la puerta a todos los abusos y desregulaciones.

LORENZO FERRERO (*Compositor, autor de SIAE, Italia*) Confío en que la Comisión Europea logre una propuesta más avanzada que la actual Ley de Derechos de Autor,

Aportaron su presencia, las sociedades de Sudáfrica e India: FEPACI - Pan African Federation of Filmmakers- y SRAI -Screenwriters Rights Association of India-



MIGUEL ÁNGEL DIANI, Presidente de ARGENTORES, y VICTOR DINENZON, Tesorero de DAC



Buscando estrategias frente al nuevo entorno digital

muy antigua en la era digital. Otro resultado esperado es la nueva legislación china sobre los derechos de autor.

BIAGIO PROIETTI *[Escritor, SIAE, Italia]* Que los autores internacionales nos reunamos, unamos y trabajemos es un llamado a la lucha con un solo objetivo: lograr que nuestros derechos siempre estén protegidos.

DANILO SERBEDZIJA *[Director, Presidente de DHFR, Croacia]* FERA y SAA, son europeas pero enfrentan los mismos problemas. Por eso es importante una institución única e internacional como W&DW.

JOSÉ JORGE LETRIA *[Guionista, Presidente de SPA Autores, Portugal]* El poder político necesita a los autores no solo para las comisiones de sus candidaturas sino también para desarrollar la cultura y la economía.

TIM PYE *[Guionista y Productor, Presidente de AWGACS, Australia]* Australia está en medio de los sistemas estadounidenses y europeos. Nos reconocen como creadores pero sin derecho a la remuneración justa. La asociación

con W&DW nos da esperanza de, tiempo mediante, equilibrar la balanza para los autores en nuestro país.

CHEICK OUMAR SISSOKO *[Director, Secretario General de FEPACI, Mali]* En India, con su gran producción de películas y series, no existe ningún derecho para los autores. La sinergia con CISAC, W&DW, todas las organizaciones que se creen en cada país y África, alienta que nuestros autores vivan de sus obras.

JESÚS CALZADA *[Guionista, Presidente de SOGEM, México]* Los derechos de los autores mexicanos están en transición. Tuvimos una ley muy benéfica pero el tratado de libre comercio la flexibilizó, favoreciendo a los productores y distribuidores de audiovisuales mexicanos en EEUU.

VINOD RANGANATHAN *[Guionista, SRAI, India]* Si el Gobierno de la India aprobara la organización de gestión colectiva, SRAI representará oficialmente a todos los escritores audiovisuales del país. Las recaudaciones confirmarán la importancia de esta unión.

MIGUEL ÁNGEL DIANI *[Guionista, Presidente de ARGENTORES, Argentina]* Hoy se informó sobre las monedas que Netflix estaría dispuesto a pagar por los derechos. En Argentina, intentamos imponer derechos a las ISP, que hacen negocios millonarios con nuestros contenidos sin pagar un peso.

FRANCISCO "CURRO" ROYO *[Guionista, DAMA, España]* Guionistas y directores españoles luchan por una nueva directiva europea que defina si reciben o no derechos de remuneración. Hulu, Amazon o Netflix, podrán no pagar o, por ley, deberán destinar parte de su facturación a nuestros derechos.

RUBÉN GALINDO *[Director, Productor y Guionista, Presidente de SOMEDIRE, México]* En México, el reconocimiento de las autoridades es muy correcto pero los usuarios no respetan el derecho de autor y hay que demandarlos constantemente.

SYLVIO BACK *[Director, Presidente de DBCA, Brasil]* DBCA aguarda autorización para recaudar y distribuir los derechos de los autores brasileños con obras exhibidas en Brasil

Las grandes distribuidoras digitales afectan la producción local de películas, cambiando la forma en que las sociedades nacionales dan respuesta a los asuntos sobre derechos de autor.

y el exterior. El Ministerio de Cultura está a nuestro favor. Es una lucha moral, no política, ni ideológica ni partidaria.

ALEXANDRA CARDONA RESTREPO *(Escritora, Presidenta de REDES, Colombia)* La "Ley Pepe Sánchez" ya reconoce nuestros derechos. Ahora debe ejecutarse para que realmente cualifique la vida laboral y general de los autores.

MARCILIO MORAES *(Guionista, Presidente de GEDAR, Brasil)* Creamos la Sociedad de Guionistas, recaudadora y gestora de derechos de guionistas y directores. Ahora luchamos por el reconocimiento gubernamental. Esperamos que ocurra pronto.

DANIELLA CASTAGNO *(Guionista, Vicepresidenta de ATN, Chile)* Ya estamos reuniéndonos con quienes deben pagar los derechos de autor. Si no hay acuerdo, iremos a juicio. Ahora tenemos una ley que nos ampara y una estructura potente, como CISAC, que nos protege a todos.

MALGORZATA SEMIL *(Escritora, ZAIKS, Polonia)* Es uno de los mejores encuentros a los

que he asistido. Mucha unidad, problemas comunes y planes de acción conjunta. Debe despertarse conciencia por los derechos audiovisuales en los usuarios y en los autores.

BRAM RENDERS *(Guionista, Administrador de SABAM, Bélgica)* Intentamos garantizar remuneración justa para todos. Las grandes plataformas digitales, pretenden ignorarlo. Es un gran desafío. Los autores que debemos unirnos internacionalmente.

DUSAN TRANCIK *(Director y Guionista, Consejo de Administración de LITA, Eslovaquia)* Tenemos muy buena ley pero recuperar los derechos de autor de manos de los productores es muy difícil. La TV pública y privada intentan adquirirlos con un contrato menoscaba las tarifas y la retribución de los autores.

MARIO MITROTTI *(Director, Presidente de DASC, Colombia)* Logramos convenios con otras sociedades y conocimos

la problemática Europea. Como nuevo Presidente de ADAL, buscaremos ayudar a los países vecinos para lograr sociedades con fuerza en toda Latinoamérica.

RICARDO PINTO E SILVA *(Director, Secretario General de DBCA, Brasil)* Integrados con América Latina, directores y guionistas brasileños estamos aquí para establecer acuerdos de reciprocidad entre nuestra sociedad y las de otros países.

SYLVIA PALMA *(Guionista, Secretaria General de GEDAR, Brasil)* Cuatro sociedades de derecho de autor (directores, guionistas, conexos y productores) nos unimos en un bloque único de reivindicación, para que la ley que ya existe, sea reconocida y avance nuestra habilitación dentro de Brasil.

TERESA SALDARRIAGA *(Directora, Vicepresidenta de DASC, Colombia)* Hay que concientizar a todo el mundo sobre la importancia de los

Se presentó la campaña "Fairness Rocks", en reclamo por una remuneración justa, con el ejemplo de la icónica película THIS IS SPINAL TAP (EEUU, 1984), cuyos autores nunca han recibido una compensación equitativa por su comercialización.

De izquierda a derecha, HORACIO MALDONADO, Presidente de W&DW y Secretario General de DAC; MARCELO PIÑEYRO, Vicepresidente de CISAC; GADI ORON, Director General de CISAC; YVES NILLY, ahora Vicepresidente de W&DW





Autores dramáticos, literarios y audiovisuales trataron todos los temas, cada día más relevantes, de la creación mundial con imágenes

derechos de autor. Hay un desconocimiento generalizado, aunque venimos trabajando desde hace muchos años.

DRA. CLARA ROJAS (*Senadora y Abogada, Representante de la Cámara baja del Congreso, Colombia*) impulsamos este proyecto de ley en Colombia, vimos que naciera a la luz y cumplimos con escritores y guionistas.

DELYTH THOMAS (*Directora, Directores UK, Reino Unido*)

Globalmente nuestra industria está en crisis frente a Netflix, Amazon o Google. Debemos unirnos mundialmente para dialogar con esas grandes empresas y obligarlas a cambiar. Creamos contenido para sus plataformas. Que nos paguen para que podamos vivir.

GILLES CAYATTE (*Director y Guionista, Consejo de Administración de SCAM, Francia*) Es muy importante que los autores de todo el mundo nos reunamos para esta campaña por una remuneración justa. No recibimos suficiente

protección de las instituciones internacionales y debemos cuidarnos nosotros mismos, definiendo una política común.

JOSÉ LUIS ACOSTA SALMERÓN (*Director y Guionista, Derechos Audiovisuales SGAE, España*) Hay que dinamizar la actitud de los profesionales, sobre cómo están sus derechos en el mundo. Es una labor que debemos hacer entre todos, incentivar a la gente para se movilice.

SAÏD OULD KHELIFA (*Director, Argelia*)

Mucho ha mejorado Argelia, en el campo artístico, la agencia nacional de derechos de autor y de derechos conexos efectúa un trabajo sobresaliente. Los derechos de autor están actualizados.

JACEK BROMSKI (*Director, ZAPA, Polonia*) Estos encuentros son fundamentales para los países sin derechos de autor efectivos. Hace 21 años introdujimos en Polonia una nueva y buena ley. Después, creamos ZAPA. CISAC, otros países y sociedades



Un gran objetivo común: proteger los derechos del creador audiovisual



GILLES CAYATTE, del Consejo de Administración de SCAM



ALEXANDRA CARDONA RESTREPO, Presidenta de REDES;
RUBÉN GALINDO, Presidente de SOMEDIRE

establecidas nos apoyaron para crecer rápido y bien.

HARRY SHEARER (*Director, FAIRNESS ROCKS, EEUU*) La impresionante asimetría de la industria perjudica el talento. Reajustar ese equilibrio daría poder de negociación o siempre seremos peticionarios y suplicantes. Recuperar los derechos de autor en USA sería algo positivo y una remuneración justa a escala mundial, un gran primer paso. **D**

Fue una reunión cumbre de las sociedades nucleadas en CISAC con una misma causa en común: la defensa del derecho de autor en todo el mundo.



FORMATO LIBRE

Y TRANSGRESOR

DESDE QUE LAS CADENAS TELEVISIVAS DINAMIZARON SU CIRCULACIÓN A COMIENZOS DE LOS 80, EL VIDEOCLIP CREÓ UN NUEVO ESPECTADOR. LOS MEJORES EXPONENTES DEMUESTRAN QUE ESTE FORMATO CONSISTE EN MUCHO MÁS QUE “GRAFICAR CON IMÁGENES”. EN VERDAD, SE TRATA DE HACER UNA RELECTURA, UN TRABAJO DE INSPIRACIÓN. **DIRECTORES** DIALOGÓ CON CINCO REALIZADORES ARGENTINOS QUE HAN PODIDO DESARROLLARSE EN ESTE GÉNERO: JOAQUÍN CAMBRE, NATALIA CONTRERAS, MARTÍN DEUS, LUCIANO JUNCOS Y EDUARDO PINTO. CASI TODOS HICIERON LARGOMETRAJES. CADA UNO TIENE SU ESTILO Y SUS PROPIAS BÚSQUEDAS E INTERESES, PERO, PERCIBIDOS EN CONJUNTO, DAN CUENTA DE QUE LA REALIZACIÓN DE VIDEOCLIPS IMPLICA UNA ESPECIALIDAD EN SÍ MISMA.

¿Cuántas veces relacionamos un tema musical con una serie de imágenes en movimiento? Alcanza y sobra oír unos pocos acordes para recordar el videoclip. También suele ocurrir lo contrario, cuando una imagen aparece ante nosotros o en nuestra memoria, ¡zas!, ya estamos tarareando la canción.

El videoclip implica entender la necesidad y los deseos del músico, de la banda y, con frecuencia, de la empresa discográfica. Actualmente, el videoclip es una puerta de entrada a un disco o *playlist*, porque su circulación se hace de forma mucho más masiva y permite brindar no solo la posibilidad de escuchar una canción, sino de ampliar la mirada sobre la identidad y la estética de la banda en cuestión. EDUARDO PINTO, director de las películas de largometraje **CAÑO DORADO** (2009) y **CORRALÓN** (2017), considera que “el clip es una pieza artística; no hay un shampoo por vender, hay una canción y un artista por promocionar. Desde ahí, desde ese origen, siento que es una obra más pura y artística que un comercial”. PINTO, quien años atrás tuvo una banda, encontró en el videoclip una forma de aunar su amor por la música y por el cine. Lo califica como “un formato libre y transgresor”. Y agrega: “Sentí que el clip era mi espacio para experimentar y llegar a un cine netamente audiovisual; notaba que el cine argentino no se desarrollaba visualmente y dependía mucho de los diálogos”.

La creación de estos trabajos parte de los instrumentos

y metodologías de cada director. En ese sentido, no se percibe un único método, sino múltiples, diversos, vinculados a la trayectoria y a la estética que cada artista desea imponer. JOAQUÍN CAMBRE, director de **UN VIAJE A LA LUNA** (2017), construyó toda una carrera dedicada al videoclip. Consultado por su metodología, el encargado de poner en imágenes las letras de Gustavo Cerati, Catupecu Machu y Miranda!, entre muchos más, explica cómo realiza sus trabajos: “Generalmente, cuando me contacta algún músico, discográfica o representante de artistas, me pasan la canción y ahí empiezo a escucharla cientos de veces, hasta que entro en la órbita del músico en cuestión. Ahí recién puedo empezar a buscar fuentes de inspiración (que, generalmente, son fotografías). Cuando la idea o concepto de cada obra aparece, entonces me pongo a escribir. En total, es un proceso de cinco días, de los cuales la escritura ocupa solo un par de horas”, concluye.

Estos realizadores, al menos cuando trabajan en el país, suelen contar con presupuestos moderados o directamente bajos. Cuando no hay mucho dinero, la experiencia es un plus. Saber administrar tiempos y actuar con creatividad son dos valores que se profundizan cuando es necesario aprovechar los recursos al máximo. Ahora bien, ¿es posible transmitir de forma orgánica y programática aquellos saberes tan propios de la experiencia? ¿Existe en



Para NATALIA CONTRERAS, en Argentina hay una pequeña industria del videoclip



Bersuit Vergarabat, una de las bandas que más videoclips ostenta

la Argentina la posibilidad de formarse en la realización de videoclips de manera más “institucionalizada”?

NATALIA CONTRERAS es egresada de la Universidad del Cine y dirigió videoclips aquí y en Estados Unidos. Considera que “en la Argentina no hay ninguna especialización en videoclips. Algunos directores, como en el caso de los hermanos DAWIDSON, realizan cursos sobre el tema. Yo tuve la oportunidad de hacer un workshop específico de music videos en New York, en

“Percibo que la tendencia a agrupar cosas, que naturalmente están separadas, termina aburguesando el pensamiento. Los videos comienzan a ser un fast food de filtros e ideas repetidas”.
LUCIANO JUNCOS

donde se estudian las características del formato. Acá, la enseñanza va más alineada a lo cinematográfico, televisivo o publicitario. El videoclip pasa a ser un formato especial, que surge como una búsqueda creativa del realizador, en relación a lo que el artista/discográfica requiere. Estaría bueno que existiera un lugar en donde se tratara el formato más precisamente”, sostiene.

MARTÍN DEUS dirigió los primeros clips de la hoy disuelta Tan Biónica, y este año estrenará su ópera prima **MI MEJOR AMIGO** (2017). Para DEUS, “no hay una industria específica ni mucho menos espacios de formación. Tampoco sé si debería haberlos. Creo que hay como dos modelos de producción: el subsidiado por los propios realizadores para armar un reel y el que se hace con lo que se tiene y que, por ende, ajusta su creatividad a lo económicamente posible”. En el último caso, se refiere a los “chicos jóvenes, algunos estudiantes de cine o gente que viene de la fotografía, de la moda, etcétera”. “Es gente que está dispuesta a rebuscárselas con presupuestos muy pequeños, a cambio de empezar a dar sus primeros pasos en la realización. El resultado, a veces, son videos un poco caseros o técnicamente imperfectos, pero también hay sorpresas de cosas muy creativas, muy copadas. En cualquiera de los dos casos, la plata que tienen las bandas es siempre tan poca que no les da derecho a ponerse muy exigentes. Eso hace que,



La modalidad del clip que incluye a la banda sigue siendo muy usual

a diferencia de otros países, acá tengamos un poco más de ‘videoclips de autor’”.

Por su parte, LUCIANO JUNCOS, codirector de **LA LAGUNA** (2013), aporta un punto de vista que marca distancia de las modalidades de videoclips más tradicionales o subsidiarias de fórmulas preestablecidas. El joven realizador cordobés lo sintetiza de este modo: “Si hay una industria en la Argentina, no la conozco. No es que aplauda la ignorancia, sino que me parece que si uno entiende la infinidad de variables y condiciones de producción a la que se enfrenta, homogeneizar el asunto es un error. Y no solo es un error de coste económico, sino que también es un error que sale muy caro estéticamente”. Y



MARTÍN DEUS

“En la Argentina no hay ninguna especialización en videoclips. Pasa a ser un formato especial, que surge como una búsqueda creativa del realizador, en relación a lo que el artista/discográfica requiere”. NATALIA CONTRERAS



agrega: "Percibo que la tendencia a agrupar cosas que naturalmente están separadas termina aburguesando el pensamiento. Los videos comienzan a ser un *fast food* de filtros e ideas repetidas".

Buena parte de los directores de recientes óperas primas y segundas películas tienen un recorrido previo en la dirección de videoclips. ¿Surgirán nuevas generaciones, el mercado está preparado para que esto ocurra?

Según JOAQUÍN CAMBRE, al no haber formación de directores de videoclips, cada uno gesta su propia trayectoria como puede. "Nos cuesta mucho a los realizadores de este género o formato encontrar canales de producción; para las usanzas publicitarias tenemos muy poca plata, y para el mundo narrativo cinematográfico (cortos y largos) estamos haciendo algo por encargo. Creo que es fundamental ayudar a los productores/directores de videoclips,

porque sin duda es el medio ideal para innovar creativamente y para que nuevas generaciones empiecen a trabajar en el medio. El videoclip es una cantera de talentos en todas las áreas del cine", afirma.

NATALIA CONTRERAS sí considera que en la Argentina hay industria ("chica, pero existente y muy buena"), piensa en un panorama positivo, pese a la escasez de fondos: "Por suerte, hoy, gracias al acceso que hay a las tecnologías audiovisuales, todos pueden hacer videoclips, pero en general, no hay grandes presupuestos como sucede en otros países". En consonancia con la opinión de su colega, MARTÍN DEUS cree que en el país hay un enorme capital de creatividad y gente capacitada. No obstante, en el actual contexto y de cara al futuro, encuentra matices: "A veces, siento que se copia un poco más de la cuenta o que, si hasta hace diez años la moda



LUCIANO JUNCOS

era 'hacerse el loco' o innovar, si el referente era MICHEL GONDRY y sus trucos, hoy la tendencia es hacer videos que se parezcan estéticamente a los que vienen de afuera. Como fuere, para las bandas que arrancan el videoclip es, cada vez más, una preocupación. Las nuevas generaciones entienden que la música también entra por los ojos". **D**

POR EZEQUIEL OBREGÓN

A EDUARDO PINTO, el videoclip le permite unir dos pasiones: cine y música

**"Creo que hay como dos modelos de producción: el subsidiado por los propios realizadores para armar un reel y el que se hace con lo que se tiene y que, por ende, ajusta su creatividad a lo económicamente posible".
MARTÍN DEUS**



(20)

DEL 11 AL 22 DE ABRIL | 2018

BAFICI

BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE
CINE INDEPENDIENTE



Buenos Aires Ciudad



Vamos Buenos Aires

DIEZ HISTORIAS

ALTERED CARBON (2018)

INFORME PARA DAC ANA HALABE

AUSTRALIA APUESTA EN CHINO

El potencial financiero de la economía cinematográfica china es difícil de resistir; Hollywood lo ha intentado con efectos dispares (recordemos **LA GRAN MURALLA / THE GREAT WALL**, ZHANG YIMOU, 2016), pero el asunto con China significa ajustar el producto de manera que va más allá de las prohibiciones de los censores locales. La industria

cinematográfica australiana ya empezó a calibrar películas para que sean exitosas en China, pero los resultados, hasta ahora, han sido mixtos. La última en llegar a las pantallas es **7 GUARDIANS OF THE TOMB** (KIMBLE RENDALL, 2018), que proviene de Arclight, una empresa internacional de venta y financiamiento de películas, que logró un éxito en China cuando su película sobre tiburones, hecha en Australia,

BAIT (también de RENDALL, 2012), recaudó unos sorprendidos US\$ 28 millones (el monto en Australia fue US\$ 800.000). "No describimos estas películas como australianas, aunque realmente lo son. Les vendemos el hecho de que estas son películas de Hollywood a las personas en China. Pero, en secreto, son australianas. Al minuto en que una [coproducción] logre un gran éxito de taquilla, tanto en China como

en los Estados Unidos, todos la van a seguir. Solo estamos viendo el principio". Las distribuidoras siguen buscando el punto justo donde un proyecto pueda satisfacer a China pero también que posea un atractivo internacional infalible, y apuestan a encontrarlo con su próxima coproducción australiana-china, la película bélica **KILLER 10**, dirigida por el australiano PHILLIP NOYCE.

7 GUARDIANS OF THE TOMB

(KIMBLE RENDALL) tuvo un estreno limitado en Australia, lo cual pudo haber provocado su discreto rendimiento en China. GARY HAMILTON, CEO de Arclight, ve a Australia como una puerta hacia Hollywood para China. "[GUARDIANS] fue una película filmada completamente en Australia", dice HAMILTON, "exceptuando tres días en China. Son guionistas australianos, un director australiano, muchos actores australianos. Creo que ese es el intercambio. Si uno hace películas australianas solo para el mercado nacional, utilizando dinero público, entonces se convierte en un subsidio, porque nunca se recupera el dinero".



MÉXICO SUMA TAQUILLA

La comedia romántica **LA BODA DE VALENTINA** se ha convertido en el estreno local más importante de los últimos seis meses, coqueteando con llegar al top 10 histórico de México: en su primer fin de semana, la segunda película del también productor MARCO POLO CONSTANDSE (**CÁSESE QUIEN PUEDA**, 2014), se convirtió en el sexto mejor estreno mexicano de la historia al sumar cerca de 900.000 espectadores en más de 1.800 pantallas de todo el país. La actriz televisiva MARIMAR VEGA da vida a Valentina, una mexicana que vive en Estados Unidos y que,



LA BODA DE VALENTINA (MARCO POLO CONSTANDSE, 2018), gran éxito mexicano: "Para mí la comedia tiene la obligación de ser actual, fresca, puntual. Y hoy no puedes hablar de México sin hablar de la política. Le da comedia, porque explica mucho de por qué somos como somos, y esto viene de toda la vida. Puede ser en el momento bastante conveniente, pero no trata de eso la película ni propongo una solución ni un problema".

cuando recibe una propuesta de matrimonio de su novio norteamericano, descubre que su estado civil es de casada, por lo que tiene que regresar a México para investigar las razones de este inconveniente. OMAR CHAPARRO, un actor

taquillero y famoso por sus papeles en televisión, interpreta al ex novio mexicano de la protagonista. "Me encantan las comedias románticas, me parece fascinante el hecho de que los seres humanos tengamos la capacidad de compli-

carnos más, escogiendo entre dos personas", expresa el director. "Pero yo quería hacerlo más grande y complejo, y por eso decidí que no fuera nada más que Valentina deba escoger entre dos hombres, sino entre dos mundos".



WISTING, que consta de diez episodios de 45 minutos, es una serie producida para la plataforma de transmisión Viaplay, TV3 Norway y la alemana ARD Degeto. Recibió NOK 26.050.000 (€ 2,7 millones) y se basa en la serie de novelas *best-seller* de JØRN LIER HORST (vendió más de 1.5 millones de copias solo en Noruega) sobre el investigador policial William Wisting, interpretado por la estrella local SVEN NORDIN. Es una coproducción entre Cinenord Drama y Good Company Film de Dinamarca. SILJE HOPLAND EIK, de Cinenord, dice que su ambición es crear un "drama gigante noruego que dure muchas temporadas", aspirando a la repercusión internacional, como lo hicieron sus antecesoras, **THE KILLING** (*FORBRYDELSEN*) o **THE BRIDGE** (*BRON/BROEN*).



NICOLÁS LÓPEZ, director de **NO ESTOY LOCA**, nuevo fenómeno de taquilla chileno: "Para mí, hacer una película no es solamente hacer un guion y filmar, estoy involucrado desde cómo *marketearla*, el póster, cada proceso. Tanto así que yo me reía, ahora, que estaba terminando el sonido de esta última película y, al mismo tiempo, estaba preocupado de que íbamos a dar en el cóctel para los invitados; así de demente y obsesivo es el proceso de hacer una película".

NORUEGA APOYA TELEVISIÓN

El Norwegian Film Institute (NFI) anunció su apoyo a tres nuevas series de televisión noruegas, a través de su plan de incentivos introducido en 2016. El apoyo otorgado asciende a NOK 57,4 millones (€ 5.950.000); respalda producciones que tienen al menos 30% de su financiamiento internacio-

nal vigente y que han asegurado la distribución internacional. Las producciones pueden solicitar una devolución de impuestos del 25% de los costos de filmación en Noruega. Para 2018, aplicaron 11 proyectos, de los cuales fueron seleccionados tres dramas: **ATLANTIC CROSSING** y **WISTING**, ambos de Cinenord Productions, y **BEFOREIGNERS**, de

Rubicon TV. En cuanto al esquema de devolución de impuestos, STINE HELGELAND, directora de comunicación, visión y relaciones internacionales del Norwegian Film Institute, manifestó: "Es bueno ver que, con los subsidios de incentivo, estos proyectos noruegos, que de otro modo serían filmados en el extranjero, ahora son realizados

en Noruega con profesionales de cine locales. El esquema también debería aumentar la experiencia y el conocimiento de una industria local sostenible, así como estimular el crecimiento y la cooperación internacional".

CHILE RÍE ALTO

En la taquilla chilena, la comedia local también es reina absoluta. El director NICOLÁS LÓPEZ presenta **NO ESTOY LOCA**, protagonizada por su actriz fetiche, PAZ BASCUÑÁN. La película cuenta la historia de Carolina, una mujer que lleva una vida perfecta hasta que descubre que no puede tener hijos, el mismo día en que se enteró que su esposo la dejará por su mejor amiga, que acaba de quedar embarazada. La crisis generada por estos acontecimientos hará que Carolina termine en una clínica psiquiátrica, donde conocerá a un grupo de "locas" que la ayudarán a sanar. El éxito de taquilla no es algo nuevo para el director chileno: en 2016 su film **SIN FILTRO**, también protagonizado por PAZ BASCUÑÁN, batió records y alcanzó el primer lugar en la cartelera nacional, convirtiéndose en uno de los títulos chilenos más vistos de la historia con 1,2 millones de espectadores, logrando versiones en España (**SIN RODEOS**, dirigida por SANTIAGO SEGURA, con MARIBEL VERDÚ) y **RE LOCA**, en la Argentina (con NATALIA OREIRO, y con MARTINO ZAIDELIS en la dirección). En 2017, LÓPEZ estrenó en México **HAZLO COMO HOMBRE**, la película mexicana más vista del año y la quinta en la historia del país.

PARAGUAY DE PLATA

El drama **LAS HEREDERAS**, dirigido por el realizador paraguayo MARCELO MARTINESSI, ha sido galardonado con el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín de este año. La película narra la historia de una mujer de clase social alta, quien sustenta su estilo de vida con la herencia que le fue otorgada. Sin embargo, habiendo cumplido sus sesenta años, se percató de que el dinero ya no cubrirá sus gastos, por lo que se ve obligada a buscar una alternativa que le permita mantener el equilibrio por el resto de sus días. Esta ópera prima fue protagonizada por ANA BRUN (quien también ganó un Oso de Plata por su actuación). Es la primera película paraguaya en competir en la prestigiosa Berlinale. Dice el director: "ANA BRUN siempre dice: *'Yo no tengo técnicas, yo hago, nomás'* o, también, una frase que me dijo y que me encanta: *'Yo no soy actriz, yo soy una señora, nomás'*. Entonces, esa 'señora, nomás' tenía una manera de vincularse con ese personaje a partir de un montón de cosas que a ella le fueron pasando en su vida, de momentos que ella podía entender de ese guion. Por ejemplo, antes de empezar una escena, me decía algo rarísimo: *'Quiero que me cuentes, exactamente, mi relación con cada una de las personas en este momento. Si estoy enojada con Chiquita, si le tengo lástima, si la estoy amando. Qué está pasando por mí en este momento'*. En los ensayos, al ver sus gestos, su mirada, su



presencia, me di cuenta de que la película se podía contar de muchas formas con ella".

AVANZA REALIDAD MIXTA

Hay un nuevo tipo de "realidad" que no es aumentada ni virtual, sino una mezcla que combina lo mejor de ambas. Y varios analistas tecnológicos aseguran que, a partir de este año, comenzará a transformarse la manera en que percibimos el mundo. Así, el usuario es capaz de sumergirse en un mundo virtual dentro de un entorno real... e interactuar, al mismo tiempo, con esos elementos virtuales, de manera inmersiva. Grandes compañías están apostando por ella y presentando sus primeros resultados, que tendrán aplicaciones, no solo en entretenimiento, sino también en medicina, arquitectura y educación. Magic Leap es una de ellas. La empresa -financiada por gigantes tecnológicos como Google y el chino Alibaba- confirmó que, en 2018, estará listo su primer producto: unas gafas que permitirán navegar por Internet, ver películas y conectarse en entornos virtuales sin aislarse del mundo real, ya que utilizan un campo de luz

artificial para "engañar" al cerebro y hacerle creer que los objetos que proyecta son reales. Se espera que su precio supere los 1.000 dólares, aunque lo verdaderamente interesante llegará con la creación de aplicaciones y programas por parte de los desarrolladores y otros "creativos", según explicó la firma. Una operación que todavía está en curso.

El director MARCELO MARTINESSI recibe su Oso de Plata por **LAS HEREDERAS** (2018): "Paraguay es una tierra de mujeres. En contraste con una educación y unas formas 'machistas', aquí son las mujeres quienes tejen la fibra interna de la sociedad. A lo largo de este relato, la herencia no tiene que ver solo con el dinero. Tiene que ver con los valores, las formas, los límites y las restricciones que una mujer siente la obligación de transmitir de generación en generación, como para perpetuar un sistema irracional. Esas herencias abstractas e ilógicas son con las que algunas mujeres deciden -a veces- romper. Y eso me parece muy atractivo". La película es una coproducción de Paraguay, Brasil, Alemania, Uruguay y Francia



Las gafas redondas de Magic Leap albergan la pantalla, el audio y los sensores de la cámara externa. Además, trae un control de mano con panel táctil. El sistema se conecta a una computadora redonda que se ajusta al cuerpo y potencia el sistema. Es un sistema autónomo y no necesita estar conectado a un teléfono o a una PC, ni tampoco sensores de espacio adicionales, como en los sistemas de realidad virtual Vive de HTC y Oculus de Facebook. Todo indica que estos lentes tienen un método más avanzado para mostrar imágenes 3D, usando tecnología de campo de luz, y su propio control especializado con tecnología háptica, a diferencia de las HoloLens de Microsoft.

ESLOVAQUIA ROMPE RÉCORDS

El cine nacional cobró impulso durante 2017. Las producciones de género han sido decisivas para llevar las cifras de audiencia a niveles sin precedentes, estableciendo un récord histórico en la historia de la República Autónoma de Eslovaquia (es decir, desde 1993). El número total de admisiones se disparó a 6.692.871, marcando así un gran aumento del 18,1% en comparación con el año anterior. Los ingresos de taquilla aumentaron un 19%, con un total de 34,5 millones de euros (para 191.773 proyecciones). La lista de las diez películas más vistas tiene su estructura habitual de importaciones y títulos yanquis de gran presupuesto, dirigidos principalmente al público infantil; sin embargo, el principal cambio, este año, es la proporción de producciones nacionales en el ranking, ya que representan casi la mitad. La película más vista fue una adaptación del best-seller homónimo **ALL OR NOTHING** (VSECHNO NEBO NIC y MARTA FERENCOVA), una coproducción eslovaco-checa (340.535 espectadores), mientras que el segundo lugar pertenece al thriller **THE LINE** (PETER BEBJAK, con 329.349 espectadores). La película de suspense que recrea una controversia política doméstica, **KIDNAPPING** (*Únos*, MARIANNA CENDEL SOLCANSKÁ), terminó en el cuarto lugar, con 278.763 entradas vendidas.

SERBIA SUBE INCENTIVO

Después de dos años de dirigir el programa de incentivos cinematográficos, el gobierno



THE LINE (PETER BEBJAK, 2017): En términos de ganancias, este *thriller* se convirtió en la película más taquillera, con € 1.749.425 de recaudación, seguida del film más visto, **ALL OR NOTHING** (VSECHNO NEBO NIC y MARTA FERENCOVA, 2017), que ganó € 1.734.924; cifras vertiginosas generalmente reservadas para los éxitos de taquilla de Estados Unidos, como **AVATAR** (JAMES CAMERON, 2009, € 2.185 millones) o **MI VILLANO FAVORITO** (*DESPICABLE ME*, PIERRE COFFIN y CHRIS RENAUD, 2010, € 1.88 millones).

serbio ha adoptado el nuevo Decreto para Incentivar las Inversiones en la Producción de Obras Audiovisuales (Incentivos Cinematográficos), otorgando una devolución en efectivo directa del 25% para la filmación en Serbia, a partir del 15 de febrero. Después de apoyar un total de 28 proyectos en 2017, el Ministerio de Economía de Serbia decidió duplicar el presupuesto anual a € 6,7 millones disponibles en 2018, mientras que el umbral mínimo y los

criterios de entrada relevantes siguen siendo los mismos para la mayoría de las categorías. El único cambio está relacionado con las series de televisión, que ahora requieren un gasto mínimo de € 100.000 por episodio. La ex comisionada de cine serbia ANA ILIC, asesora del Primer Ministro para Industrias Digitales y Creativas, dice: "Las cifras del período anterior muestran que los incentivos han atraído € 9,60 de producción por cada euro pagado en

incentivos y creó más de 2.000 proyectos de trabajo en los primeros 16 meses de implementación. Solo la producción de películas aumentó un 54% en el año anterior. Este es un impulso significativo para la economía local, y nos enorgullece el hecho de que los incentivos serbios no solo apoyan a las películas y a la televisión, sino que también son abiertos y ofrecen oportunidades para proyectos en posproducción, TVC e, incluso, obras de realidad virtual".



VIVEGAM (SIVA, 2018), *thriller* de espías indio de gran factura, utilizó a Serbia como algunas de sus locaciones, beneficiándose de sus atractivos incentivos fiscales. También lo hicieron la hollywoodense **PUNTO DE QUIEBRE** (*Point Break*, ERICSON CORE, 2015), la británica **CORIOLANUS** (RALPH FIENNES, 2011) y la serie de Netflix, **A SERIES OF UNFORTUNATE EVENTS** (2017-), creada por MARK HUDIS, con NEIL PATRICK HARRIS.

**OSCAR 2018:
LA FORMA DEL ÉXITO**

Y esta vez no hubo papelones. La ya inefable dupla BEATTY-DUNAWAY volvió a tomar el escenario del Dolby Theatre de Los Angeles para anunciar la Mejor Película del año. **LA FORMA DEL AGUA (THE SHAPE OF WATER)** se llevó el gran premio de la noche, y su director, GUILLERMO DEL TORO, recibió el suyo personal, engrosando la lista de los mexicanos "oscarizados", como ALFONSO CUARÓN y ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU. Hubo lugar para fuertes discursos contra los abusos sexuales; los momentos musicales de las cinco canciones nominadas (ganó "Remember Me", de **COCO**, película de LEE UNKRICH, premiada como Mejor Animación); el humor a cargo del anfitrión JIMMY KIMMEL; las no-sorpresas en el rubro Actuación (GARY OLDMAN por **LAS HORAS MÁS OSCURAS**, de JOE WRIGHT; FRANCES MCDORMAND y SAM ROCKWELL por **TRES ANUNCIOS POR UN CRIMEN**, de MARTIN MCDONAGH; y ALLISON JANNEY por **YO SOY TONYA**, de CRAIG GILLESPIE); los galardones al Mejor Guion: JAMES IVORY por **LLÁMAME POR TU NOMBRE** (LUCA GUADAGNINO) y JORDAN PEELE por **¡HUYE!**; el primer Oscar para Chile por **UNA MUJER FANTÁSTICA**, de SEBASTIÁN LELIO; el merecido premio al DF ROGER DEAKINS por la Fotografía de **BLADE RUNNER 2049** (DENIS VILLENEUVE), después de doce nominaciones de espera, y el reconocimiento a los rubros técnicos de Sonido y Edición para **DUNKERKE**, de CHRISTOPHER NOLAN.



El equipo de **LA FORMA DEL AGUA (THE SHAPE OF WATER)** festeja su premio a la Mejor Película del Año, encabezado por su también premiado director GUILLERMO DEL TORO, en la entrega número 90 de los Oscar. La película tenía 13 nominaciones, obteniendo también Mejor Diseño de Producción y Música.



Takeshi Kovacs (JOEL KINNAMAN), en **ALTERED CARBON** (2018). LAETA KALOGRIDIS, creadora de la serie: "Nuestros peores instintos como seres humanos tienen que ver con nuestra despreocupación por los recursos naturales, y si el cuerpo se volviera uno más de esos recursos, ¿cómo lo trataríamos? ¿Con indiferencia y despersonalización, convirtiéndolo en algo como un buen auto, en vez de en un depósito de nosotros mismos?".

**SERIES:
MUNDOS ALTERADOS**

En el año 2384, la identidad humana puede almacenarse en un soporte digital y transferirse de un cuerpo a otro, lo que permite a los seres humanos sobrevivir a la muerte física, al asegurarse que sus recuerdos y su conciencia sean "insertados" en nuevos cuerpos. Con esta más que atrayente premisa, Netflix estrenó **ALTERED CARBON**, una serie creada por LAETA KALOGRIDIS, basada en la novela homónima de RICHARD MORGAN, escrita en 2002. El servicio *streaming*

lanzó la primera temporada de diez episodios, y ya se viene la segunda. JOEL KINNAMAN -el irreverente Holder de **THE KILLING**- interpreta al atribulado Takeshi Kovacs, asesinado e insertado, 250 años después, en el cuerpo del oficial de policía Elias Ryker, con el fin de investigar un asesinato. El producto tiene una herencia clara de aquel mundo distópico y deprimente de **BLADE RUNNER** (RIDLEY SCOTT, 1982), aunque sucede en una San Francisco *ciberpunk*, reconvertida como Bay City. Dice KALOGRIDIS, guionista y productora: "La

idea de que este tipo de tecnología crea intersecciones interesantes entre tu imagen de tu yo físico y tu imagen de tu yo interno o espiritual, o de reasignar tu género, se hace mucho más fácil si no tenés que pasar por una cirugía. Creo que al explorar la idea de ser capaz de recrear tu identidad física en una forma diferente, solo hemos arañado la superficie en ese aspecto. Me parece que la serie debería explorar todo esto un poco más, la forma en la que nos sentimos cómodos o incómodos con nuestros cuerpos físicos". **D**



El punto de partida del filme de LELIO es la pérdida de un ser amado

“EL CINE es LIBRE, y los cineastas deberían serlo, también”

EL DIRECTOR CHILENO DIALOGÓ CON **DIRECTORES** SOBRE **UNA MUJER FANTÁSTICA**, GANADORA DEL OSCAR COMO MEJOR PELÍCULA EXTRANJERA, HISTORIA DE UNA MUJER TRANS QUE ACABA DE PERDER A UN SER QUERIDO Y RECLAMA SU DERECHO A DESPEDIRSE DE ÉL. EN ESTA NOTA, EL REALIZADOR CHILENO REFLEXIONA SOBRE SU INTERÉS POR ENCONTRAR LO UNIVERSAL EN LO PARTICULAR, EL ENTRAÑABLE PERSONAJE QUE COMPUSO LA ACTRIZ DANIELA VEGA, Y SU LLEGADA A UN HOLLYWOOD QUE CADA VEZ MIRA MÁS A LOS REALIZADORES LATINOAMERICANOS COMO NUEVA FUENTE DE INSPIRACIÓN.

POR EZEQUIEL OBREGÓN



Ganadora del Oscar, la película chilena incluye secuencias de fuerte espesor onírico

“Donde hay prejuicio, hay tabúes que romper y provincialismos con los que acabar. En ese sentido, me parece excitante lo que está pasando y creo que no hay límites para el cine. El cine no tiene que ser nada de base. El cine es libre y los cineastas deberían serlo también”.

SEBASTIÁN LELIO vive un momento consagratorio. Su película ha ganado el Oscar, ha conseguido financiamiento y distribución internacional. Su filmografía, percibida de forma integral, demuestra que ha podido trabajar sobre los temas que le interesan sin, por ello, repetir fórmulas. Ya en su ópera prima, **LA SAGRADA FAMILIA** (2006), se notaba cierto interés por explorar qué ocurre cuando alguien, de forma premeditada o espontánea, intenta ir más allá de lo preestablecido. Es en la presión sobre los deseos, en las pulsiones, en donde reposa el núcleo duro de sus relatos, que, a excepción de **EL AÑO DEL TIGRE** (2011), han hecho foco sobre la clase media de su país.

Su primer gran éxito llegó con **GLORIA** (2013), premiada en Berlín y estrenada en diversas latitudes (Argentina incluida). Esta historia sobre las vivencias de una mujer de sesenta años tendrá su *remake*, dirigida por él mismo y actuada ni más ni menos que por JULIANNE MOORE. Pero antes de volver a esta historia, el realizador le dio forma a **DISOBEDIENCE**, transposición de la novela homónima de NAOMI ALDERMAN, protagonizada por las estrellas RACHEL WEISZ,

RACHEL McADAMS y ALESSANDRO NIVOLA. Con fecha de estreno prevista para abril en Estados Unidos, la película recibió elogiosos comentarios durante su premiere en el Festival de Cine de Toronto. Nada parece detener el crecimiento de Sebastián Lelio, quien, pese a haber perdido en la última entrega de los Globos de Oro, fue nominado por la Academia para competir por el Oscar a la mejor película extranjera con la libanesa **THE INSULT**, la rusa **LOVELESS**, la húngara **ON BODY AND SOUL** y la sueca **THE SQUARE** (tal vez, su rival más poderosa) frente a las cuales mereció finalmente la codiciada estatuilla. En medio de este *tour de force* de trabajo de postproducción, difusión, asistencia a ceremonias y gran premio, el director se detuvo para dialogar con **DIRECTORES**.

Hay un reciente interés en el cine chileno por abordar las subjetividades queer o identidades no heterosexuales. ¿Cómo ubicás a tu película dentro de esa tendencia? Porque, en UNA MUJER FANTÁSTICA, la identidad trans es claramente uno de los ejes.

Yo creo que la tarea de ubicar la película, históricamente, dentro de una supuesta tradición

o tendencia de películas sobre las subjetividades *queer* es más bien una tarea de la crítica. Si bien, desde mi primera película, **LA SAGRADA FAMILIA**, los temas sobre las maneras de expresar las diferentes formas de amor estuvieron presentes, yo no los pienso tanto desde el punto de la “historicidad del gesto”. Más bien sigo una intuición y una emoción. Cuando surgió la idea de que esta historia le ocurriera a una mujer transsexual, me pareció que eso se podía relacionar con los tiempos que corren. Sobre todo, aportaba un territorio a explorar, que estaba lleno de potencialidades, pero también de peligros, lo que era una muy buena señal. Un territorio lleno de trampas, pero al mismo tiempo fértil, porque se trata de una película sobre un personaje, cuya identidad cuestionada está en el centro de todo. Y eso hizo que la misma película se preguntara qué es una mujer. Y la película misma, como artefacto, se pregunta qué es una película.

Pienso UNA MUJER FANTÁSTICA como una obra abierta, no solo en cuanto a sus múltiples temáticas, sino al modo

Daniela Vega, la revelación de **UNA MUJER FANTÁSTICA**

en el que transita el drama de la protagonista.

Lo trans me abrió muchas puertas; me refiero a la idea de una película transgénero sobre una mujer transgénero. Eso me ofreció mucha libertad y fue lo que permitió que, estilísticamente, la película oscile entre distintas identidades y se pasee por distintos géneros, y mute y cambie y se niegue a ser fijada en una sola etiqueta. **UNA MUJER FANTÁSTICA** intenta conectar con su propio personaje, intentando ser ella misma; inclasificable y libre.

Hay dos campos que interpreto dentro del territorio de lo sublime en tu filme, el primero refiere al impacto que producen las Cataratas del Iguazú; el segundo es el canto lírico. ¿Siempre estuvieron presentes estas figuras?

Los signos de la película aparecen de manera desordenada y misteriosa. Curiosamente,

las Cataratas siempre estuvieron ahí, incluso antes de que la historia tomase forma; la idea de un viaje a las Cataratas, que no se cumple. Las Cataratas, no como símbolo, sino como vida en sí misma, vida brotando indómita, salvaje, en flujo y en caída. Belleza y potencia de lo que es natural. El guion fue mutando, y lo que nunca se expulsó fue la idea de que las cascadas estuviesen, de una u otra manera, en el centro del relato. El canto lírico aparece bastante más tarde. DANIELA VEGA, la actriz, es cantante lírica, y el guion se modificó para poder fagocitar lo que ella traía consigo. Incorporamos el canto lírico, y fue muy orgánico cómo eso fue encontrando su lugar en la película. En cuanto a lo sublime, conecto con lo que dices, porque creo que cuando uno se enfrenta a la fuerza irrefrenable de la naturaleza, uno está enfrentado a

lo sublime. Y también cuando se enfrenta a la potencia del arte, que es la manera humana que hemos encontrado de fabricarnos el contacto con lo sublime. El canto lírico, en el caso de Marina, está conectado con eso, porque es la manera que ella tiene de, valga la redundancia, sublimar su propia experiencia, transmutar la belleza y elevarse con ella. En ese sentido, es posible que esos dos elementos estén comunicados.

Tus películas van hacia el corazón de lo familiar, lo eclesial, los órdenes vinculados al tratamiento sobre el cuerpo. ¿Qué motivación encontrás al abordar estos temas? ¿Refieren a lo biográfico o conforman un interés o vocación de trabajar con lo social?

Siempre he pensado en la idea del fractal; si uno observa una parte del sistema y excava hacia adentro de esa pequeña

“El guion fue mutando, y lo que nunca se expulsó fue la idea de que las Cataratas del Iguazú estuviesen, de una u otra manera, en el centro del relato. Las Cataratas, no como símbolo, sino como vida en sí misma, vida brotando indómita, salvaje, en flujo y en caída. Belleza y potencia de lo que es natural”.

pieza (entendida como un reflejo del sistema total), al toparse con ciertos hallazgos sobre esa pieza o subsistema (sea este un personaje, un grupo familiar o una comunidad), se pueden encontrar ciertos destellos y hallazgos que devengan sobre la sociedad total. Yo creo en eso. Creo que la historia de una mujer de 60, que quiere seguir bailando y reclama su derecho al goce y al placer, está profundamente conectada con los procesos de modernización y los traumas que acarrea Chile, en el caso de **GLORIA**. Y por supuesto, que las vivencias de una mujer transexual que reclama su derecho a despedir a un ser querido, luego de que este muere y se enfrenta a una serie de resistencias que provienen de una sociedad supuestamente moderna, habla del personaje en sí, pero al mismo tiempo, comenta, ilumina, desde un lugar distinto, ciertas maneras que tiene esa sociedad para enfrentarse a ese problema y, por ende, hace un comentario sobre la sociedad completa. Lo interesante es la universalidad, porque no es solo Chile lo que está en juego.

Perteneces a una generación de realizadores que están teniendo trascendencia internacional. Tanto vos como PABLO LARRAÍN (director de JACKIE) fueron considerados para dirigir en Hollywood. En medio de este panorama, ¿cómo pensás la actualidad del cine chileno y cómo te toma el hecho de trabajar en Estados Unidos?

Desde afuera, parece abrupta esta explosión que, generacionalmente, empieza a pasar



La composición de Vega transita diversos estados

de manera fuerte con **NO**, con **GLORIA**, con **EL CLUB** y con **UNA MUJER FANTÁSTICA**. El gran hito es haber pasado el rompeolas de los festivales internacionales para pasar a la distribución internacional. Vivido desde adentro, ha sido un proceso muy natural. Nosotros hicimos nuestras primeras películas hace once años. Por ejemplo, con PABLO LARRAÍN estrenamos con un mes de distancia; él, su segunda película y yo, mi primera película, **LA SAGRADA FAMILIA**. Yo quería hacer un cine acorde a la modernidad del país, porque me parecía que el cine que se estaba haciendo en ese entonces estaba tocando una tecla que correspondía a un momento anterior. Pero, por lo

menos en mi caso, no ha habido una planificación estratégica. He seguido mi intuición y lo que me emociona. **GLORIA** fue una explosión que abrió muchas puertas. Y lo que tú llamas "ser considerado por Hollywood", en realidad, yo lo entiendo como entrar en el circuito del cine internacional, lo cual es interesante, porque es observado con mucho prejuicio, y eso es solo una gran señal. Porque donde hay prejuicio, hay tabúes que romper y provincialismos con los que acabar. En ese sentido, me parece excitante lo que está pasando y creo que no hay límites para el cine. El cine no tiene que ser nada de base. El cine es libre y los cineastas deberían serlo también. **D**

“Cuando surgió la idea de que esta historia le ocurriera a una mujer transexual, me pareció que eso se podía relacionar con los tiempos que corren. Sobre todo, aportaba un territorio a explorar, que estaba lleno de potencialidades, pero también de peligros”.



El Comité Ejecutivo de WRITERS & DIRECTORS WORLDWIDE se reunió en Buenos Aires

EL ENCUENTRO TUVO LUGAR EN LA CASA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL. PARTICIPARON LOS CREADORES AUDIOVISUALES QUE INTEGRAN ESTE COMITÉ, REPRESENTANDO ASOCIACIONES, ENTIDADES Y CONFEDERACIONES DE TODO EL MUNDO. PERIÓDICA Y REGULARMENTE, VARIAS VECES AL AÑO, ESTE ÓRGANO EJECUTIVO INTERNACIONAL SE CONGREGA PARA MONITOREAR LA DEFENSA, EL DESARROLLO Y LAS NUEVAS ESTRATEGIAS DEL DERECHO DE AUTOR FRENTE A LOS MUCHOS DESAFÍOS GLOBALES QUE ACTUALMENTE SE PRESENTAN. EL GRAN CRECIMIENTO DEL AUDIOVISUAL EN LATINOAMÉRICA, ASIA Y ÁFRICA, A TRAVÉS DE NUEVAS SOCIEDADES DE GESTIÓN, CONVOCA AHORA ESTAS REUNIONES A LA SEDE DE ENTIDADES QUE, COMO **DAC**, CONSOLIDAN FUERTEMENTE SU ACCIONAR Y EL DE TODA LA REGIÓN.

Estuvieron presentes: **HORACIO MALDONADO**, director, guionista, Presidente de W&DW y Secretario General de DAC, Argentina; **YVES NILLY**, guionista, Vicepresidente de W&DW y Presidente de la Asociación

Beaumarchais - SACD, Francia; **JACEK BROMSKI**, escritor y guionista, miembro del Comité Ejecutivo de W&DW y Presidente de ZAPA, Polonia; **MIGUEL ANGEL DIANI**, guionista y dramaturgo, miembro

del Comité Ejecutivo de W&DW y Presidente de ARGENTORES, Argentina; **ANDREA PURGATORI**, escritor, guionista, miembro del Comité Ejecutivo de W&DW y de la Comisión Directiva de SIAE, Italia; **TIM PYE**, guionista,

miembro del Comité Ejecutivo de W&DW y autor, de AWG, Australia; **CURRO ROYO**, guionista, miembro del Comité Ejecutivo de W&DW y autor, de DAMA, España; **MALGORZATA SEMIL**, traductora, escritora, miembro



HORACIO MALDONADO, YVES NILLY, MALGORZATA SEMIL y RICARDO PINTO E. SILVA

del Comité Ejecutivo de W&DW y autora, de ZAIKS, Polonia; **DANILO SERBEDZIJA**, director, guionista, miembro del Comité Ejecutivo de W&DW y Presidente de DHFR, Croacia; **DELYTH THOMAS**, directora, miembro del Comité Ejecutivo de W&DW, autora, de Directors UK, Gran Bretaña; **MARIO MITROTTI**, director, Presidente de DASC y Presidente de ADAL, Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos, Colombia; así como LAZA, director, Presidente Alianza Pan-Africana de Guionistas y Directores, APASER, Madagascar.

HORACIO MALDONADO

Estamos muy orgullosos de haber recibido a todos nuestros compañeros del Comité Ejecutivo de W&DW, aquí, en Buenos Aires. Hemos armado un programa de trabajo a ejecutar en los próximos 24 meses para continuar con las alianzas que establecimos en estos últimos años. Una tarea de creación de nuevas sociedades de gestión de Derechos de Autor en todo el mundo, que nos hermana cada vez más, con sociedades más abiertas y dispuestas a reunirse intercontinentalmente donde sean convocadas. Esperamos, en

los próximos periodos que nos tocan, lograr todos los objetivos planteados.

YVES NILLY

Año nuevo, proyectos nuevos. Pero también es importante destacar lo que se empezó en 2017 en África, con la creación de APASER y también en la gestión Asia Pacífico. Este año, como Vicepresidente de W&DW y con nuevo Comité Ejecutivo, seguiremos ampliando W&DW y fortaleciendo su presencia en todos los continentes. ¡Es un proyecto enorme! Tenemos un nuevo presidente, lo cual permite cambiar un poco de costumbres y trabajar de manera diferente, con misiones. Mi misión será trabajar con las alianzas. ¡2018 será apasionante!

MARCELO PIÑEYRO

W&DW, en conjunto con CISAC, se ha planteado para 2018 seguir ampliando el espacio del Derecho de Autor en el mundo. La acción iniciada en Latinoamérica, apoyando nuevas sociedades de gestión de directores y guionistas, continúa con la sociedad panafricana de creadores en el continente africano y también en la India. En base a estos éxitos, que hace cinco años parecían un absurdo, ya no hay tareas que

En la Casa del Director Audiovisual se reunió el comité de directores y guionistas internacionales, ahora presidido por HORACIO MALDONADO

suenen inalcanzables.

DANILO SERBEDZIJA

W&DW trabajará intensamente para lograr obtener una remuneración justa para los autores. Ayudaremos a los colegas de África y Australia. Nos centraremos en el autor audiovisual y sus Derechos de Autor.

MIGUEL ÁNGEL DIANI

Seguiremos trabajando en el proyecto de Latinoamérica, profundizándolo en Brasil y Panamá, así como en la India y en África. El crecimiento del audiovisual en el mundo también será visto desde dentro de la CISAC, y el autor AV comenzará a tener mayor preponderancia y peso en la organización.

MALGORZATA SEMIL

Si bien los objetivos no han cambiado mucho, son más consistentes en los lugares donde tenemos que apuntar nuestros efectos. Y el efecto más fuerte pienso que debe ser

POCOS DÍAS DESPUÉS DE ESTA REUNIÓN, DASC - DIRECTORES COLOMBIA - FUE AUTORIZADA PARA RECAUDAR Y DISTRIBUIR LOS DERECHOS DE AUTOR EN EL TERRITORIO COLOMBIANO.

Rubricando la larga lucha, coronada con la sanción de la Ley de Pepe Sánchez, que instaló el derecho de remuneración para directores y guionistas en Colombia, llegó este nuevo y fundamental reconocimiento para DASC, miembro de ADAL y W&DW. Un logro celebrado con júbilo por la enorme comunidad de creadores audiovisuales de todo el mundo.



DANILO SERBEDZIJA, MIGUEL ÁNGEL DIANI y CURRO ROYO



RICARDO PINTO E. SILVA, ALEXANDRA CARDONA RESTREPO y ANDREA PURGATORI

apuntado a la región africana. También los autores de Australia necesitan el soporte de las sociedades internacionales de autores, y pasa lo mismo en Asia. No nos olvidemos de la situación de Europa Central y Oriental, donde se están implementando nuevas leyes, lo que significa que algunas sociedades tendrán que cambiar su modo de funcionar y, quizá, necesiten soporte internacional. La región latinoamericana dio vida a sociedades muy valientes, activas, y los autores parecen estar muy contentos con los resultados. Son un gran ejemplo de cómo se debería trabajar en las otras regiones.

ANDREA PURGATORI

El desafío 2018 es la inmensa revolución del mercado global audiovisual, en la que nuestra posición, como autores, sigue siendo muy marginal. La función del Comité de W&DW es lograr ubicarnos como protagonistas de esta gran revolución, donde los medios audiovisuales se están convirtiendo en uno de los negocios más grandes del mundo y de todos los tiempos.

RICARDO PINTO E SILVA

En Brasil, nuestra lucha es por obtener las autorizaciones

previas para las actividades de recaudación y cobranza de los Derechos de Autor y su consecuente distribución. Mientras, maduramos la firma de acuerdos recíprocos con sociedades de gestión de otros países, para cuando estemos aptos. Lo hacemos en un momento de importante inflexión, acompañando la gran crisis política que Brasil atraviesa en los últimos tres años y que coincide con nuestro nacimiento y la implementación de la DBCA. Nuestro desafío es, al mismo tiempo, lograr el reconocimiento interno y cumplir con las reglas de la CISAC pero creemos que, con su apoyo, alcanzaremos el objetivo en nuestro país.

ALEXANDRA CARDONA RESTREPO

Con respecto a Colombia, Redes ya presentó los documentos ante la Dirección Nacional de Derechos de Autor, que es

quien debe dar la autorización para funcionar y conseguir la personería jurídica. Hay mucha expectativa y ganas de comenzar a recaudar y apoyar a las otras sociedades que se están gestando en América Latina y en el mundo.

FRANCISCO "CURRO" ROYO

2018 debería ser el año en que W&DW se hiciera, incluso, más mundial. Latinoamérica está experimentando un crecimiento soberbio, al que asistimos desde Europa con muchísima ilusión. Estamos trabajando en esa mayor internacionalización para que también sea realidad en la India, Australia y África. Para que, cada vez más, las obras de los guionistas y de los directores generen derechos de autor que se puedan recaudar y repartir. **D**

YVES NILLY y
MALGORZATA SEMIL

“Seguiremos trabajando en el proyecto de Latinoamérica, profundizándolo en Brasil y Panamá, así como en la India y en África. El crecimiento del audiovisual en el mundo también será visto desde dentro de la CISAC, y el autor AV comenzará a tener mayor preponderancia y peso en la organización”.
MIGUEL ÁNGEL DIANI, guionista y dramaturgo

DAC GESTIÓN INTERNACIONAL



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

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





ESPAÑA



AUSTRIA



POLONIA



HOLANDA



LISBOA, PORTUGAL 2017
Asamblea General de CISAC



ESPAÑA	SGAE (SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES)
ESPAÑA	DAMA (DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES)
FRANCIA	SACD (SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DRAMÁTICOS)
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



SUIZA



REINO UNIDO



FINLANDIA

Un narrador ESPECIALISTA Y PERMANENTE

DIRIGIÓ **LUISA** (2008), **LA PLEGARIA DEL VIDENTE** (2011), **RESURRECCIÓN** (2015) Y AHORA **LUCIFERINA**. SU OBJETIVO, ANTE TODO, ES CONTAR UNA HISTORIA, AMPLIAR LAS TEMÁTICAS DEL CINE DE GÉNERO NACIONAL, EL DE TERROR FUNDAMENTALMENTE, ENRIQUECERLAS Y SUMARLE ESPECTADORES QUE LO APOYEN CON SU EXIGENCIA.

POR AGUSTINA AFRICANO

¿Quién es LUCIFERINA?

Básicamente, una chica que desconoce su pasado, un secreto y un don que tiene. Una cantidad de hechos accidentales la obligan a retornar a su casa y, entonces, va descubriendo el origen de ese don, un rito con una planta sagrada, y accede a un secreto familiar que está oculto en su inconsciente. La idea surge a través de la intención que tenemos, hace rato, varios directores: ir fomentando lo que se viene llamando *cine de género*. Tratar de ir ampliando las temáticas y enriqueciéndolas. Así nació **LUCIFERINA**, una película sobre exorcismos, para

explorar distintos caminos dentro de lo que son las posesiones.

¿Cómo se diseña este tipo de realización, partiendo de un presupuesto muy acotado?

Priorizamos darle oportunidad a actores que todavía no tuvieron tantas posibilidades de trabajo. Ensayamos intensamente. En especial las escenas físicas, porque hay bastantes peleas y cuestiones posturales con respecto a la posesión y el exorcismo.

¿Un gran nivel de exigencia?

Te pone en un nivel de exigencia muy alto. No solamente

a uno, a los actores también. Hay una actriz que estaba con los ojos completamente tapados con una prótesis que le habíamos hecho. Tenía que hacer un suicidio. Yo pensaba en esa escena y decía: *"esto debe ser lo peor que le puede pasar a un actor o a una actriz en este tipo de películas"*. Ella confiaba, bancaba toda esta situación, pero era estar sin ver durante cuatro horas, sentir todas las molestias bastante complicadas que uno ya tiene en el rodaje, en general, y además, poder generar la carga dramática. Es bastante fuerte.

¿Cómo te preparaste?

Primero vimos todas las películas que había de exorcismos, las buenas y las malas. Desde **EL EXORCISMO** y **EL EXORCISTA** hasta **EL EXORCISMO DE EMILY ROSE**, la serie **EL EXORCISTA** y otras películas más. Estudiamos su mecánica, ya que realmente saben cómo se hace y lo logran muy bien. A partir de allí, empezamos a elaborar un diseño que fuera lo más conveniente para lo que queríamos contar.

¿Y los maquillajes?

Las prótesis utilizadas para maquillar a una persona que empieza a tener síntomas de

posesión hasta que está completamente poseída pueden llegar a tardar entre cuatro y ocho horas de trabajo duro. De manera que lo que buscamos fue generar un exorcismo que pasara más por la carga dramática, que era lo que nos convenía, con cierto maquillaje. Desde ese lugar, es más alineado a películas como **EL EXORCISMO DE EMILY ROSE** que a **EL EXORCISTA**. A diferencia de **RESURRECCIÓN**, mi película anterior, esta tiene intriga y misterio, pero también mucho más terror y efecto.

¿Qué es lo que más te moviliza?

Para mí, siempre se trata de contar una historia. Puede ser con un dibujo, con una escritura, haciendo cine o como fuese. La impronta siempre es esa, narrar algo, tratando de lograr un relato que genere la evocación. Después, cada uno tiene sus elementos, sus recursos, sus complejidades. La escritura tiene un espacio que es muy íntimo, tiene una libertad enorme que, complementada con el cine, es formidable. Con los elementos que sean, no importa si hoy es una película, mañana un cuento, una novela o, pasado, una obra de teatro; se va encontrando un idioma y un sentido de la acción que se hace cada vez más fuerte. Pienso que, como autor, uno tiene la obligación, la sintonía de hacer permanentemente cine, guion, serie de televisión, lo que sea.

¿Cuál es actualmente la situación del cine de terror argentino?

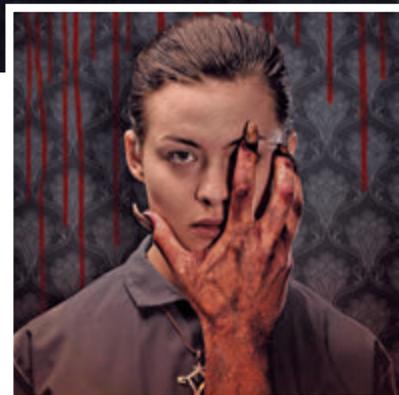
Específicamente, el cine de terror, ya no digamos el cine



El terror y las penumbras suelen ir juntos

de género, sino el cine de terror, dentro de todo el escalón, es el más golpeado. Se lo suele ver con mucho prejuicio, como si fuera un poco infantil, efectista, pornográfico. Se le dicen muchas cosas, por falta de cultura y de sensibilidad, en todo caso. Pero bueno, había que pelear contra ese prejuicio, y eso llevó bastantes años de muchos colegas, que presentamos proyectos en el Instituto del Cine, que eran rechazados en los comités, por vulgares, por pornográficos, por estas cosas. Todo esto, por suerte, pasó, pero las generaciones también fueron pasando, y de golpe empieza a aparecer un espectador que empieza a tener ganas de ver. A ese espectador creo que hay que seducirlo más, hay que atraparlo más. Las propuestas que vienen de afuera son muy fuertes, muy competitivas. El cine de género, en general, exige una puesta de

recurso técnico que el espectador exigente también reclama. Es muy difícil satisfacerlo, pero justamente, no creo que sea imposible. Lo mejor es no intentar ponerse a la altura de películas de gran tamaño, sino, con los recursos que hay, apoyarse más en la originalidad y en la narrativa. Todavía cuesta que el público se anime a verlo. Deberíamos llegar a 20 mil espectadores con una película, por el esfuerzo que significa, y eso todavía cuesta un poco. Ni hablar con el espacio que te dan los exhibidores y el poco *marketing* que uno puede llegar a tener sin los medios detrás. De todas maneras, la voluntad es lo que destacó siempre al cine de género y a la gente que lo hace, y eso, hoy, está más vigente que nunca. **D**



LUCIFERINA

“Vimos todas las películas que había de exorcismos, las buenas y las malas. Estudiamos su mecánica. A partir de allí, empezamos a elaborar un diseño que fuera lo más conveniente para lo que queríamos contar”.



AND STILL
NO ARRESTS?

MADRE CORAJE

LA TERCERA PELÍCULA DEL DIRECTOR BRITÁNICO NOS SUMERGE EN LA PARTICULAR IDIOSINCRASIA DE UNA PEQUEÑA CIUDAD NORTEAMERICANA Y SUS HABITANTES.

INFORME Y TRADUCCIÓN PARA DAC ANA HALABE

TRES ANUNCIOS POR UN CRIMEN (*THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI*, MARTIN MCDONAGH, 2017): "No soy muy de planear las cosas; tiendo a saltar y ver hacia dónde van. Me pasa lo mismo con las obras, aunque probablemente tenían más trama que las películas. Incluso ahora, vos no podrías decir cuál fue la estructura de la película. Tal vez tenga un primer acto pero luego vas e inventás cosas. Creo que todavía hay arcos de personajes y cambios que lo hacen satisfactorio de todos modos, a pesar de que no hay una estructura estricta o una solución fácil. No me parece divertido de otra forma. Estaría bien si... No, no está bien, incluso si estás empezando, porque todo se trata de una fórmula, y las fórmulas son muy aburridas. Es por eso que terminás viendo películas de Marvel y DC todas las semanas, donde sabés exactamente lo que va a pasar. Es como decir '¿qué tipo de efecto de computadora nos va a llevar allí esta vez?'. El film recibió 7 nominaciones para el Oscar 2018, incluyendo Mejor Película y Guion."



TRES ANUNCIOS PARA UN CRIMEN (*THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI*, 2017), oscura mezcla de drama y comedia del guionista y director MARTIN MCDONAGH (**ESCONDIDOS EN BRUJAS / IN BRUGES**, 2008, **SIEVE SICÓPATAS** [*SEVEN PSYCHOPATHS*, 2012]) cuenta la historia de Mildred Hayes (FRANCES MCDORMAND), quien, meses después del asesinato de su hija, toma la decisión de hacer colocar, en tres vallas publicitarias que conducen a su ciudad, un controvertido mensaje dirigido al jefe de policía de la ciudad (WOODY HARRELSON). Los carteles enfurecen al Oficial Dixon (SAM ROCKWELL), quien tiene una inclinación por la violencia, lo que empuja a Mildred aún más allá, en formas que podrían tener consecuencias desastrosas.

TRES ANUNCIOS POR UN CRIMEN (*THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI*, MARTIN MCDONAGH, 2017): "Con FRANCES, WOODY y SAM, sabía que no iba a tener que preocuparme de que sentimentalizaran a los personajes o los trataran con condescendencia. No quería que FRANCES fuera demasiado amable o abierta a los rasgos típicos de los personajes de Hollywood. Ese nunca fue un camino para ella. De manera similar, con SAM, sabía que él retrataría la oscuridad y la brutalidad de ese personaje pero también que no sentimentalizaría el cambio aún cuando lo creyeras, tanto como crees la brutalidad". Tanto ROCKWELL como MCDORMAND ganaron el Oscar en el rubro Actuación, en la última edición.

MCDONAGH, quien además es dramaturgo, recuerda: "Hace 20 años estaba en un micro que atravesaba los estados del sur de América, y en algún lugar junto a la ruta, vi un par de vallas publicitarias en un campo, que eran muy similares a las que vemos al comienzo de nuestra historia. Eran furiosas, trágicas y dolorosas, convocando a la policía. Hacía tiempo que quería escribir un rol femenino fuerte, porque mis obras solían tener

muchos, pero mis dos primeras películas no los tuvieron en absoluto. Pensé que sería una buena idea hacerlo, pero también fue como liberador unir esas cosas, decidir que la persona que puso eso era una madre. Y una furiosa, inteligente; alguien que no iba a comerse ninguna estupidez. Como cineasta, fue realmente estimulante tener ese punto de partida para un guion, porque no tramaba nada antes de comenzar. Solo tuve la idea de

que esta mujer pusiera esto para castigar a los policías. Todo lo que sucede después de ese hecho es una reacción a eso, y luego ella reacciona a esa reacción, y la película es orgánica de esa manera. No hay demasiado impuesto desde afuera. Debido a que el mensaje era muy similar a lo que es el mensaje de Mildred, al comienzo de la película, la idea de la ira y el dolor detrás de eso era algo que nunca podría salir de mi cabeza. No

sabía que sería una historia o una película, pero la furia con que colocó un montón de carteles publicitarios era así de palpable y se quedó conmigo. Una vez que decidí, en mi cabeza, que era una madre, todo encajó. No planeé la película, en absoluto, antes de comenzar. Con la idea de que esta mujer fuerte fuera tan indignada y valiente como para poner algo así, todo se escribió solo después de eso”.

En cuanto al apoyo económico, MCDONAGH dice: “No fue demasiado difícil conseguirlo. Pero creo que, con todas las películas que hice, si no hubiésemos encontrado esa compañía que dijo que sí, no habría muchas más. Parte de esto somos GRAHAM BROADBENT y yo, porque tenemos pautas estrictas cuando comenzamos. Voy a elegir a los actores y no va a haber una sola nota de guion. Eso requiere tiempo en el 90% de los estudios, desde el principio. Film4 siempre ha estado contento con eso, porque ante todo son personas creativas. Siempre se trata de encontrar el equilibrio de dinero al otro lado del Atlántico, y algunas veces intentamos y arreglamos con financieras más pequeñas. Pero fue genial esta vez, porque Fox Searchlight entró y estaba feliz con esas pautas. No iban a dar una nota y no iban a imponer ideas de *casting*. En cambio, en **ESCONDIDOS EN BRUJAS** fue más una guerra. Fue financiada fácilmente pero las cosas fueron un poco diferentes en los días previos. Fue una guerra con Focus Features”.



El director MARTIN MCDONAGH y SAM ROCKWELL en el set de **TRES ANUNCIOS POR UN CRIMEN** (*THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI*, 2017): “Siempre lo tengo en la cabeza cuando escribo un personaje estadounidense de esa edad. Hay algo de libertad en tener a SAM en tu cabeza cuando estás escribiendo. Él puede interpretar a los personajes más oscuros y los personajes más agradables, también, y a ambos en una sola persona, hasta cierto punto. Este tipo no es agradable, pero ciertamente es alguien capaz de cambiar y de tener esperanza. Entonces, si alguien alguna vez ha sido un poco musa, creo que es SAM. Estoy tan contento de que finalmente esté recibiendo un reconocimiento y estén hablando de él en esta temporada de premios”.

Con respecto al elenco, MCDONAGH cuenta que “no hubo muchas peleas con ellos. Ninguna en absoluto, diría, con WOODY y SAM, pero eso se debe en parte a que hemos trabajado juntos anteriormente. Somos amigos. Era la primera vez que FRANCES estaba conmigo, y su primera vez como protagonista después de cierto tiempo también, por lo

que todas sus elecciones sobre su integridad como actriz y sobre el personaje crearon un pequeño, muy pequeño, en los primeros días, ir y venir... discusiones, podríamos decir. Pero fue porque éramos nuevos el uno para el otro y no había tanta confianza entre nosotros como con WOODY y SAM. Ahora, creo, la próxima que hagamos será mucho más fácil. Lo

mismo sucedió con CHRISTOPHER WALKEN en la anterior que hice, pero ahora somos familia, y es lo mismo para FRANCES. Esa es la razón por la que estoy tratando de construir una compañía de repertorio como esta también. Porque con cada uno, somos compañeros y es un rol nuevo con un nuevo personaje. No tenés esa cosa del ‘primer día de clases’”.



TRES ANUNCIOS POR UN CRIMEN (*THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI*, MARTIN MCDONAGH, 2017): "Realmente nunca le cuento a nadie lo que estoy escribiendo, porque normalmente no sé qué será. Tenía su voz en mi mente y la idea de FRANCES, pero no me puse en contacto con ella. Terminé el guion hace unos ocho años, pero lo guardé y ni siquiera me puse en contacto con FRANCES hasta que estuvimos en condiciones de hacerlo. No quería hacerle perder el tiempo. Entonces, tal vez cuatro o cinco años atrás, una vez que supimos que este iba a ser nuestro próximo proyecto, se lo envié y no le conté nada al respecto. Creo que solo le dije que lo leyera y viera qué pensaba. Y luego, nos conocimos y a ella le encantó y a mí me encanta ella, así que nos metimos con todo. Si me hubiera dicho que no, habríamos estado completamente jodidos. No puedo pensar en nadie más. Quien fuera, podría haber sido una versión más de Hollywood, y eso no era lo que quería".

El director continúa: "FRANCES se toma su trabajo muy seriamente, y creo que esa fue probablemente una gran parte de esa abrasión inicial entre nosotros dos. Tanto FRANCES como MILDRED iban a la guerra con todos. Ella no quería ensayar. Me gusta un poco de ensayo, pero ella no quería ensayar, en realidad, con ninguno de los policías, porque iba a entrar en guerra con la policía y no quería ser amistosa con ellos. Eso tiene sentido ahora, después de haberlo pensado. Todo estuvo bien. Pero nuestras disputas nacieron de eso, creo; nació de MILDRED, más que de FRANCES. Siempre se trata de la atención al detalle para mí, pero ella es tan excesiva, tanto el personaje, como FRANCES actuando, que te quebrás y sonreís. Hubo muchas risas en el set. Para una historia que es tan oscura como esta, fue uno de los sets más divertidos en los que he estado".



El director MARTIN MCDONAGH junto a WOODY HARRELSON en el set de **TRES ANUNCIOS POR UN CRIMEN** (*THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI*, 2017): "Amo a los actores. Parte de eso es mi formación teatral y ser un escritor al que le importa la actuación. Los actores, generalmente, eligen su profesión, porque tienen el sueño de hacerlo y quieren expresar algo sobre el mundo. Eso es lo mismo que tengo con la escritura. La mayoría de los buenos actores entran en ello por ese motivo, más que por razones de fama o fortuna, o algo por el estilo, y de ahí es de donde vengo, de ser un narrador de cuentos. Se trata de encontrar artistas con ideas afines, como SAM, WOODY, FRAN, JOHN HAWKES y PETER DINKLAGE, que son geniales en lo que hacen, pero también se preocupan mucho por la actuación, la realización de películas y el teatro. Es genial estar cerca. Ahora, con este film, finalmente me siento cómodo estando en un set y siendo un director. Siempre me sentí cómodo con el lado de la escritura, pero fue un poco angustiante en las dos primeras películas. Había miedo de no saber si vas a ser lo suficientemente bueno, y ese tipo de cosas. Con esta, sentí que había aprendido lo suficiente como para poder ayudar y dirigir correctamente".

MCDONAGH analiza: "Hay algo muy, muy liberador en escribir sobre una mujer tan fuerte y excesiva. Debido a que no lo planeé de antemano, nunca supe lo que ella haría, de escena en escena, y creo que probablemente eso se vea en la película. No sabía que algo de eso iba a suceder, pero tenía la sospecha de que no terminaría bien. Hubo mucho disfrute en seguir a una persona así, a través de una ciudad y a través de un estado. El nivel de autoconfianza en una persona como esa, que no se come ninguna, es muy liberador. Así es como todos querríamos comportarnos en la vida, si tuviéramos las agallas para hacerlo. También es sorprendente seguir a alguien así, porque nunca sabés cómo van a reaccionar tus otros personajes. Afortunadamente, hicimos las cosas bien y no pintamos a todos como simples figuras en blanco y negro. Una de mis escenas favoritas es cuando WOODY y FRANCES están en la estación de policía, y se trata de algo que va de un enfrentamiento cara a cara, divertido, en el que ambos se enredan y creen que están completamente en lo cierto, hasta llegar a la ternura y la humanidad. No sabía que eso iba a pasar, de la misma forma que el espectador. Parte de ello es crear estos personajes muy contrarios con personas totalmente propias, y luego tratar de quitar esas capas y mostrar que una no es completamente buena, mientras que la otra no es completamente mala".



Para el director nacido en Londres, la locación tiene una gran importancia: "Cuando escribí esto, estaba viajando por Norteamérica. Ingresé durante el invierno en Chicago, luego tomé un tren a Colorado y andaba viajando por allí. Luego, hasta Montana. Más tarde, cuando estaba pensando en Missouri, pensé que sería mejor ir allí. Mi truco habitual con las obras de teatro irlandesas es establecer cosas en las islas, en las que nunca he estado. No es como ir a pueblos pequeños y estar sentado allí con tu guion, tomando notas. Es solo este hermoso sueño que estás asimilando. No de una manera como la de DAVID LYNCH, pero hay algo cinemático sobre lo que se podría ver como una pequeña ciudad mundana. Que, técnicamente, es Ebbing. Quería mostrar que era hermoso. Me gustan las películas donde parece que has estado en el lugar después del hecho". Cuando se le pregunta por

proyectos futuros, ríe: "¡Oh, Dios, no! ¡Soy demasiado perezoso para eso! Me gusta viajar y me gusta no ser parte del mundo del cine. Especialmente cuando estás en medio de eventos de prensa, pensando '¡No volveré a hacer esto durante cuatro años!'. Tengo un guion listo, y quiero escribir un par más el próximo año, para que un año después, pueda elegir entre dos o tres cosas más. Lo más importante para mí, la razón por la que estoy tan contento con esta película, es que no quiero que la que venga después sea algo menor. Se trata de tomarse el tiempo y encontrar la historia correcta y de estar en un lugar feliz en la vida, donde pueda contar una historia con disfrute. No estoy realmente en el lado famoso de esto, así que estoy muy contento con hacer una película cada cuatro años más o menos". **D**

El director MARTIN MCDONAGH con su Globo de Oro 2018 al Mejor Guión por **TRES ANUNCIOS POR UN CRIMEN** (*THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI*, 2017). "Intento naturalmente mantener las cosas a una longitud de narración manejable, que es de aproximadamente dos horas, por lo que intentás cortar cualquier cosa extraña. Para el momento de filmar, ya sé lo suficiente sobre guiones como para no tener demasiadas cosas extrañas dando vueltas. Probablemente, igual cortamos seis o siete escenas que, en ese momento, pensé que eran realmente necesarias, pero no lo fueron en la edición. Todas eran escenas geniales, y hay cosas realmente copadas con SAM, pero algunas fueron particularmente divertidas, y dañaban el equilibrio de lo que terminamos teniendo, que era un buen balance entre la tristeza, la tragedia y el humor. No queríamos hacerlo más comedia de lo que permitía la tragedia".



POR EL TRABAJO, LA FICCIÓN Y LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL NACIONAL

INTEGRADA POR **AADI, ACTORES, APIMA, ARGENTORES, DAC, DOAT, EDA, FAMI, SADA, SADAIC, SADEM, SAGAI, SATSAID, SICA Y SUTEP** -LAS 15 ENTIDADES DE SU ACTIVIDAD MÁS IMPORTANTES EN NUESTRO PAÍS- LA MULTISECTORIAL POR EL TRABAJO, LA FICCIÓN Y LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL NACIONAL CONTINUÓ, DURANTE 2017, SU ACCIONAR A LO LARGO Y ANCHO DEL PAÍS, PROSIGUIENDO CON SU LABOR INICIADA EN 2016 Y YA PLANTEADA PARA 2018.

En el presente año, la Multisectorial apoya la continuidad del debate en el Congreso de la Nación para la Ley de Televisión y Nuevas Plataformas, ya presentada el año pasado en el Senado, así como también impulsa la permanente prosecución de las reuniones federales y su contribución profesional al tratamiento de nuevas legislaciones que promuevan la industria audiovisual, a través de fomentos provinciales y organismos específicos en cada provincia.

Las profundas dificultades que atraviesa nuestra actividad audiovisual, las cuales se agudizan día a día en todos sus ámbitos, requieren este gran e impostergable debate social

impulsado por la Multisectorial, con la participación de todos los sectores del trabajo y la producción, tanto técnicos como creativos o artísticos.

Así se ratificó en su Segundo Congreso Nacional y en los diversos encuentros y reuniones federales, desarrollados a través de distintas provincias. Actores, directores, distribuidores, escritores y guionistas, estudiantes y docentes universitarios, músicos, productores, representantes gremiales, sociedades de gestión y asociaciones provinciales o regionales, entre otros, proponen, en cada oportunidad -y lo continuarán haciendo-, recuperar los más altos estándares

internacionales en la producción de la industria audiovisual argentina. Se considera imprescindible la consulta previa de las autoridades, con la vasta y probada experiencia académica y laboral de todo el sector, para la sanción de cualquier regulación a la que el Estado proceda; así como la indispensable inclusión de aportes y puntos de vista profesionales en la misma. Especialmente, en momentos de globalización y convergencia tecnológica, donde los contenidos culturales que construyen la identidad nacional transitan ya por múltiples plataformas, sin ninguna legislación que las controle, poniendo en peligro derechos laborales, autorales y comerciales. **D**

La Multisectorial se propone recuperar los más altos estándares internacionales en la producción de la industria audiovisual argentina.



LOS BUSCADORES.

Fotos José Palacios

Una mirada, y se entienden

POR LUIS VALENZUELA

7 CAJAS ES UNA PELÍCULA CLAVE PARA EL CINE PARAGUAYO. SOLAMENTE, EN ASUNCIÓN, LA VIERON 350 MIL PERSONAS, CONVIRTIÉNDOSE EN LA MÁS VISTA EN TODA LA HISTORIA DE SU PAÍS. HASTA ENTONCES, EL RÉCORD LO TENÍA **TITANIC**, DE JAMES CAMERON, CON 140 MIL. SUS DIRECTORES, TANA SCHÉMBORI Y JUAN CARLOS MANEGLIA -REALIZADORES DE LAS SERIES **GONZÁLEZ VS. BONETTI** Y **LA CHUCHI**, AMBOS CON UNA DESTACADA TRAYECTORIA EN LA ACTIVIDAD Y DOCENCIA AUDIOVISUAL, CON MÁS DE 30 PREMIOS INTERNACIONALES-, PRESENTARON SU NUEVA PELÍCULA, **LOS BUSCADORES**, EN LA SALA DIGITAL **DAC**.

JUAN, ¿cómo aparece el tema de esta nueva película?

¿Inició el éxito de 7 CAJAS?
La idea surgió en una fiesta a la que fui. Varios estaban hablando del tema de la plata *Yviguy*, que es la plata enterrada durante la época de la Guerra Grande. Así le llamamos nosotros a la Guerra de la Triple Alianza. Empecé a escuchar y me comenzó a fascinar el tema. A medida que lo investigaba, cada vez encontraba cosas más valiosas que podrían aportar a una historia que, después, también se concentró en La Chacarita (ese es un barrio que se inundó), con un chico que es repartidor de diarios. Entonces fui uniendo varias ideas que fueron surgiendo y que, en ese momento, me llamaban la atención.

TANA, ¿qué pasa, exactamente, con ese dinero que, en Paraguay, llaman Yviguy?

Es toda una fábula muy grande, que tiene que ver con un perro sin cabeza y con que la persona que encuentre el tesoro debe poseer el alma limpia. Es una mezcla de mito con sucesos verdaderos de gente muy seria, que te cuenta cosas que son muy reales. Que encontraron el tesoro y, al momento, vieron que desaparecía. Miles de anécdotas con las que Juanca empapó. Allí surge la película de **LOS BUSCADORES**.

JUAN, ¿de entrada, imaginaron una película de aventuras?

Con TANA, hablamos mucho de cómo se tenía que ver la película e, incluso, empezamos a buscar referencias de luz, de



JUAN CARLOS MANEGLIA marca para cámara un encuadre. *Fotos José Palacios*



TANA SCHÉMBORI asegura la reacción del personaje. *Fotos José Palacios*

estética, de color, de arte... Al mismo tiempo, descubríamos que ese barrio, La Chacarita, tenía precisamente sus colores propios, su estética, su luz. Entonces, respetando eso, fuimos también comprendiendo, de alguna manera, que era una película de aventuras... un Indiana Jones paraguayo. Se trataba de rescatar ese cine de aventura y encontrar en su magia algo muy paraguayo, recuperando, a la vez, aquel cine que vimos cuando éramos chicos.

TANA, ¿y los actores también son de la propia La Chacarita?

Queríamos que, otra vez, los que cuenten la historia fueran personas no muy conocidas en la actuación. En Paraguay, especialmente, para generar esa empatía de que realmente vos sientas que ese chico es un chico de La Chacarita, debe serlo de verdad. Partiendo de esa base, empezamos a hacer el casting en la propia zona del barrio. Esos chicos le da-

ban realidad. Algo bien verosímil, le daban esa cosa nueva natural, orgánica y mezclada con la experiencia de actores de mucha trayectoria.

JUAN, ¿TANA y vos son todo un equipo?

Con TANA es fabuloso trabajar. Llevamos como 30 años trabajando juntos. Nos miramos y ya nos captamos. Siempre me pasa que yo llego y, enseguida, sé dónde ella va a ubicar a los actores, de manera que, entonces, ya sé dónde ubicar la cámara. Pero también es constante el aprendizaje mutuo, me encanta... Ella se mete mucho en la fotografía. Me propone muchas cosas y, a veces, yo le propongo algunas otras que tienen que ver con la parte actoral. Significa que es un crecimiento constante. Los dos somos mucho de escuchar también a la gente, es como que estamos empezando y todo nos importa. Todo lo que la gente opina, todo lo rescata-

mos y eso me encanta, porque el resultado es un enriquecimiento distinto en cada película, un conocimiento nuevo.

TANA, ¿se dividen el trabajo con Juan?

JUANCA está más en la parte del relato, a dónde se pone la cámara. Necesita dibujar todo, hacer un buen *storyboard* antes de grabar. Prepara la película totalmente con *storyboard*, de punta a punta. Mi parte consiste, primero, en una crítica del guion; después, la elección de los actores; y luego, los ensayos con los actores y la puesta, a la que yo llamo "la coreografía". Se ensaya bastante y, una vez que estamos en el set, es como que esa coreografía está implantada y volvemos a hacer una pasada ahí. Trabajo mucho más con los actores y en la puesta. Muy pocas veces tenemos enfrentamientos, pero cuando surgen, los resolvemos. Nos reunimos a solas y hablamos un rato.

“En Paraguay hacer cine es como un milagro: no hay ley de cine, no hay institutos, no hay fondos específicos para cine. Pero también hay una gran necesidad de vernos reflejados”.
JUANCA MANEGLIA



SCHÉMBORI, MANEGLIA y equipo, cambian ideas. Fotos José Palacios



Justo antes de ir a toma. Fotos José Palacios

“Mi parte consiste, primero, en una crítica del guion; después, la elección de los actores; y luego, los ensayos con los actores y la puesta, a la que yo llamo ‘la coreografía’.”
TANA SCHÉMBORI

JUAN, ¿cómo es hacer cine en Paraguay?

En Paraguay hacer cine es como un milagro. En un país donde no hay ley de cine, no hay institutos, no hay fondos específicos para cine. Entonces, cuesta mucho, pero también hay una gran necesidad de vernos reflejados, muchas ganas por parte del público de ir a ver una película y sentir que eso es Paraguay, que se huele y se siente Paraguay.

TANA, ¿cuáles son las condiciones de realización?

Todas las condiciones están dadas. Vos tenés que hacer varios roles. También debés

producir tu película. Tenés que estar hasta en el más mínimo detalle de edición, de vestuario, de cada elemento. Esto era muy evidente hace cinco años atrás. Ahora, desde **7 CAJAS** a **LOS BUSCADORES**, se creció en muchísimas cosas, pero en otras seguimos aprendiendo.

JUAN, ¿sienten que hay ya toda una movida cinematográfica?

Sí, a partir de una cierta continuidad de películas que se viene dando desde hace 15 años. Incluso desde antes de **7 CAJAS**, lo que generó que una cantidad de jóvenes esté tratando de

estudiar, de hacer algo, de probar cosas. Eso condujo a que nazca la primera universidad donde se enseña cine, lo que nos impulsó a crear una escuela de actuación ante cámara, en la que la gente está estudiando.

Entonces, sí, palpamos que hay una movida muy interesante. Siempre decimos con TANA que esto no va a parar, creo que va a seguir creciendo y ojalá se concrete la ley que nos va a proteger y va a conducir a generar una continuidad más concreta. Aunque sea, llegar a realizar cinco películas al año y que eso nos permita mejorar. **D**

JOSEPH BREEN, presidente de la PCA (Administración del Código de Producción)

CENSURA DIRECTORES



Apogeo y caída del CÓDIGO HAYS

EL CÓDIGO DE "AUTOCENSURA" DE LOS ESTUDIOS DE HOLLYWOOD, COMÚNMENTE CONOCIDO COMO CÓDIGO HAYS, RIGIÓ CON FUERZA DESDE 1934 HASTA LA CAÍDA DE ESE SISTEMA DE PRODUCCIÓN EN LOS AÑOS 50. NO SE PODÍAN DECIR DETERMINADAS PALABRAS, HABÍA SITUACIONES PROHIBIDAS Y FINALES IMPOSIBLES. SU LISTA INCLUÍA DON'TS (COSAS QUE NO DEBÍAN MOSTRARSE NI TRATARSE) Y *BE CAREFULS* (COSAS QUE PODÍAN DECIRSE O MOSTRARSE, PERO CON CUIDADO Y SEGÚN LAS CIRCUNSTANCIAS). QUEDÓ TOTALMENTE EN DESUSO AL FINAL DE LA DÉCADA DEL 60, PERO INFLUYÓ SOBRE TODO EL MUNDO.

Actualmente, el mundo reprobueba la censura. Si en una exhibición de arte se muestra de modo poco respetuoso a Jesús, como pasó en 2004 con LEÓN FERRARI, y grupos religiosos quieren prohibirla, casi unánimemente la gente apoya al artista censurado. La censura parece algo propio de otras épocas, ya superado. Muchos

hasta se burlan de algunas censuras de antaño: "¿cómo podían censurar ese film por un desnudo?", "¿cómo es posible que no se permitiera hablar de drogas en el cine?".

El Código Hays surgió de manera particular, y por eso su modo de ejecución resultó también distinto al de otras clases de censura.

Hacia 1915, en Hollywood, empezaron a instalarse los Estudios. Nació la industria del cine. La mayoría de los dueños de estas noveles empresas dedicadas a un arte marginal, despreciado, considerado menor por los grandes poderes, observado como una novedad que pasaría de moda, eran judíos. La Paramount fue

fundada por ADOLPH ZUKOR y JESSE LASKY; la Universal fue creada, por CARL LAEMMLE; la MGM, por LOUIS B. MAYER; la Fox, por WILLIAM FOX; la marginal Warner Bros, por los hermanos WARNER; y la Columbia, por HARRY COHN. Hijos de inmigrantes escapados de pogroms en Europa, algunos incluso nacidos en el



ADOLPH ZUKOR, fundador de la Paramount, festejando en 1953 su 80 cumpleaños, de un modo prohibido en las pantallas



BUSTER KEATON, que empezó actuando en cine con el infamado Roscoe Arbuckle, posando con la plana mayor de la MGM, el Estudio cuya sensibilidad era más afín al Código

En 1927, para prevenir la censura externa, WILLIAM HAYS propuso un código de producción que rigiera para todos los films de todos los Estudios; si se respetaba el código, ningún film tendría problemas en ningún Estado. Solo así, la industria podría seguir desarrollándose.

Viejo Mundo, soñaban con un lugar donde no los persiguieran ni limitaran sus derechos. Cargaban su propia historia, que indicaba que cada vez que se alcanzaba cierto bienestar, amenazaba el peligro. Tal fue el background de los fundadores de la industria del cine.

En pocos años, Hollywood prosperó, el cine fue cada vez más respetado, en gran parte, gracias a la creciente calidad de las películas. Aquellos dueños y productores de los Estudios se volvieron orgullosos americanos, honrados de participar del Sueño Americano. En ese contexto, se contabilizaron algunos escándalos públicos. La supuesta violación de la actriz VIRGINIA RAPPE, estrella del cine cómico de la época, ocurrida a manos de ROSCOE ARBUCKLE durante

una fiesta, en 1921, y el misterioso asesinato del director/actor WILLIAM DESMOND TAYLOR, en 1922, sirvieron de excusa para que los sectores más conservadores de la sociedad americana elevaran su voz contra la creciente industria del cine y su falta de "regulación". Previendo que sus films serían censurados en diversos Estados y que podrían sufrir una eventual intervención federal, los Estudios decidieron "autocensurarse".

Contrataron al presbiteriano WILLIAM HAYS y le pagaron la noble suma de U\$D 100.000 para que presidiera la flamante MPPDA (Productores y Distribuidores Cinematográficos de América). HAYS debía negociar con las asociaciones hostiles a la industria, pero durante un tiempo, no logró mucho. La posterior llegada del cine sonoro, con el boom comercial que supuso y con la probabilidad de poder mostrar y decir más, empeoró las cosas. La venta de los films estaba en peligro, tanto en el ámbito nacional como internacional. En 1927, para prevenir la censura externa, WILLIAM HAYS propuso un código de producción que rigiera para todos los films de todos los Estudios; si se respetaba el código, ningún film

tendría problemas en ningún Estado. Solo así, la industria podría seguir desarrollándose. Redacta, entonces, dos listas: una de *Don'ts* (cosas que no debían mostrarse ni tratarse) y otra de *Be Carefuls* (cosas que podían decirse o mostrarse, pero con cuidado y según las circunstancias). La primera sección enumera 11 ítems; la segunda, 25.

En los *Don'ts* se incluía: cualquier desnudo o insinuación del mismo, tráfico de drogas, referencias a perversiones sexuales, higiene sexual, enfermedades venéreas, esclavitud blanca, relaciones amorosas interraciales, ofensas voluntarias a cualquier nación, raza o credo, ciertos insultos o palabras religiosas usadas como insultos o interjecciones.

En la lista de los *Be Carefuls* figuraban: las relaciones internacionales (evitando mostrar desfavorablemente la religión, la historia, las instituciones, las personas prominentes y la ciudadanía de otro país), crímenes,





JOSEPH BREEN con
WILLIAM H. HAYS, los
emperadores de la censura

asuntos ilegales, el uso de la bandera, la violencia, simpatía por los delincuentes; los castigos del Estado, la sexualidad femenina, el uso de drogas, la seducción de hombres a las niñas, la crueldad hacia los niños, los besos demasiado lujuriosos.

En 1929, MARTIN QUIGLEY (editor de importantes revistas de la industria) y el sacerdote jesuita DANIEL A. LORD aportaron las últimas normas al Código, llevando a su máxima expresión la lógica de las sugeridas por HAYS en su "pre-código". Nada sexual; violencia nula o limitada; cualquier ilegalidad (desde la infidelidad en el matrimonio hasta el peor asesinato, pasando por el tráfico de drogas y/o del alcohol) debía ser explícitamente castigada en pantalla (aunque lo mejor sería no mostrarla en absoluto); ninguna ofensa a otros credos ni a otras naciones.

Aprobado por los Estudios en 1931 para continuar libremente con su negocio, el Código fue criticado y reprobado por pensadores liberales y por toda la prensa. En cambio, fue apoyado por diversos factores de poder con boicots de ligas cristianas y quita de financiación de algunos bancos como el Banco de América, de AMADEO GIANNINI. En 1934, la

Industria efectivizó definitivamente la aplicación del Código. Para ello, por medio de la MPPDA, creó la PCA (Administración del Código de Producción), presidida por JOSEPH I. BREEN. Y así, a partir del 1 de julio de ese año, para poder ser exhibidos, todos los films debieron llevar el sello de la MPPDA-PCA hasta la caída del sistema de producción. Durante ese período, los films podían ser vistos por individuos de cualquier edad: si el guion de una película y su corte final habían sido aprobados por HAYS, no podía corromper a nadie.

La autocensura es la peor clase de censura. Pues no permite siquiera la expresión de los propios pensamientos. Pero la "autocensura" de Hollywood fue diferente. Ni los jefes de los Estudios estaban unánimemente convencidos de ese código. Menos aún los directores y guionistas. Así, pese a que en lo más externo el Código era observado, los artistas no regían su pensar según el Código y encontraron modos de decir lo que querían. Allí nacieron, por ejemplo, los famosos *cartoons* de la Warner Bros: el "Correcaminos", sus constantes intentos de asesinato y una crítica a la sociedad de consumo, todo en uno; o Popeye, potenciándose como un

campeón con la espinaca-marihuana. El Código no los abarcaba, porque sólo eran "dibujitos". Muchos, como HOWARD HAWKS, ORSON WELLES, BILLY WILDER, HENRY KOSTER, JOSEPH MANKIEWICZ y otros, lograron evadir manifiestamente el Código, aunque, luego, en los 50 algunos terminaron sufriendo la persecución del Comité de Actividades Antinorteamericanas, presidida por el senador EUGENE McCARTHY, con la colaboración del joven RICHARD NIXON.

A finales de esa década, la caída del sistema de producción, basado en grandes estudios, directamente manejados por sus dueños fundadores, arrastró también al Código, eliminando ese modo de "censura". Llegó la "libertad" de un nuevo sistema de calificaciones, sin códigos, cuyo espíritu viene a decir en esencia: hagan lo que quieran, pero si realizan una película con algo que no gusta, será calificada con una X, mal anunciada, sin distribución, y su mercado se verá enormemente reducido, lo cual la hará prácticamente inviable.

¿Qué tanto puede censurarse al Código Hays? **D**

POR SERGIO CORACH

Los artistas no regían su pensar según el Código y encontraron modos de decir lo que querían. Allí nacieron, por ejemplo, los famosos *cartoons* de la Warner Bros: el "Correcaminos", sus constantes intentos de asesinato y una crítica a la sociedad de consumo, todo en uno; o Popeye, potenciándose como un campeón con la espinaca-marihuana.



UN ARGENTINO EN PIXAR

CORTOMETRAJES EN ACCIÓN

UN TUCUMANO CUMPLE SUS DESEOS E INTEGRA EL *STAFF* DE LOS ESTUDIOS DE ANIMACIÓN MÁS SOFISTICADOS Y EXITOSOS DEL MUNDO Y DE LA PELÍCULA GANADORA DEL OSCAR DE ESTE AÑO EN ESE RUBRO. OTROS DIRECTORES Y DIRECTORAS ARGENTINOS RECURREN A CORTOMETRAJES Y SERIES, ANIMÁNDOLOS EN 2D O *STOP MOTION* COMO VALIOSO ENTRENAMIENTO DE EQUIPO, MIENTRAS SUEÑAN CON SU LARGO.

POR EZEQUIEL DALINGER

GASTÓN UGARTE es argentino, oriundo de San Miguel de Tucumán y, desde hace más de una década, forma parte de Pixar, uno de los estudios de animación más prestigiosos y taquilleros del mundo. En **COCO**, ganadora del Oscar a mejor película de animación, se desempeñó como supervisor de modelados. El modelador

trata de plasmar, en una cultura digital 3D, los dibujos que el departamento de arte esboza primero con papel y lápiz. Una vez finalizado el modelado, el departamento de *shading*, aplica las sombras, las texturas y el color. Luego, en ese set virtual, se ubican los personajes y las cámaras, para que, ya con la película terminada, trabaje el departamento de efectos visuales. "Mi función es crear los mun-

dos donde las películas toman lugar. Es decir, todo lo que uno ve en la pantalla y que no son personajes, ese es el trabajo que hacemos con mi equipo. Ayudamos a contar la historia. Todos los diseños de los sets están basados en los picos emocionales de la película".

UGARTE ama el dibujo. De joven, CALOI, QUINO y FONTANARROSA fueron sus ídolos, y su sueño era trabajar en

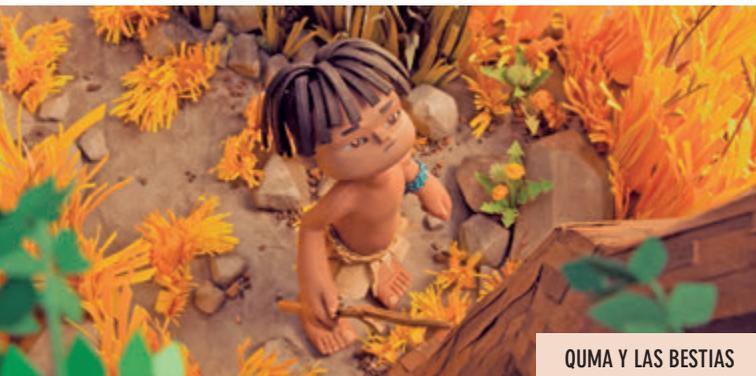
Disney, contar historias a través del dibujo. Cuando estaba terminando el secundario, a final de los 90, un intercambio estudiantil en Tampa lo animó a enviar una carta con su portfolio al estudio Disney. La respuesta llegó varios meses después, cuando ya estaba de regreso en Tucumán. Le recomendaban una serie de universidades donde terminar de formarse en Estados Unidos. Su vocación estaba clara,



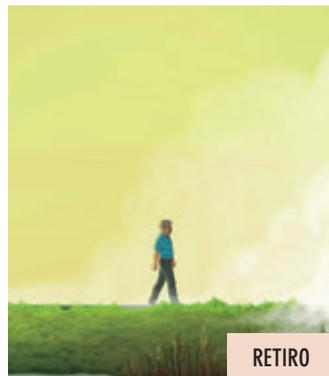
ANTÓN Y EL MUNDO RARO



UN OSCURO DÍA DE INJUSTICIA



QUMA Y LAS BESTIAS



RETIRO

pero las universidades eran costosas, de difícil acceso, así que comenzó Arquitectura. Años después, con el apoyo de su familia -hipoteca de la casa materna mediante-, logró viajar y comenzar su exitosa carrera profesional.

Luego de pasar por algunos estudios, como Sony Pictures Animation, donde fue animador de la nominada al Oscar **LOS REYES DE LAS OLAS**, en 2005, UGARTE ingresaba en PIXAR como modelador. Participó de **WALL-E**, de ANDREW STANTON, siguió con **UP! UNA AVENTURA DE ALTURA**, dirigida por PETE DOCTER y codirigida por BOB PETERSON, donde empezó a modelar sets. Continuó en **VALIENTE**, de BRENDA CHAPMAN y MARK ANDREWS, y para **UN GRAN DINOSAURIO**, de PETER SOHN, se convirtió en jefe

de equipo. En **COCO**, trabajó como Supervisor de Modelado de Sets, ya con un gran equipo a su cargo.

“Con el director LEE UNKRICH viajamos múltiples veces a México, a lo largo de seis años, especialmente al distrito de Michoacán, para nutrirnos y reflejarlo en la pantalla lo más fielmente posible. Nos costó encontrar la historia, pero creo que es una de las mejores de Pixar. UNKRICH, un gran realizador que tenía toda la película en su cabeza, quería lograr un contraste entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Ese proceso, como cualquier otro, comenzó con un lápiz y papel. Los artistas encargados del arte inspiracional esbozaron lo que sería la esencia de cada set, para que luego ese diseño

evolucione en el *feedback* con el director. Para el pueblo de Santa Cecilia nos basamos en una ciudad rural, plana, con colores cálidos, donde predomina la luz natural, contrastando con el mundo de los muertos, una ciudad vertical ubicada sobre un valle, inspirada en la ciudad colonial de Guanajuato”.

En julio del año pasado, GASTÓN UGARTE comenzó con la nueva película de DAN SCANLON, director de **MONSTERS UNIVERSITY**, conocida por el momento como *UNTITLED SUBURBAN FANTASY PIXAR MOVIE*, la historia de dos hermanos elfos adolescentes, cuyo padre murió cuando eran demasiado jóvenes para recordarlo, pero, mágicamente, logran pasar un último día con su padre.

“QUMA Y LAS BESTIAS fue pensado originalmente como una serie de televisión; los personajes principales están contruidos con esqueletos articulados, revestidos en silicona, algunos personajes secundarios se corporizaron, a través de la novedosa técnica de impresión 3D, y los sets están realizados en papel.

CORTOMETRAJES

Los siguientes son algunos de los cortos que actualmente están en marcha en la Argentina. Para poder producirlos y entrenar equipo para el largo, las directoras y directores que los impulsan recurren a la animación 2D tradicional y al stop motion artesanal.



COCO

UN OSCURO DÍA DE INJUSTICIA Dirigido por DANIELA FIORE (39), a través de su productora MUTAN-TV, donde comparte créditos con el artista plástico JULIO AZAMOR y el animador ALEJANDRO ALBA, sobre el último día de vida del periodista RODOLFO WALSH. "Hicimos todos los dibujos a mano, sobre un tablero tradicional. Entintamos a mano, sobre una línea modulada libre. Las líneas tienen además un efecto de vibración, que

"Mi función es crear los mundos donde las películas toman lugar. Es decir, todo lo que uno ve en la pantalla y que no son personajes, ese es el trabajo que hacemos con mi equipo. Ayudamos a contar la historia".
GASTÓN UGARTE

para generarlo, tuvimos que calcar cada dibujo tres veces". Luego de ganar el concurso ANIMATE 2015 del INCAA, tras varios años de trabajo, lograron finalizarlo en diciembre pasado y están preparando su recorrido por festivales.

RETIRO Animación 2D, dirigida por JOAQUÍN GARÍN (33), del estudio ARTAN ANIMATION. Cuenta la historia de Miguel, un maquinista de subte en su último día de trabajo antes de jubilarse. En esa última vuelta se queda dormido y, al despertar, se encuentra en un mundo etéreo. "Estamos trabajando en **CONFITE**, nuestro primer largometraje animado, pero aún faltan dos años para terminarlo". Reconoce que el cortometraje es una forma de entrenarse como equipo para el largometraje.

QUMA Y LAS BESTIAS Escrito por DIEGO SALINAS SLEMENSON y realizado con una de las técnicas más artesanales en el campo de la animación, el *stop motion*. IVÁN STUR (32) y JAVIER IGNACIO LUNA CROOK (31), del estudio TAMANDÚA, están a cargo de la dirección. Ambientado 10 mil años atrás, narra las experiencias de un

niño de 8 años en su primera aventura solo por el monte, en el territorio que hoy se conoce como Buenos Aires, una tierra poblada por Glyptodontes, Megaterios y Smilodones.

Originalmente pensado como una serie de televisión, proyecto también ganador del concurso ANIMATE 2015 del INCAA, los personajes principales están construidos con esqueletos articulados, revestidos en silicona, algunos personajes secundarios se corporizaron, a través de la novedosa técnica de impresión 3D, y los sets están realizados en papel. "Es una excusa para reflatar el tema de la megafauna, de las especies que solo vivieron en Sudamérica", dice LUNA CROOK. "Trabajamos mucho con la sonorización de las bestias. Al no haber ningún tipo de registro, tuvimos que crearlos, rescatamos sonidos de especies que existen en la actualidad, y los mezclamos con otros para lograr los sonidos de los animales extintos", continúa. "Como tiene un trasfondo científico, queremos desarrollar aplicaciones interactivas para museos y escuelas", adelanta STUR.

ANTÓN Y EL MUNDO RARO Dirigida por ROSARIO CARLINO (40) e ideada junto a MATÍAS FERRERA, es una serie en *stop motion*, ganadora del concurso federal del INCAA y pensada como un contenido infantil relacionado con la filosofía. Un exitoso recorrido por festivales, mercados internacionales y el buen *feedback* con distribuidores y canales de televisión, facilitaron el desarrollo de su segunda temporada, cambiando el formato de cuatro capítulos de 11 minutos a 13 capítulos de siete minutos.

Originalmente fue una mezcla de *stop motion* con muñecos volumétricos, realizados en plastilina y trabajados sobre una mesa multiplano, estilo Disney, con capas de vidrio y cámara en posición cenital. "Teníamos como referencia la serie **REX THE RUNT**, del estudio británico Aardman", cuenta ROSARIO CARLINO. "Pero para esta nueva temporada, pasaremos al *stop motion full*, con muñecos parados y maquetas, y se remplazará la plastilina por la tela". Es una producción de EL BIRQUE y OSA, dos productoras cordobesas, con un coproductor de Lituania. **D**

ANIDA Y EL CIRCO FLOTANTE

“Provengo de la plástica, es como un SELLO PERSONAL”

LILIANA ROMERO ES YA UNA PROLÍFICA DIRECTORA DE ANIMACIÓN. CODIRIGIÓ CON NORMAN RUIZ TRES LARGOMETRAJES: **EL COLOR DE LOS SENTIDOS** (2004), **MARTÍN FIERRO: LA PELÍCULA** (2007) Y **CUENTOS DE LA SELVA** (2009). ES LA DIRECTORA DE **ANIDA Y EL CIRCO FLOTANTE**.

POR LUIS VALENZUELA

¿Cómo surgió ANIDA...?

La idea de hacer ANIDA surge de un corto que escribí hace bastante tiempo. Se transformó en un largo cuando el guionista MARTÍN MÉNDEZ llegó al equipo. Empezamos a trabajar toda la historia, y a partir de ahí, fue convirtiéndose en esta nueva película.

¿Qué narra?

Cuenta la historia de Anida, una gitana que vive dentro de

un circo flotante. Este circo está gobernado por Madame Justine y tiene un particularidad, ningún artista puede escapar sin terminar adentro de una jaula. El problema es que Justine, la tirana y dueña del circo, le robó las líneas de las manos a Anida, y ella no puede saber de dónde viene. Así que, básicamente, en la película, usé el circo como metáfora, y el tema principal es la búsqueda de la identidad, de

la libertad, de saber quién es uno, de dónde viene.

¿Qué técnica utilizaron?

La técnica de animación que usamos se llama “Cut Out”. Es por recorte, es como el límite entre la animación tradicional y la animación por computadora. La elegimos, porque estaba muy relacionada a la estética buscada. Es una estética de collage, con todos los fondos pintados a

mano, y la textura de los vestidos de los personajes, también. Provengo de la plástica, la impronta de la pintura, de una u otra manera, está siempre en todas mis películas, es como un sello personal.

¿Y el doblaje?

Teníamos que buscar gente que se adaptara a una actuación no realista. Entonces, por ejemplo, ALEJANDRO PAKER hace la voz de mamá Justine. Hicimos todo

un trabajo aparte para encontrar esa voz, empeñados en que fuera una cosa medio ambigua. Digamos, la voz de un hombre dentro de una mujer, que es muy poderosa y muy fuerte.

Posibilidades expresivas que son propias de la animación...

Sí, además armamos los disfraces de los personajes y grabamos las escenas en un estudio verde. O sea, ALEJANDRO terminó actuando con un culote grandote y un par de lolas aplicadas, para que después los animadores se inspiraran en esos movimientos y los pudieran transportar a la animación. Fue una tarea bastante larga. En general, prefiero trabajar con un equipo reducido y tardar un poco más de tiempo, porque así, por experiencia, me parece mucho más controlable.

Todo proceso de animación ya es mucho más extenso de por sí...

Tal cual, dado que contiene varios procesos. Primero, los diseños; después, la grabación de las voces, en la que los actores no ven el movimiento de sus -digamos- muñequitos o sus personajes. Aparte de hacer el animatic y, paralelamente, todo el propio proceso de animación. Son varias etapas, donde las cosas siempre se van alargando. Entonces, en general, el promedio de una película de animación es de dos años, como mínimo.

¿Acostumbrás tener como referencia otras películas de animación?

Generalmente, sí. En este caso, la película referente es una francesa que se llama **LA MANSIÓN DEL SUICIDA**, de PATRICE LECONTE, un autor al

que admiro, porque me gusta mucho. Fundamentalmente, miro muchos cortometrajes porque me parece que dentro del corto es donde está la verdadera experimentación. Por lo común, el cortometraje no tiene la presión de ser estrenado para satisfacer a un productor, donde si no llegás a un punto medio, se funde.

Después de cuatro largos, ¿encontrás en ellos algún elemento en común?

El elemento común de todas mis películas, creo, es la parte artística, o... visual de todas ellas. Aparte de dirigir, hago siempre la dirección de arte y, por esa razón, hay una especie de línea, donde la plástica se tiene que notar. Le doy absoluta importancia al aspecto estético, al color, especialmente, a las diferentes temperaturas que se puedan encontrar en

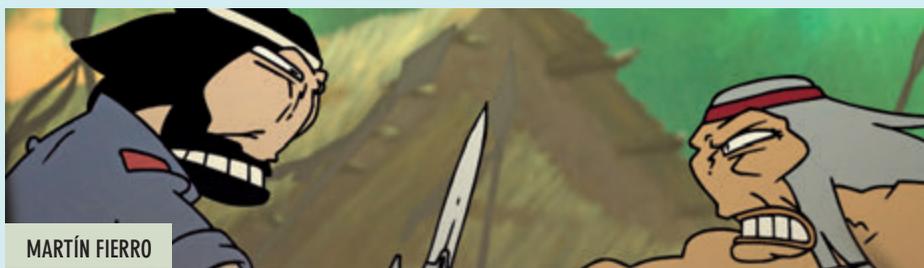
“La técnica de animación que usamos en ANIDA Y EL CIRCO FLOTANTE se llama “Cut Out”. Es por recorte, es como el límite entre la animación tradicional y la animación por computadora. La elegimos porque estaba muy relacionada a la estética buscada”

LILIANA ROMERO





EL COLOR DE LOS SENTIDOS



MARTÍN FIERRO



CUENTOS DE LA SELVA



ANIDA Y EL CIRCO FLOTANTE

las escenas. Para mí, es un recurso que colabora con la narración.

¿Qué tal te fue en el Festival de La Habana? Otras realizaciones de la animación argentina han sido premiadas allí.

Para mí, el Festival de la Habana es súper importante, porque cada vez que llevo alguno de mis trabajos, termino obteniendo algún reconocimiento. Entonces, en este caso, era como una cábala empezar el recorrido de festivales de ANIDA... en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en La Habana. De hecho, tuvimos una mención especial en animación, que inmediatamente abrió las puertas a un montón de otros festivales.

¿Muchos?

Hasta ahora ANIDA... estuvo en 12 festivales internacionales, además de un preestreno

en el Gaumont. Verla en una pantalla grande, al margen de ser muy emocionante, sirve expresamente, también, para ir midiendo la temperatura de la película. Más allá del hecho de que a los preestrenos va gente conocida, que trabajó o que quiere mucho a la película o, incluso, a una misma, ese *feedback* es muy importante.

¿Cómo ves a la animación argentina?

Creo que en la Argentina hay muchos cortometrajistas increíbles, pero todavía hay poca producción de largometraje. Pienso que la industria todavía necesita incorporar a todo ese talento de cortometrajes hacia la parte un poco más comercial, que son los largos. Otra cosa que es súper importante, en la animación y en todo el cine nacional, es el tema de la distribución y la promoción. Porque, a veces,

uno tiene producción pero no tiene el mínimo tiempo que se necesita, o el dato "boca en boca" imprescindible para que la gente pueda enterarse de que la película existe. Entonces, el tema de llegar a una cuota de pantalla en la primera semana es absolutamente complicado, porque se cuenta con mucha desventaja, con respecto a la publicidad que tienen las películas que vienen de afuera y que son marcas. Uno tiene que competir con marcas ya establecidas. Ese, me parece, es el punto que necesariamente, sí o sí, habría que modificar. **D**

“En general, prefiero trabajar con un equipo reducido y tardar un poco más de tiempo, porque así, por experiencia, me parece mucho más controlable”.



Retrato de las participantes

LAS MUJERES, AL FRENTE

EN **VENTANA SUR** TUVO LUGAR UNA MESA SOBRE TEMÁTICAS DE GÉNERO. ALLÍ SE PRESENTÓ LA ADAPTACIÓN DE LA LEY DE CUPO PARA LOS JURADOS Y COMITÉS DEL INCAA; SE HABLÓ SOBRE LA POSIBILIDAD DE CREAR UN SISTEMA DE PUNTAJE DIFERENCIADO PARA LOS PROYECTOS AUDIOVISUALES COMPUESTOS POR PRODUCTORAS, DIRECTORAS Y GUIONISTAS, Y DE BENEFICIOS PARA LARGOMETRAJES QUE CERTIFIQUEN UN 50% O MÁS DE MUJERES EN SU EQUIPO TÉCNICO. EN ESTA NOTA, CÓMO SURGIÓ LA INICIATIVA Y QUÉ PERSPECTIVAS TIENE DE HACERSE REALIDAD.

POR **JULIETA BILIK**

**“Hay que visualizar la problemática para empezar a cambiarla. Si se la niega, no avanza la transformación”.
VERÓNICA CALVO**

En “Temáticas de género” se discutieron, junto a representantes de todo el sector, cuatro cuestiones: el fomento del trabajo femenino; la perspectiva de género para los contenidos audiovisuales; el cupo femenino en espacios de trabajo y de toma de decisiones; y la creación de fondos específicos privados y públicos. Surgido a partir de la iniciativa de **SABRINA FARJI** (La Mujer y

el Cine, y DAC), **CELINA FONT** (SAGAI) y **ROCÍO GORT** (APIMA y CAIC), el encuentro tuvo como entidad anfitriona a la Academia de Cine, fue moderado por **VANESSA RAGONE** y contó con la participación del Vicepresidente del INCAA, **FERNANDO JUAN LIMA**, y representantes de CAIC, SICA, APIMA, PCI, Fundación SAGAI, ADF, DAC, SAE y La Mujer y el Cine. En esta entrevista, las promotoras de

la mesa de trabajo que busca introducir políticas concretas de fomento cuentan los datos que recabaron y evalúan caminos a seguir.

¿Cómo funcionan las estadísticas para instalar en la agenda la cuestión de género?

CELINA FONT Son fundamentales. Los datos son los que ordenan y permiten diseñar políticas específicas. Por eso,

estamos en el momento de investigación, de hacer relevos exhaustivos de la situación. En general, ninguna estadística del sector supera el 30% de participación femenina, salvo en algunos rubros como vestuario, maquillaje y arte. Lo que siempre se dice es que las condiciones son más parejas en el período entre los 20 y 30 años y que, a partir de que la mujer ingresa en esa etapa en que existe la posibilidad o se concreta la maternidad (entre los 30 y 40 años), empieza a haber un desbalance. Cuando se da la maternidad, el mercado obliga a la mujer a retirarse, porque, por ejemplo, nuestro sistema no contempla licencias igualitarias para ambos progenitores.

SABRINA FARJI Identificar los números ayuda a detectar el problema. Saber cuántas mujeres participan de la industria, cuántas estudiamos, cuántas egresamos y cuántas, efectivamente, estamos en el campo laboral. En la Argentina, las estudiantes de cine rondan el 55%, pero en la masa laboral no se ve reflejado ese porcentaje.

ROCÍO GORT Nosotros hemos relevado datos nacionales en el área de producción y, si bien en ninguna entidad se alcanza el 50% de mujeres, los números se acercan bastante a esa cifra. El mayor problema que visualizamos está en las comisiones directivas, quienes dirigen y deciden las políticas. Ahí hay una desventaja enorme. La idea es intentar que la maternidad no

nos aleje tanto de la actividad profesional y que al volver no haya que pagar un costo tan alto. Varias de nuestras propuestas tienen que ver con ir escalonando los beneficios, de forma tal que permita a las mujeres llegar al mismo lugar de acceso en que están los varones. Y una vez que uno tiene la plataforma armada, "en las canchas se ven los pingos".

VERÓNICA CALVO Con la FIA-CINE (Federación Iberoamericana de Academias de Cine) hicimos un relevo de todas las Academias que son miembro, y las estadísticas son alarmantes. Si bien la Argentina está en una mejor posición que otros países, acá solo un tercio de los miembros son mujeres.

¿Qué perspectivas hay de poner en práctica las propuestas?

FARJI Tuvimos una muy buena recepción de parte de las autoridades del INCAA. La idea de poner cupos en los comités de selección fue uno de los puntos que parece más fácil de resolver. También prendió la idea de promover equipos con al menos el 50% de mujeres. Por ejemplo, en Uruguay obtienen más puntajes los equipos femeninos. Por lo tanto, al productor le sirve emplear mujeres. Nuestro eje de trabajo tiene que ver con que ser mujer deje de ser una contra y se convierta en un beneficio.

GORT Tenemos como vías el Consejo Asesor, entre cuyos 11 miembros hay una sola mujer, y la idea es que en las primeras reuniones de este año se trate el tema del cupo.

FARJI Hay cierto temor a regular. En general, hay una resistencia vinculada al desconocimiento o a una percepción errada. Como cuando dicen: "Se estrenaron en un mes cinco películas filmadas por mujeres. ¿De qué problema de paridad hablan?" Pero esa es una percepción.

FONT Lo mismo pasa con los comités, donde no hay control ni registro. En todos lados se está trabajando el tema de cupo. Por ejemplo, en SAGAI, en 2017 hicimos una modificación de nuestro estatuto para incluir, al menos, un 30% de mujeres en la comisión directiva.

En 2017, en la Argentina se promulgó la Ley de Paridad...

CALVO Tal cual. Hay que visualizar la problemática para empezar a cambiarla. Si se la niega, no avanza la transformación.

GORT Hay un gran modo de defensa de los varones, que es la teoría del derrame: "La que es buena va a llegar". Eso lo podremos decir en el momento en que todos partamos de la misma base. Plantearlo, con los años de desventaja que llevamos, es cruel. Muchas de las políticas que estuvimos pensando no tienen que ver con castigar al que no lo aplica, sino con beneficiar al que sí lo hace.

¿Cómo sería la evaluación de los contenidos que proponen?

FONT Hay un test muy básico, que se llama Test de Bechdel, y se usa para evaluar contenidos de todo tipo y corroborar si tienen alguna -mínima- perspectiva de género.

"Se pregunta si aparecen al menos dos personajes femeninos, si dichos personajes hablan entre sí y si esa conversación trata de algo distinto a un varón. Pero no es suficiente".
CELINA FONT



La mesa de trabajo en actividad

“Hemos relevado datos nacionales en el área de producción y, si bien en ninguna entidad se alcanza el 50% de mujeres, los números se acercan bastante a esa cifra. El mayor problema que visualizamos está en las comisiones directivas”.
ROCÍO GORT

Se pregunta si aparecen al menos dos personajes femeninos, si dichos personajes hablan entre sí y si esa conversación trata de algo distinto a un varón. Pero no es suficiente. Hay otros parámetros para evaluar: por ejemplo, si los personajes femeninos ocupan cargos de poder y la cuestión de los desnudos. O preguntas como: *¿Está naturalizada la violencia de género o se la muestra con una perspectiva crítica?*

FARJI Cuando se piensa trabajar sobre los contenidos, no tiene que ver con censurar. Cuando te dicen: *“Disculpame, ¿te puedo tocar o me vas a denunciar?”*. Ese “chiste” denota cómo se suele avanzar sobre los cuerpos de las mujeres. Hay que ver cómo esas pequeñas cosas están contadas en las películas, y desnaturalizarlas. Por eso es importante hacer un relevamiento de las que se hicieron en 2017 y visibilizar si fueron ejercidas la violencia simbólica y la violencia mediática. Ahí

▶ DIRECTORA EN ACCIÓN

Codirectora con PAULA DE LUQUE de **CIELO AZUL**, **CIELO NEGRO** (2005), SABRINA FARJI dirigió luego **CUANDO ELLA SALTÓ** (2007), **EVA & LOLA** (2010), así como las series de TV **EL PARAÍSO** (2011), **GRANDES CHICAS GRANDES** (2012) y **FRONTERAS** (2013). Actualmente, está por estrenar **DESMADRE, FRAGMENTOS DE UNA RELACIÓN**, sobre el vínculo madre e hija. La película, que participó de festivales como BAFICI, FIDBA, FICSUR, La Habana y Londres, es su primer documental. En sus palabras: “Comienza de manera clásica y va jugando con estilos, incluyendo el *road movie* y el film bélico. En ese itinerario, se despliega la compleja madeja de relaciones, alianzas y traiciones familiares, sin perder el humor y el amor, como posibles salidas hacia la reconstrucción”.

Además, FARJI está terminando la postproducción de **LOS FELICES**, otro documental, que tiene como protagonista a la actriz y humorista VICTORIA GRIGERA (Vicky G), que a lo largo de su vida ha perdido a su padre durante la dictadura militar, a su madre por un cáncer y ha colaborado en un elenco de teatro carcelario. La película tiene música compuesta por IGNACIO GUIDO CARLOTTI y el equipo de rodaje fue 100% femenino. Por último, FARJI está preproduciendo su próxima ficción: **TRÓPICO**, un *thriller* de alto impacto, sobre el uso de humanos para experimentar con drogas.



es donde se van a arrojar datos, y nadie podrá decir que se trata de una apreciación.

Es interesante el caso sueco, en el que el porcentaje de largometrajes dirigidos por mujeres pasó del 26% al 50% en cinco años.

CALVO En un encuentro sobre género de FIACINE, en San Sebastián, estuvo ANNA SERNER (Directora Ejecutiva del Instituto Sueco del Cine), explicando un poco cómo lo habían logrado. Fue un trabajo que se dio con mucha voluntad y decisión política, acompañando acciones de visibilización, financiación y programas educativos, dedicados especialmente a mujeres. Además, propició mejores condiciones laborales.

¿Recuerdan alguna situación de violencia machista en sus trabajos?

FARJI Las situaciones más difíciles fueron las que yo misma propicié por no saber retirarme

a tiempo, por no poder poner los límites, por tener naturalizadas ciertas situaciones, en las que, aun teniendo un rol de directora o productora, no logré plantarme. Eso tiene que ver con la educación. Aspiro, y estoy segura, que con mis hijas será diferente.

FONT Como actriz, me ha tocado una racha de villanas, que ahora, con el tiempo, entiendo que no eran villanas, sino mujeres poderosas, que tenían ovarios para decir que no, aunque quizás eran un poco más torcidas. Todo lo que había salido mal en la vida de todos los personajes de esa ficción era culpa de esa villana y, por eso, tenía que terminar loca, muerta o encerrada. Defender algunas particularidades de ese personaje o aprender a decir que no me resultó muy difícil.

¿Qué perspectiva tienen con respecto al cambio en los contenidos?

FONT Un ejemplo que me esperanza es **MOANA**. Una película *mainstream*, que es el fruto de la presión social. Durante muchísimos años, fue criticado el modelo de princesa que proponía Disney, que en realidad es un modelo de mujer: una mujer que espera que el varón la salve y cuyo universo gira alrededor de un varón, su padre, primero, y su novio, después.

FARJI Que haya mujeres en los equipos de decisión es necesario, para que se den estos cambios. Se ve en sagas de gran popularidad mundial como **STAR WARS, EL PLANETA DE LOS SIMIOS** y **LA LIGA DE LA JUSTICIA**, cuyas nuevas secuelas tiene protagonistas mujeres. Las mujeres no pagan entradas para ver ficciones, en donde no están empoderadas, así que hasta por cuestiones de negocio se dan estas transformaciones. **D**

FARJI durante el rodaje de **LOS FELICES**. Foto de Rocio Frigerio

“En Uruguay obtienen más puntajes los equipos femeninos. Por lo tanto, al productor le sirve emplear mujeres”.
SABRINA FARJI



“Es mucho más fácil OPINAR que FILMAR”

ARRANCÓ DE MUY CHICO DIBUJANDO HISTORIETAS Y, CADA VEZ QUE LE GUSTABA UNA PELÍCULA, LA DIBUJABA EN VIÑETAS. ESTUDIÓ DIBUJO PROFESIONAL, PERO ELIGIÓ PRIORIZAR IMAGEN Y SONIDO EN LA UNIVERSIDAD DE MORÓN. ALLÍ ARRANCÓ HACIENDO SUS PRIMEROS CORTOS Y ESCRIBIENDO GUIONES PARA ÉL Y OTROS DIRECTORES. AUTOGESTIÓN E INDEPENDENCIA MEDIANTE, APRENDIÓ A HACER DE TODO, DESDE EDICIÓN HASTA MÚSICA. EN 2006, A LOS 25 AÑOS, DIRIGIÓ SU PRIMER LARGO, **THE LAST GATEWAYN**, PREMIADA COMO MEJOR PELÍCULA EN EL PUERTO RICO HORROR FILM FESTIVAL. DESPUÉS CODIRIGIÓ CON FABIÁN FORTE **MALDITOS SEAN** (2013) Y REALIZÓ **NO SABES CON QUIÉN ESTÁS HABLANDO** (2016) Y **ATERRADOS** (2017), A ESTRENARSE ESTE AÑO Y YA ELEGIDA MEJOR PELÍCULA EN LA COMPETENCIA INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES ROJO SANGRE.

¿Qué te resulta más fácil, la comedia o el terror? ¿En cuál encontraste más dificultades, ya sea presupuestarias o de producción?

En sí, una película de género requiere, por lo general, un poco más de presupuesto de lo que se establece para una comedia. **NO SABES CON QUIÉN ESTÁS HABLANDO** es una película mucho más grande que **ATERRADOS**. Me costó muchísimo más, tuve que poner el cuerpo, dirigirla. Fue mucho más ambiciosa por sus locaciones, efectos, cantidad de actores. **ATERRADOS** fue una peli contenida y se hizo prácticamente con el mismo dinero. Fue una segunda vía del INCAA. Te puedo decir que esa es la diferencia entre mi comedia negra y mi película de terror; ese fue mi caso. Si ven **ATERRADOS**, quizá les parezca más grande, al ser tan seria, y pareciera que tiene un *look* especial, pero en realidad no lo es.

Dicen que **ATERRADOS** es una película que verdaderamente provoca miedo. ¿Es así?

Me llena de orgullo y satisfacción escuchar esos comentarios, sobre todo de colegas. Está buenísimo. Me interesa también el público en la sala, claro. La verdad que todo es un bonus extra. Por cómo venían las cosas, pensé que iban a terminar muy pronto. Si no hubiera aparecido **ATERRADOS** enseguida, quizá no me hubieran dado ganas de seguir. Cuando nuestro **NO SABES CON QUIÉN ESTÁS HABLANDO**, la gente la pasa muy bien, disfruta y se ríe; que no haya tenido distribución me frustró un montón. Entonces,

no esperaba más de **ATERRADOS**. No considero que sea mucho mejor. La diferencia es que es de terror. Que pase todo esto, para mí, es una gran sorpresa y lo tomo como tal. Me sorprende, día a día, de todos los comentarios que aparecen y los premios que viene ganando. Me da mucho orgullo que la hayan catalogado tan bien. Y esto sí me da ganas de seguir. Ya estoy escribiendo la segunda parte.

Contame.

Hay una segunda parte, sí (*risas*)... La estoy escribiendo y viene muy bien. Quiero que despierte interés para que la produzcan. Así que le estoy agregando cosas más picanteras, más personajes. Lo que se puede decir es que es la continuidad directa de la película. No es un *spin off*. **ATERRADOS** termina con una escena, y

la segunda, arranca un minuto después de esa escena.

¿Cómo ves el cine de terror actual, en cuanto a directores, producción y llegada a la gente?

Creo que ahora se están haciendo cosas más interesantes que hace cinco años. Incluso, películas que refritan los clichés logran asustar. Lo veo bien. En la Argentina es algo que está creciendo muchísimo, si lo comparás a cómo era hace diez años, cuando casi no existía. Había solo unos pocos pioneros que se autogestionaban. Hoy tenés apoyo estatal a proyectos que antes ni siquiera eran considerados. Por suerte, se han diversificado los estilos. No se hace solo un tipo de cine. Ahora, el género es parte del cine argentino. Eso es positivo, porque se recupera gente

“Tenemos algo en el mundo de lo que todavía no nos dimos cuenta: **ANDY MUSCHIETTI**. Es como un Manu Ginóbili que hizo las dos pelis más taquilleras de terror de Estados Unidos, siendo argentino”.

NO SABES CON QUIÉN ESTÁS HABLANDO





ATERRADOS

“Cuando nuestro NO SABES CON QUIÉN ESTÁS HABLANDO, la gente la pasa muy bien, disfruta y se ríe; que no haya tenido distribución me frustró un montón. Entonces, no esperaba más de ATERRADOS. No considero que sea mucho mejor. La diferencia es que es de terror. Que pase todo esto, para mí, es una gran sorpresa y lo tomo como tal”.

que va al cine a ver películas fantásticas yanquis, y hay mucho público que no mira cine argentino. Entonces, de alguna manera, le hacen el juego a la industria yanqui, con la que no podemos competir. Pero podemos dar la opción de traer un 10% de ese 80% que consume lo de afuera. Ya sería un buen número que vería cine argentino de género. Lo veo con buena perspectiva. Y tenemos algo en el mundo de lo que todavía no nos dimos cuenta: ANDY MUSCHIETTI. Es como un MANU GINOBILI que hizo las dos pelis más taquilleras de terror de Estados Unidos, siendo argentino. Si desde el INCAA y desde todos los ámbitos toman conciencia de la magnitud de esto, creo que acá tendría que despertar un poco más el interés... ¿cómo se nos escapó?

¿Con la crítica cómo te llevas?

Siempre estoy bastante seguro de lo que hago, pero cuando hacía ATERRADOS pensaba que me iban a pegar con varias escenas por ser de terror, pero lo tomaba también como un divertimento. Pensé que iban a considerarla más despectivamente y me llevé la sorpresa de

que no. Eso me dio la pauta de que quizá algún nervio o fibra toqué. Por eso, gran parte de toda esta sorpresa que me estoy llevando es haber tocado esa fibra en muchos críticos. En general, de toda mi obra, esta es la película más seria. Mi estilo es el cine fantástico pero abarca la comedia con escenas disparatadas, porque me divierte hacerlo. Espero que ATERRADOS logre llevar al público a reevaluar mi obra anterior. Porque, la verdad es que, más allá de la faceta técnica que hemos logrado, creo que cada una de mis películas es diferente. Quizá en esta descubran algo nuevo y puedan entender mi propuesta. Esta es mi película más estándar, pero porque lo he buscado así; y tal vez, eso lleve a entender que, en realidad, lo más estándar es ser genuino conmigo, hecho que está más presente en mis anteriores películas.

¿Qué consejos le darías a los que empiezan a filmar?

Cualquiera que arranque a hacer cine tiene que entender que es que es una carrera a largo plazo. Que, tal vez, sus padres no lleguen a verlo triunfar, que su primera

película no va a ser la que lo identifique más, que el factor de la perseverancia, aunque suene cursi, es lo más importante. No hay que tener miedo a filmar. Hay que hacerle caso a esa pulsión de filmar para poder generar cosas, equivocarse, aprender de los errores. Permitir equivocarse. Lo que hacemos los cineastas es vender humo, pero es mucho más fácil hacer una crítica de la obra de otro que hacer una película. Por eso a muchos les da miedo dar el paso de criticar a hacer cine. Muchos quieren hacer su obra maestra en su primer corto o película. Yo lo digo en función a un género que hago, el cual necesita del público. Quizá, si fuera otro tipo de director, sería diferente. El cine que hago es así. Necesito de la gente. Es un cine para entretener.

¿Algún otro proyecto?

Si todo sale bien y nos dan el crédito, además de la segunda parte de ATERRADOS, haría otra de terror. Se llamaría **DETRÁS DE MIS OJOS**. **D**

POR XIMENA BRENNAN

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, exhibición 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)

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



Directores Argentinos
Cinematográficos

1958 - 2018

EN EL AÑO DE SU 60° ANIVERSARIO



HERIDAS

La joven FLORENCE PUGH brilla (y oscurece) en el reciente film del joven director inglés WILLIAM OLDROYD

DE GÉNERO, RAZA Y CLASE

LADY MACBETH, DEL DIRECTOR INGLÉS WILLIAM OLDROYD, DEMUESTRA QUE HAY MUCHA TELA PARA CORTAR DETRÁS DE UNA OBRA MAESTRA, MÁS AÚN EN TIEMPOS DE LUCHA POR LA IGUALDAD DE GÉNERO.

POR MARTÍN WAIN

“Siempre se vuelve a SHAKESPEARE. Es inevitable en la vida real y, también, en el cine. Inventó la naturaleza humana tal como la conocemos actualmente. Antes de SHAKESPEARE, había arquetipos; después de SHAKESPEARE, hubo personajes, hombres y mujeres capaces de cambiar, con personalidades

absolutamente individualizadas”, escribió el célebre crítico HAROLD BLOOM en su ensayo *Shakespeare: la invención de lo humano* (2001). Cuando se trata de cine, ante cada estreno vinculado en forma directa con la obra del máximo dramaturgo de la historia, nunca faltan debates, análisis de la transposición, cuestionamientos de los puristas ni, por supuesto, los rankings: ¿cuáles han sido

las mejores adaptaciones de la obra del inglés a la pantalla grande? Estos listados, por supuesto, caprichosos (“cualquier reduccionismo es sinónimo de ignorancia -agregaba BLOOM-; la universalidad de Shakespeare te derrotará, sus obras saben más que vos”), únicamente suelen incluir adaptaciones directas, ya que sería imposible el racconto si intentaran, además, abarcar las influencias. A fin de

cuentas, todos los caminos en la escritura de ficción conducen al Bardo de Avon. Pero por más antojadizos que reluzcan los listados, nunca faltan en el Top Ten de las más recordadas las versiones de Macbeth de tres directores inigualables: ORSON WELLES, AKIRA KUROSAWA y ROMAN POLANSKI.

“Fue un enorme fracaso de crítica, el mayor que he tenido”,

diría el artífice de **EL CIUDADANO**, respecto de su **MACBETH**, de 1948, que filmó con bajísimo presupuesto, en menos de cuatro semanas y con decorados utilizados anteriormente en otras películas, pero que logró, sobre la base de puro talento, la pequeña gema que iniciaba un ciclo de obras dedicado a SHAKESPEARE. El autor que revolucionó el teatro fue, para el director que transformó el cine, mucho más que una referencia literaria. WELLES ya había montado nueve de sus obras sobre escenarios de Broadway

ORSON WELLES, protagonista de su propia adaptación de "MACBETH", la obra de SHAKESPEARE; el autor que revolucionó el teatro fue para el director que transformó el cine mucho más que una referencia literaria

y realizado versiones radiofónicas; cuando filmó **MACBETH, OTELO** (1952) y **CAMPANADAS A MEDIANOCHE** (1965), basada en el recurrente personaje Sir John Falstaff, ya era todo un especialista.

La filmografía de KUROSAWA está definitivamente influenciada por el inglés, y por eso se lo considera, junto a WELLES y a JOSEPH L. MANKIEWICZ -director de **JULIO CÉSAR** (1953)-, uno de sus máximos adaptadores. Nada menos que STEVEN SPIELBERG denominó al director tokiota como "el Shakespeare de nuestra era". La maravillosa **RAN** (1985) es la versión de KUROSAWA de *El rey Lear*, mientras que **LOS MALOS DUERMEN BIEN** (1960) tiene evidentes puntos de contacto con *Hamlet*. Pero fue su adaptación de *Macbeth*, con su eterno TOSHIRO MIFUNE y titulada **TRONO DE SANGRE** (1957),

el inicio de una forma novedosa de trasponer una obra literaria, no solo por el traslado de las tierras de Escocia e Inglaterra al Japón feudal -para convertirla, además, en una historia de samuráis-, sino también por la mirada oriental, que le aportó una poética distinta, menos palabras y otra cosmovisión de temas esenciales, como la avaricia, el honor y la ambición. Aunque alejada del texto de SHAKESPEARE, para muchos es una de las mejores adaptaciones literarias de todos los tiempos.

En el caso de POLANSKI, su sanguinaria y conmovedora versión de **MACBETH** (1971), protagonizada por JON FINCH (fue también un fracaso comercial), hoy no podría ser realizada. El director franco-polaco consiguió entonces el dinero para la producción de manos de HUGH HEFNER, el dueño de *Playboy*, en una asociación -impensada para esta época pos HARVEY WEINSTEIN- entre dos personajes de la cultura muy cuestionados. Hoy, POLANSKI no obtendría ni un centavo para hacer algo parecido. ¿Por qué? La respuesta está en su pasado (con una condena por abuso sexual y otras acusaciones) combinado con un personaje clave de la historia: Lady Macbeth.

"Muchas veces tenemos por amor lo que es verdadera desgracia" [*Macbeth*, 1º acto, escena VI].

JEANETTE NOLAN, en el papel de Lady Macbeth en la película de WELLES



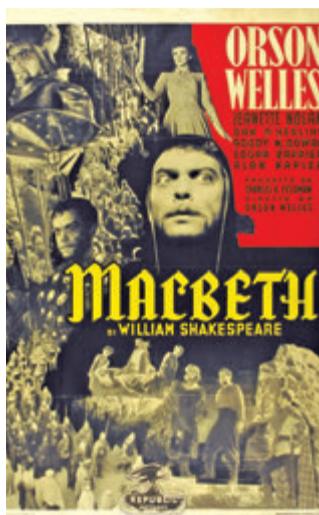
El afiche de **TRONO DE SANGRE**, la adaptación de AKIRA KUROSAWA que llevó la obra a tierra de samuráis



Si la "consagración" de un actor es interpretar al Rey Lear, el personaje atrapante por excelencia para cualquier actriz es Lady Macbeth. En los films de WELLES, KUROSAWA y POLANSKI se lucieron, respectivamente, JEANETTE NOLAN, ISUZU YAMADA y FRANCESCA ANNIS.



Afiche de la obra del director franco-polaco



La película de WELLES fue un fracaso comercial



FRANCESCA ANNIS es Lady Macbeth, en manos de ROMAN POLANSKI

La filmografía de KUROSAWA está definitivamente influenciada por SHAKESPEARE, y por eso se lo considera, junto a WELLES y a JOSEPH L. MANKIEWICZ -director de JULIO CÉSAR (1953)-, uno de sus máximos adaptadores.

Hay coincidencia en que gran parte de la genialidad de esta tragedia de SHAKESPEARE está en la esposa de Macbeth, el protagonista. Ella es el corazón oculto, el motor del crimen, un personaje magnífico que ha logrado trascender el relato y que hoy, en tiempos del 'Me Too', adquiere un nuevo significado. El reciente estreno de **LADY MACBETH**, del joven director inglés WILLIAM OLDROYD y última ganadora del Premio BAFTA a la Mejor Película Británica, hizo mayor ruido del esperado por el contexto de escándalos en la industria y, también, de transformación de la misma, en busca de la igualdad de género, que muchas y muchos esperan que se profundice.

"**LADY MACBETH** hurga en heridas de género, raza y clase, sin proporcionar a sus espectadores ningún albergue ideológico bajo su amoral tormenta de pasiones", escribió JORDI COSTA en *El País*, de Madrid. La película está basada en la novela *Lady Macbeth de Mzensk*, del ruso

NIKOLAI LESKOV, publicada en 1865, en la revista *Epoch* (dirigida por DOSTOIEVSKI) y llevada anteriormente al cine por el polaco ANDRZEJ WAJDA, en 1962, con el título **LADY MACBETH DE SIBERIA**. OLDROYD ubica la historia en la Inglaterra rural de 1865. La joven Katherine (FLORENCE PUGH, magnífica) fue adquirida por un anciano industrial para casarse con su hijo y darle un heredero. Humillada en forma cotidiana, ella solo puede quedarse dentro de la mansión y lo hace, siempre en el sillón, contemplando por un ventanal el inmenso paisaje. Ella debe esperar al dueño de casa, día tras día, angustiada por su matrimonio, con un hombre al que no quiere y que la dobla en edad, y por su horrible familia. Cuando inicia un apasionado encuentro con un trabajador de la casa, se desata en su interior un deseo irrefrenable de alcanzar sus sueños, sin importarle el costo. Pero el rol de "heroína", al empezar a torcer su destino, se transforma en horror. Con rigidez y elegancia en cada plano, el largometraje se aparta de toda idea del melodrama de época para

exponer rituales de humillación y altos niveles de crueldad, cuando ella pasa de víctima a victimaria, no solo con "los de arriba", sino también con "la servidumbre". Entonces, no hay redención posible, y es eso lo más desolador.

MUJERES DE SHAKESPEARE

Si la "consagración" de un actor es interpretar al Rey Lear, el personaje atrapante por excelencia para cualquier actriz es Lady Macbeth. En los films de WELLES, KUROSAWA y POLANSKI se lucieron, respectivamente, JEANETTE NOLAN, ISUZU YAMADA y FRANCESCA ANNIS. En 2015, fue MARION COTILLARD quien se dio el gusto (y se lo dio a los espectadores) de encarnar al personaje en la versión de *Macbeth* que dirigió JUSTIN KURZEL. Es una película clásica, profunda y devastadora como el texto original, pero también una tragedia que deviene espectáculo audiovisual. La actriz francesa

dijo del personaje: "Su problema es que no sabe cómo enfrentar sus emociones. El poder y la violencia la llevan a la locura y a la muerte. Pero tiene su dosis de humanidad, porque si ella fuese solo una fría asesina sangrienta, hubiera seguido con sus crímenes. El hecho de que se dé cuenta de lo que ha hecho y sienta que no lo puede controlar revela su humanidad, que terminará destruyéndola".



MARION COTILLARD y un lujo de interpretación para la Lady Macbeth de la película que JUSTIN KURZEL presentó en 2015

Lady Macbeth: "¿Quisieras poseer lo que estimas el ornamento de la vida y vivir como un cobarde en tu propia estima, dejando que un 'No me atrevo' vaya en pos del 'Yo quisiera', como el pobre gato del cuento? [*Macbeth*, 1º acto, escena VII]

¿Cómo responde la obra de SHAKESPEARE a los nuevos planteos y enfoques del rol de la mujer y en contra del machismo? Una puerta de entrada al tema puede ser el célebre libro de THEODORE SPENCER, *Shakespeare y la naturaleza del hombre* (1961), donde el autor explica la cosmovisión en la época del escritor, para quien la naturaleza era sinónimo de orden y reflejaba un poder divino que, a su vez, se cristalizaba en el orden patriarcal.

El profesor HOWARD ROCHESTER, especialista en el autor inglés, escribió un interesante análisis en *Shakespeare, el feminismo y el disfraz*, donde acude a otro clásico libro, *Shakespeare y la naturaleza de la mujer* (1975), de JULIET DUSINBERRE, para contextualizar la época en detalle. "A la sombra del

catolicismo habrían surgido dos actitudes para con la mujer: una de recelo, por ser ella representante de Eva y ocasión de pecado, y la otra de adoración, por ser ella imagen de la Santísima Virgen, madre de Dios". Entonces, rescata una frase de un poeta contemporáneo a SHAKESPEARE, JOHN DONNE, respecto de las mujeres: "Tratarlas como deidades es impío y, como demonios, diabólico. Convertirlas en amantes es cobarde, y en sirvientas, innoce. Considerarlas como las ha creado Dios, como esposas, es a la vez piadoso y varonil".

Según ROCHESTER, en *Macbeth*, el autor "ha forjado la enorme ambición de Lady Macbeth, quien lamenta no ser hombre para poder ensañarse más libremente, y cuya locura, imaginada con la misma intuición científica que la de Ofelia, nos sobrecoge de pavor y compasión". El docente recuerda la hipótesis respecto del peso y, especialmente, la profundidad que SHAKESPEARE les ha dado a muchos de sus personajes femeninos, "como lo hicieron otros dramaturgos de la época, entre ellos Thomas De-

kker, Thomas Middleton, Thomas Heywood, Philip Massinger y John Marston". Según él, en ese "Renacimiento inglés, glorioso por sus constelaciones de teóricos y eruditos, de conductores y navegantes, de dramaturgos y poetas líricos, hubo también damas ilustres por su calidad mental y su saber. Isabel la Grande no fue, pues, la única persona de su sexo que brillara cerca de las luminarias masculinas. En su corte se hallaban varias nobles muy instruidas, como lady Anne Bacon, lady Anne Clifford y la condesa de Pembroke, de quien, a propósito, se decía antaño que fue ella seguramente la verdadera autora de las obras teatrales atribuidas a SHAKESPEARE, puesto que un mero hombre no hubiera sido capaz de penetrar en el alma femenina con la comprensión íntima, con la inigualada perspicacia que encontramos en la heroína de *Troilo y Crésida*, en la Volumnia de *Coriolano*, en la Miranda de *La tempestad* y en la Isabela de *Medida por medida*, amén de Cordelia, Julieta, Ofelia, Desdémona y, por supuesto, Lady Macbeth". D



WILLIAM OLDROYD

Hay coincidencia en que gran parte de la genialidad de esta tragedia de SHAKESPEARE está en la esposa de Macbeth, el protagonista. Ella es el corazón oculto, el motor del crimen, un personaje magnífico que ha logrado trascender el relato y que hoy, en tiempos del 'Me Too', adquiere un nuevo significado.



KIM DONG-WON junto a la intérprete responde a los concurrentes en la Sala Mario Soffici de DAC

“Allá, el cine independiente no es muy popular”

DE VIAJE POR LATINOAMÉRICA, EL DOCUMENTALISTA COREANO KIM DONG-WON, GANADOR EN SUNDANCE 2004 DEL PREMIO A LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN POR SU PELÍCULA **REPATRIATION** (SOBRE PRISIONEROS POLÍTICOS DE COREA DEL NORTE EN COREA DEL SUR), VISITÓ LA SUPER SALA DIGITAL MARIO SOFFICI EN LA CASA DEL DIRECTOR DAC, PARA PRESENTAR **JUNG IL WOO, MY FRIEND**. ES SU ÚLTIMO TRABAJO, EN EL QUE RETRATA LA VIDA DE UN CURA NORTEAMERICANO, RADICADO EN SEÚL PARA LUCHAR POR LOS MÁS NECESITADOS. ESTRENADA EN COREA DEL SUR EL AÑO PASADO, TOTALIZÓ 11.000 ESPECTADORES, LO CUAL, SEGÚN SU DIRECTOR, PARA UN DOCUMENTAL NO ES POCO.

POR JULIETA BILIK

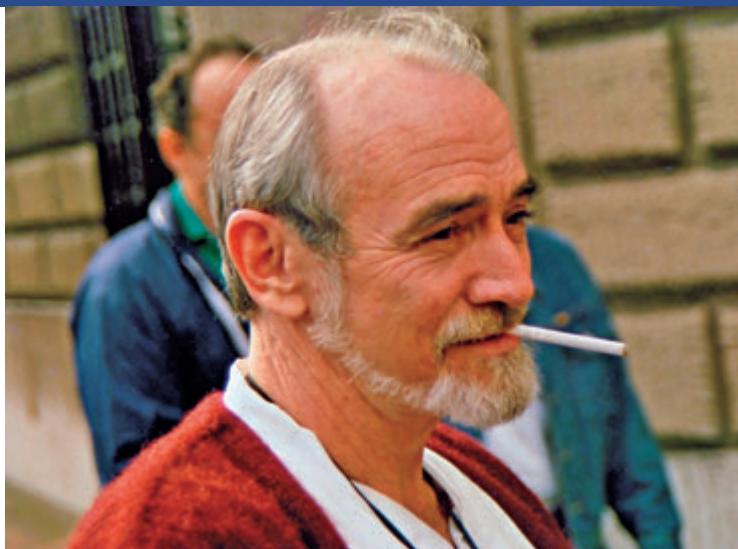
¿Cómo conociste a JUNG, el protagonista de tu documental?

Antes de los Juegos Olímpicos de Seúl, en 1988, hubo muchos desalojos. En uno de los barrios, donde estaba JUNG, me pidieron que hiciera una

filmación para dejar testimonio de lo que estaba pasando, del conflicto y de la lucha. Yo accedí y ahí lo conocí. Vivimos tres años allí, y filmé solo 80 minutos. Además, hay un cruce en nuestras vidas: él fue profesor

en la Universidad de Sogang, en la que yo estudié, pero se fue un año antes de que ingresara, así que solo lo conocía de nombre, pero no en persona.

El documental registra la relación de JUNG IL WOO con los necesitados



La película es un retrato de un personaje extraordinario, por su ascetismo y su entrega. Más allá de esas razones, ¿hubo motivos personales para hacer el documental?

Quería hacer una película sobre JUNG antes de su muerte, pero no tuve tiempo. Pasaron unos años, y me enteré de que estaba enfermo, así que empecé a hacer algunos videos. Al poco tiempo, murió. Finalmente, fue una película póstuma, que empecé a producir durante su velatorio y entierro. En los tiempos del campamento, no lo grababa, porque era norteamericano y no quería mostrar la situación en la que un extranjero fuera el más activo y comprometido. Quería mostrar al pueblo coreano. En ese material, JUNG siempre aparece en los bordes o fuera de cuadro, porque la cámara intentaba no mostrarlo. En general, por cuestiones políticas, sigo teniendo un poco de rechazo hacia Estados Unidos. En ese entonces, una de las consignas era "Yankis go home". El padre JUNG siempre decía: "Todos, menos yo" (risas).

¿Tuviste problemas para filmar esa situación de protesta?

Lo paradójico es que, en esa época de desalojos en que convivimos, yo filmaba, pero no tenía intenciones de hacer una película porque estaba prohibido. Produje un video y lo hice circular entre mis conocidos. Sin quererlo, había realizado el primer documental coreano.

En el título de la película hay una declaración de amistad hacia JUNG. ¿Cómo definirías esa relación?

La situación que vivimos (convivimos en una carpa, durante la lucha contra los desalojos, a lo largo de tres años) nos unió mucho. Viviendo con él, nos conocimos; no había secretos entre nosotros: ni de los defectos ni de las virtudes. Así fue que nos convertimos en personas muy cercanas. El título de la película no remite solo a mi relación con JUNG, sino a la que todos los personajes que aparecen en el film tuvieron con él. Todos los consideraban su amigo, desde el cardenal, que es el máximo cargo de la

iglesia católica en Corea, hasta la abuela del barrio.

La cuestión de la fe y de lo sagrado es central en el relato. ¿Qué tratamiento pensaste para retratarlos?

Soy católico, pero mi creencia es finita y no estoy muy de acuerdo con esa distancia que propone el catolicismo entre Dios y los hombres, ni entre los curas y los creyentes. Para mí, Dios y los curas tienen que ser como amigos cercanos de los fieles. Por eso, en esta película, y a través de la figura del padre JUNG, encontré la forma de mostrar mis ideas sobre la fe y la relación con Dios. Toda la energía del padre JUNG estaba basada en su fe. Por ejemplo, todos los días rezaba una hora, luego de despertarse.

Al ser una figura tan política, la de JUNG, ¿tuvo conflictos con los representantes del poder?

Sí, muchos. De hecho, cuando estaba en Sanggye, el Estado le ordenó irse del país. El cardenal KIM fue el mejor amigo de JUNG. Cuando JUNG escribía su carta de confesión, KIM lo

JUNG IL WOO, un cura norteamericano católico contra los desalojos por los juegos olímpicos en Seul

“En primer lugar, no hago documentales con el objetivo de emitirlos en la televisión o tener grandes repercusiones de público. Luego, me centro en filmar lo que creo que es importante para muchos, más allá de mí”.



PINO SOLANAS, CARLOS GALETTINI, KIM DONG-WON y CARMEN GUARINI ante la sala Mario Soffici de DAC

ayudaba, no oficialmente, para que pudiera quedarse en Corea.

¿Sentiste alguna contradicción al incluir escenas de la degradación, vejez y enfermedad de JUNG?

La última parte de la vida de JUNG, su estadía en el hospital y el retrato de su enfermedad fueron grabados por otros curas. Ellos me pasaron los archivos para que los incluyera en el documental. Cuando los vi, me generaron mucha tristeza, pero también considero

que ese sufrimiento es parte de la vida y decidí incluirlo.

¿Cómo trabajaste la voz en off?

Hace diez años había hecho un documental parecido sobre un sacerdote. Esta vez me debatía sobre si incluir, o no, una voz narradora. No quería ser demasiado explícito. Sin la voz en off, esta película iba a ser muy similar al documental anterior, y como quería diferenciarla en su estructura y formato, al final decidí incluirla.

¿Cuánto tiempo tardaste en recopilar el material de archivo y editar la película?

Fueron dos años, que para mi forma de trabajar es bastante poco, porque, por ejemplo, mi anterior película me tomó doce años. En esta, sentí que padre JUNG me ayudaba y me acompañaba a atravesar cada obstáculo, cada momento difícil.

¿Cómo fue el estreno en Corea?

Salí de viaje justo antes del estreno, así que no me enteré mucho de las repercusiones. Se quejaron un poco de la calidad técnica. La verdad es que yo, cuando la hice, nunca pensé en estrenarla. La pensé, más

bien, como un regalo para el padre JUNG y sus amigos. Muchos de ellos me empujaron a darla a conocer a toda la comunidad y, por eso, finalmente, se estrenó en Corea, en diciembre del año pasado. La vieron 11.000 personas, lo cual no es poco, porque allá, el cine independiente no es muy popular.

Te definís como un documentalista independiente, ¿qué quiere decir eso en Corea del Sur?

En primer lugar, no hago documentales con el objetivo de emitirlos en la televisión o tener grandes repercusiones de público. Luego, me centro en filmar lo que creo que es importante para muchos, más allá de mí. Cuando estudiaba, quería ser un director comercial, pero la experiencia en Sanggye (la convivencia con los desalojados) me convirtió en documentalista.

¿Cómo lográs financiar tus documentales?

Últimamente, en Corea, muchas películas se hacen con subsidios y apoyos del Estado. Pero eso tiene ventajas y desventajas: por ejemplo, se censuran mucho los

contenidos y se deben asumir ciertos puntos de vista estatales. Por eso, nunca recibí subsidios del Estado. La solución es no gastar plata (risas) y reunir algunos sponsors personales: amigos, conocidos, gente de alrededor.

¿Estás trabajado en algún nuevo proyecto?

Tengo muchas ideas. Todo el tiempo convivo con ellas pero no se sabe cuál va a destacarse por sobre el resto. En general, están ahí, dando vueltas por mi cabeza, y no se sabe... Creo que voy a hacer una relectura de los documentales que ya hice, unas reversiones. Me interesan siempre los conflictos sociales, por ejemplo, narrar cómo están aquellos barrios que fueron desalojados y qué fue de la gente que tuvo que mudarse a la fuerza.

¿Cuál es tu opinión sobre la situación política de las dos Coreas?

Es un tema sensible. Hace apenas 20 años llegó la democracia a la sociedad coreana. Es muy nueva, por eso hay ciertos altibajos y conflictos. Sin embargo, tengo esperanzas, creo que la situación está mejorando y seguirá en ese camino. Desde principios de diciembre, estoy viajando por América latina y la pregunta que más me hicieron es si soy de Corea del Sur o de Corea del Norte. Siempre respondo: Corea es una sola. Hay fronteras y divisiones por intereses de los poderes internacionales, pero el corazón de los coreanos es uno, y todos queremos que sea una unidad. **D**

“Me llevó dos años JUNG IL WOO, MY FRIEND, que para mi forma de trabajar es bastante poco, porque, por ejemplo, mi anterior película me tomó doce años”.



CARLOS ABBATE

NUEVO RECTOR DE LA ENERC

SALUDAMOS CON RENOVADA ESPERANZA LA ELECCIÓN POR CONCURSO DE **CARLOS ALBERTO ABBATE** AL FRENTE DE LA ESCUELA NACIONAL DE EXPERIMENTACIÓN Y REALIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA. GRAN PROFESIONAL DE LA INDUSTRIA, SU EXPERIENCIA, CAPACIDAD Y CONOCIMIENTOS SE RESUMEN EN UNA PALABRA: "MAESTRO", EL MEJOR DE LOS ATRIBUTOS PARA DESEMPEÑAR ESTA TAREA.

Apenas horas después de su nombramiento, consultado por **DIRECTORES**, CARLOS ABBATE expresó:

"Estoy ante un gran desafío, y este tiene varias puntas. Por una parte, hacer que los alumnos regulares mejoren sus capacidades dentro del corto tiempo que tienen para su formación.

Además, necesitamos perfeccionar a nuestros técnicos en actividad, dándoles opciones académicas.

Debemos seguir y fortalecer la federalización de la enseñanza cinematográfica en todo el país. Quiero, también, hacer de la Escuela un punto de reunión y debate en pos de la excelencia de nuestra industria, hablando de nuestros temas y compartiendo opiniones".

TRAYECTORIA

Designado ahora Rector de la ENERC por un período de 4

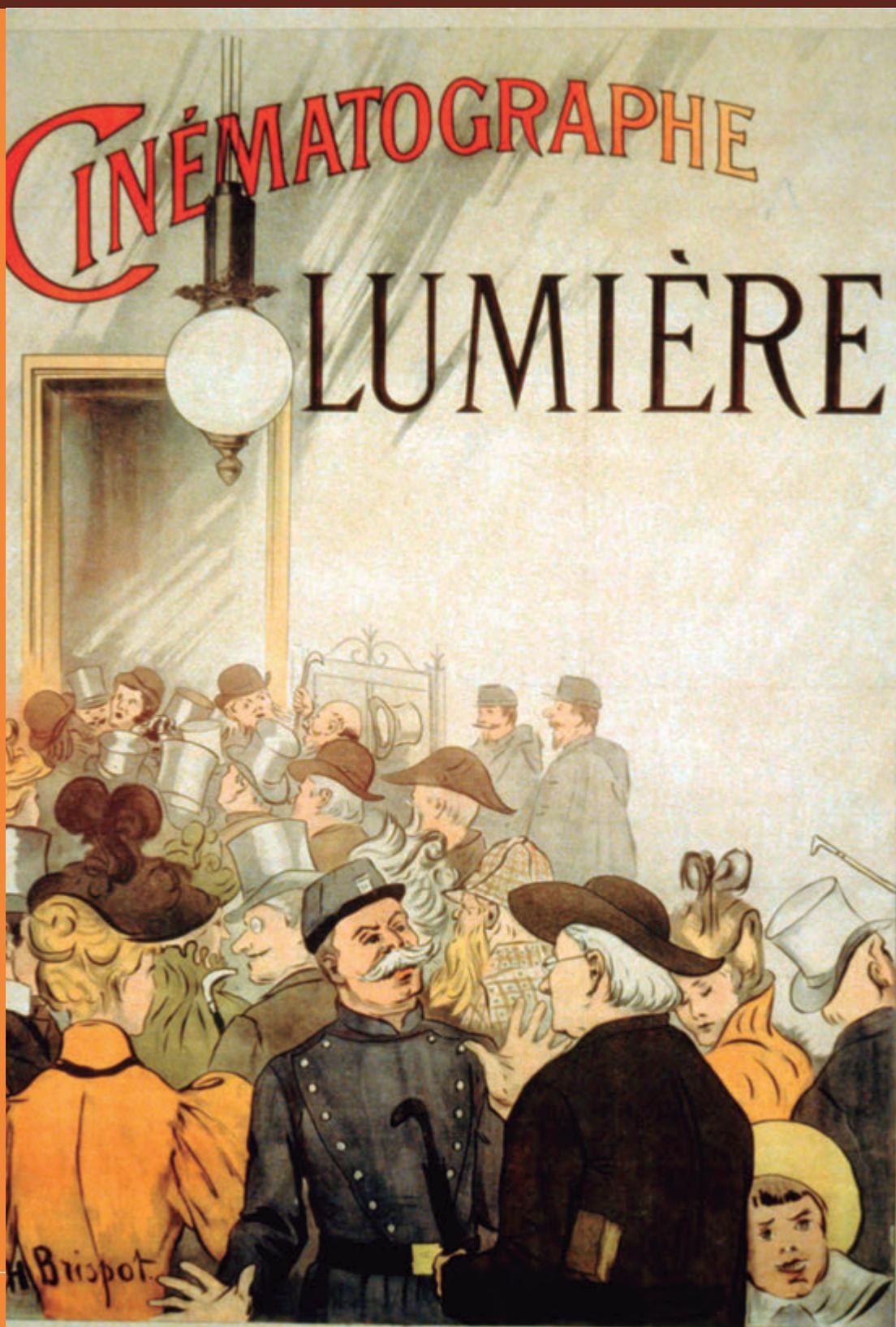
años, CARLOS ALBERTO ABBATE además de toda su labor docente e institucional, ha ejercido exitosamente su profesión en Colombia, España, Estados Unidos, Inglaterra, Italia y Puerto Rico. Ha recibido premios y nominaciones nacionales e internacionales, efectuado valiosas restauraciones e integrado importantes jurados. Estos son algunos de los largometrajes y programas de TV de cuyo sonido fue responsable: **DE ESO NO SE HABLA**, de MARÍA LUISA BEMBERG; **LA CONQUISTA DEL PARAÍSO**, **HOMBRE MIRANDO AL SUDESTE**, **EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN**, **ÚLTIMAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO**, **PEQUEÑOS MILAGROS**, **DESPABÍLATE**, **AMOR Y NO TE MUERAS SIN DECIRME DÓNDE VAS**, de ELISEO SUBIELA; **CENIZAS DEL PARAÍSO**, **KAMCHATKA** y **PLATA QUEMADA**, de MARCELO PIÑEYRO; **UN LUGAR EN EL MUNDO** y **DEADLY**, de ADOLFO ARISTARAIN; **LA PUTA Y LA BALLENA** y **ALGUNOS QUE VIVIERON**

(Shoah Foundation Institute, de STEVEN SPIELBERG), de LUIS PUENZO; **EL HIJO DE LA NOVIA** y **LUNA DE AVELLANEDA**, de JUAN JOSÉ CAMPANELLA; **EL AMOR Y LA CIUDAD**, **ACROBACIAS DEL CORAZÓN**, **LAS AVENTURAS DE DIOS**, **FELICITAS** y **TITA DE BUENOS AIRES**, de TERESA COSTANTINI; **EL PERRO**, **HISTORIAS MÍNIMAS**, **EVERSMILE**, **NEW JERSEY** y **EL CAMINO DE SAN DIEGO**, de CARLOS SORÍN; **OJOS QUE NO VEN**, **LOS AMORES DE KAFKA** y **BUENOS AIRES ME MATA**, de BEDA DOCAMPO; **SECRETOS COMPARTIDOS**, **EL DEDO EN LA LLAGA** y **PERDIDO POR PERDIDO**, de ALBERTO LECHI; **BESOS EN LA FRENTE**, de CARLOS GALETTINI; **EL AURA**, de FABIÁN BIELINSKY; **CORTÁZAR**, de TRISTÁN BAUER; **PEPERINA**, de RAÚL DE LA TORRE; **EN RETIRADA**, de JUAN CARLOS DESANZO; **COMO UN PÁJARO LIBRE**, de RICARDO WULLICHER; **DEBAJO DEL MUNDO**, de JUAN BAUTISTA STAGNARO y BEDA DOCAMPO; **BUENOS AIRES**, **LA TERCERA FUNDACIÓN**, de

CLARA ZAPETTINI; **LOS CHICOS DE LA GUERRA**, de BEBE KAMÍN; **EL RATÓN PÉREZ**, de JUAN PABLO BUSCARINI; **SAMY Y YO**, de EDUARDO MILEWICZ; **COHEN VS. ROSI**, de DANIEL BARONE; **MAR DE AMORES**, de VÍCTOR DINENZON; **EL CASO MONZÓN**, de GABRIEL ARBÓS; **HOSPITAL BORDA... UN LLAMADO A LA RAZÓN**, de MARCELO CÉSPEDES; **ESPERANDO LA CARROZA** y **COMUNICO MILAGROS**, de ALEJANDRO DORIA; **EL IMPOSTOR**, de ALEJANDRO MACI; **CROMO**, de LUCÍA PUENZO; **ILUSIONES**, de JORGE NISCO y RODOLFO ANTUNEZ; **PRIMICIAS**, de JORGE NISCO y RODOLFO ANTUNEZ; **GASOLEROS**, de OSCAR RODRÍGUEZ y RODOLFO ANTUNEZ; **BALADA PARA UN KAISER CARABELA** y **CIUDAD DE POBRES CORAZONES**, de FERNANDO SPINER; **FLOP**, **MAESTRO RURAL**, **INMIGRANTES**, **MISIONES JESUÍTICAS**, **HORACIO QUIROGA** y **DISCAPACITADOS**, de EDUARDO MIGNONA. **D**

Un acto de culto

DURANTE LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL SIGLO DIECINUEVE, LA HUMANIDAD ASISTIÓ AL NACIMIENTO DE LA MÁS NUEVA DE LAS ARTES, EL CINE. LOS PIONEROS LOGRARON OTORGARLE MOVIMIENTO A LA IMAGEN, EN LA INCANSABLE BÚSQUEDA DE REPRODUCIR "LA REALIDAD". PERO FUERON LOS REALIZADORES QUIENES ENCONTRARON LA MANERA DE CONTAR HISTORIAS PARA UN PÚBLICO CAUTIVO. ESE ESPECTADOR CÓMPLICE ES EL QUE HOY NOS OCUPA.



En diciembre de 1895, en el Boulevard des Capuchines, las puertas del Salon Indien se abrían para dejar salir a un público que huía pavorosamente ante la proyección de **LA LLEGADA DEL TREN** (*L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT*), de los hermanos AUGUSTE y LOUIS LUMIÈRE. Si bien se habían obtenido algunas vistas en celuloide previamente, esa noche del 28 de diciembre fue la primera proyección pública del cinematógrafo. Los espectadores reaccionaron de diversa manera, ante una locomotora que se acercaba a ellos y amenazaba con aplastarlos, debido a la elevada impresión de realidad que daban la profundidad de campo y la cámara ubicada en el punto de vista del espectador (¿sería también la primera subjetiva?), que veía llegar una locomotora amenazando con llevárselos por delante. Unos quedaron estupefactos, otros huyeron despavoridos. Desde entonces, el espectador ha aportado su parte para darle **sentido** al filme, creado por un realizador.

Si los hermanos LUMIÈRE fueron los pioneros del documental, fue el ilusionista GEORGES MÉLIÈS quien explotó el cinematógrafo creado por los franceses con una finalidad de entretenimiento. Jugó con el acercamiento de la cámara para representar una cabeza que crece más de la cuenta, o con su detenimiento para hacer desaparecer

Cartel promocional del Cinematógrafo creado por los hermanos LUMIÈRE



de la escena a un personaje que parecía esfumarse mágicamente. Paralelamente, en los Estados Unidos, THOMAS EDISON y sus operadores (entre los que se encontraba EDWIN S. PORTER) realizaron pequeñas historias que se veían individualmente en el kinetoscopio. Pero fue DAVID W. GRIFFITH quien aportó lo que hoy conocemos como lenguaje cinematográfico. En guiones con esquema de folletín, incorporó el primer plano y el plano americano, el *flashback*, las escenas paralelas, el salvamento a último momento, el montaje acelerado o el estiramiento del tiempo para imprimir mayor suspenso a la acción... Todos, recursos ya utilizados por los pioneros, pero fue GRIFFITH quien los puso al servicio de la narración dramática.

El cine dominante era considerado un espectáculo para las clases más bajas. Cómo se convirtió en industria y en arte nos llevará a extendernos en otra oportunidad. Quisiéramos detenernos en ese espectador humilde que consumía breves historias como escape a la dura realidad que

En **LA ROSA PÚRPURA DEL CAIRO** (WOODY ALLEN, 1985), el protagonista de una película y su espectadora viven una historia romántica, borrando los límites entre ficción y realidad

le tocaba vivir. Antes y ahora, el espectador está en la mente de los guionistas, de los directores, de quienes se ocupan de la fotografía y del sonido, del editor... Todos buscan la manera de que su trabajo influya en ese ser anónimo que por muchos años, en una sala oscura, compartía una experiencia con otros, que igual que él, consumían estas historias en total soledad. Porque el ritual social era ir al cine acompañado, pero una vez que las luces se apagaban y la pantalla se llenaba de luces y sombras, el espectador se sumía en una especie de ensoñación, donde dejaba de lado sus preocupaciones habituales para vivir historias junto a los protagonistas.

Varios teóricos han dedicado sus estudios al papel del espectador y su relación con

Para el pensador francés Edgar Morin, el sujeto no "ve" cine, sino que "vive" la historia junto a los personajes.



¿El cine del futuro?

Todos buscan la manera de que su trabajo influya en ese ser anónimo que por muchos años, en una sala oscura, compartía una experiencia con otros, que igual que él, consumían estas historias en total soledad.

el cine. En esta oportunidad vamos a dedicarle nuestra atención a EDGAR MORIN, un teórico francés que escribió *El cine o el hombre imaginario* (1958). Utilizando el psicoanálisis como esquema conceptual, desplaza la atención del lenguaje cinematográfico hacia los efectos que el cine producía en el espectador. Para MORIN, el sujeto no "ve" cine, sino que "vive" la historia junto a los personajes.

MORIN desarrolla su tesis sobre los mecanismos de proyección e identificación del espectador en el cine. Considera a la **proyección** como un "proceso universal y multiforme", donde nuestras aspiraciones, temores, deseos y obsesiones se proyectan en las cosas y en los seres que vemos en la pantalla. Establece estadios de automorfismo (el espectador atribuye a una persona rasgos propios), antropomorfismo

(se humanizan animales y cosas) y desdoblamiento (nuestro ser individual se convierte en una visión alucinatoria). En estos dos últimos momentos, la proyección pasa a ser alienante. Es claro que MORIN se refiere a un cine institucionalizado (como el hollywoodense), retratado con minuciosidad en su libro *Les Stars* (1957). El estrellato de la década de los cincuenta encuentra a un espectador que sigue a su estrella favorita con gran devoción, haciendo de la asistencia al cine un acto de culto.

En la **identificación**, el espectador, en lugar de proyectarse en el entorno de ilusión, incorpora el ambiente que observa y lo integra afectivamente a su mundo. Así, "el estado subjetivo y la cosa mágica son dos momentos de la proyección-identificación. Uno es el momento naciente, difuminado, vaporoso...". El otro es

el momento en que la identificación se torna literal: "se cree verdaderamente en los dobles, en los espíritus, en los dioses, en el hechizo, en la posesión, en la metamorfosis".

Más tarde, en los setenta, otros teóricos retomarán a MORIN. JEAN-LOUIS BAUDRY, CHRISTIAN METZ y JEAN-LOUIS COMOLLI consideran que la impresión de realidad que otorga el cine va de la mano de la identificación del espectador, teniendo en cuenta la función persuasiva del dispositivo cinematográfico: la inmovilidad del sujeto y la oscuridad de la sala, así como los mecanismos enunciativos de la imagen, que inducen a la proyección "dentro" de la representación.

Mucho ha sucedido con la imagen en movimiento y la impresión de realidad desde aquellos años. Y desde no



EDGAR MORIN (París, 1921), autor de *El cine o el hombre imaginario*



Salon Indien, en el Boulevard des Capuchines, donde se realizó la primera proyección cinematográfica, el 28 de diciembre de 1895

hace tanto, también el modo de consumir estas historias ha mudado de espacios y condiciones. La sala oscura ha quedado para algunos nostálgicos, la imagen granulada ha dado espacio a la digital y, en muchos casos, el smartTV ha dejado paso al cine vía *streaming*, por cable o video digital. El universo se amplía, el control remoto está en manos del espectador, y las condiciones que lo rodean tienen otros aspectos alienantes, diferentes a los que se refería

MORIN. Pero la génesis fue aquella sala oscura, con una pantalla que se tiñó de imágenes, donde aparecía un tren que se nos venía encima. **D**

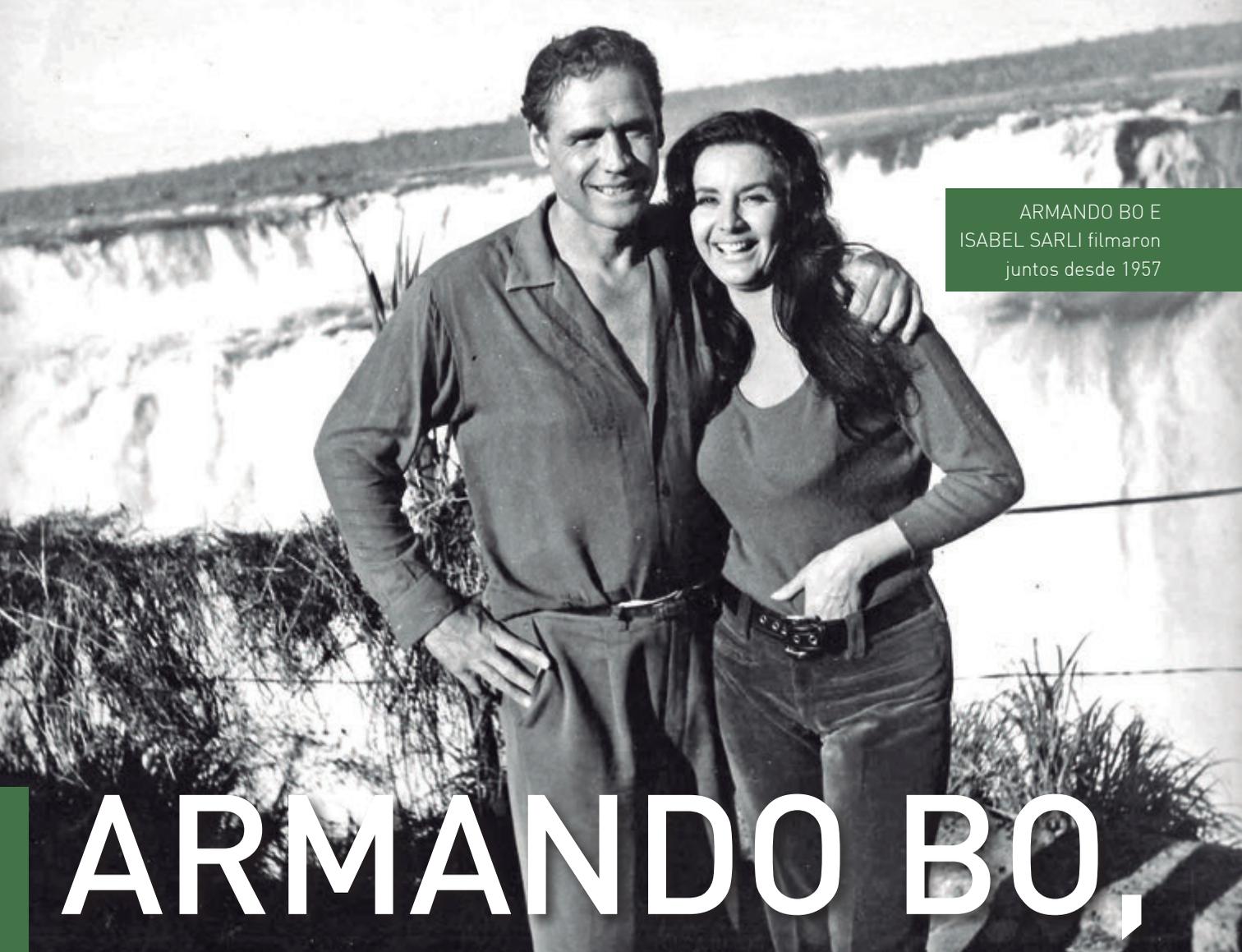
POR LILIANA SÁEZ

FUENTES

Morin, Roger: *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972.

Stam, Robert: *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001.

Fue DAVID W. GRIFFITH quien aportó lo que hoy conocemos como lenguaje cinematográfico. En guiones con esquema de folletín, incorporó el primer plano y el plano americano, el flashback, las escenas paralelas, el salvamento a último momento, el montaje acelerado o el estiramiento del tiempo para imprimir mayor suspenso a la acción...



ARMANDO BO E
ISABEL SARLI filmaron
juntos desde 1957

ARMANDO BO,

como un trueno entre las hojas

PROYECTÁNDOSE A TRAVÉS DEL TIEMPO, CON LA MISMA CONTUNDENCIA UTILIZADA PARA NARRAR LA HISTORIA DE TODAS SUS PELÍCULAS, CUYAS PAUTAS Y ESTILO PARECEN CONFORMAR UNA SOLA, **DIRECTORES** RECUPERA LAS PROPIAS PALABRAS DE **ARMANDO BO**. SIN DUDA, UNO DE LOS DIRECTORES MÁS DISCUTIDOS E IMPORTANTES DE NUESTRO CINE DEFINE SUS IDEAS Y PUNTOS DE VISTA SOBRE TODOS LOS TEMAS QUE HACEN A LA REALIZACIÓN. UNA ELOCUENCIA QUE TRASCIENDE A LA ACTUALIDAD.

En su libro *Armando Bo, el cine, la pornografía ingenua y otras reflexiones* (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1984), el gran RODOLFO KUHN escribe:

«Recuerdo un día en que me encontré con ARMANDO en el

hall de los laboratorios Alex. Volví de Sudáfrica, donde él e ISABEL (SARLI) habían filmado con otro director una película en inglés. Y me contó la historia:

‘Vos sabés que el director era un hincha pelotas, como de-

bés ser vos, perdoname ¿no? Pero era uno de esos directores que miran un rato largo por el visor, y vos sabés que a mí me pone nervioso porque yo trabajo muy rápido. Y este tipo pretendía que ISABEL y yo dijéramos la letra en inglés.

Entonces nos daban el libro de fonética para que estudiáramos y después encajara bien el doblaje. El primer día nos lo aguantamos, pero después me cansé y le dije: ‘Míster, así no va’. ¿Sabés qué hicimos? Arreglamos con ISA-

BEL y nos hicimos toda la película recitando la formación de Independiente. ¿Te imaginás la escena de amor? Yo la miraba y le decía: 'Santoro, Sa y Pavoni' y ella me contestaba 'Commiso, Raimondo, Seme-newicz'. ¡Salió bárbara!».

En el número 7 de *D' Cinémas Amérique Latine*, GUSTAVO CASTAGNA selecciona una serie de opiniones textuales de ARMANDO BO que reflejan magnífica y claramente, con toda la contundencia de su personalidad y estilo, los pensamientos del director. Una verdadera perla que nuestra revista considera oportuno y relevante incluir en su acostumbrada sección "Historias del cine argentino".

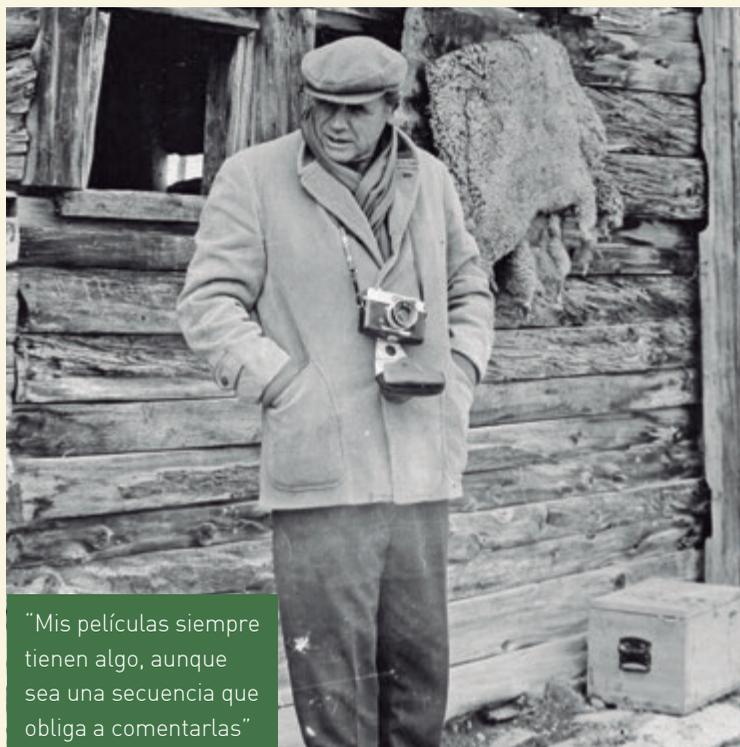
CINE

El cine es un momento de inspiración, no un momento económico. Cuando en el Hindú estrenamos **UN TRUENO ENTRE LAS HOJAS**, en un cine de al lado estrenaban **PASARON LAS GRULLAS**, una película rusa. En aquel entonces, todavía se podía pasar en auto por la calle Lavalle. Y yo propuse "vamos a pasar por el frente del cine, para ver cómo está, cómo arranca". Porque todo el mundo siempre va a ver cómo arranca su película. Y fuimos en el coche, por Lavalle, ISABEL, el gordo MOTTI y yo. Cuando llegamos vimos una cola que era un desborde y dijimos: "¡Mirá qué público que tiene la película rusa!" Pero cuando nos acercamos y vimos que era para **EL TRUENO**, nos pusimos a llorar. Lo juro. Lloraba como un chico y decía: "¡No puede ser, no puede ser!".

FUEGO Y FIEBRE

FUEGO me costó quince mil dólares. ¡Y **FUEGO** la hice en catorce días! Fui una semana al Sur, vine para acá, filmé otra semana en la quinta de ISABEL y ¡buenas noches! Yo no digo que haya sido extraordinaria. Yo nunca he hecho un cine extraordinario pero son películas que marcaron una época. **FUEGO** fue la primera película sexual. Digan lo que quieran, pero **FUEGO** fue un impacto atroz. ¡Y cuando se estrenó acá, se estrenó con dos actos menos! En cambio, en el extranjero fue una conmoción. ¡Estuvo catorce semanas en Broadway! Se estrenó en ochenta y tres salas. Y tuvo una página en el *New York Times*. ¿Cuándo una película argentina tuvo una página en el *New York Times*? ¡Y también tuvo su crítica! No fue muy laudatoria, no fue muy elogiosa, pero fue muy constructiva. No me la derrumbaron, le encontraron méritos. **FUEGO** y **FIEBRE** son las dos películas argentinas que se han dado en más cantidad de países. **FIEBRE** estuvo nueve semanas en New York. Y pienso que me la copiaron. Fue la primera vez que en el cine se tocó el tema de un ser humano enamorado de un animal. ¿Por qué acá la vieron como degenerada a la película? Yo la hice en base a un hecho real.

Fuimos a un haras, en Pergarmino, pero iba a filmar otra historia. Una historia de campo, de estancia. Típica. Pero una mañana, cuando me despierto, escucho el bramido, el resoplido de los



"Mis películas siempre tienen algo, aunque sea una secuencia que obliga a comentarlas"





Paradigma del cine erótico popular

caballos cuando se acoplaban. Me puse la bata y fui a verlos. Cuando los vi, me dije: "¡Esto es la película!" Entonces agarré al que cuidaba los caballos y le pregunté si conocía la historia de alguna mujer que allí se hubiera calentado con los caballos. Me dijo que conocía varias. Y me contó de una que, cuando estaban los otros dueños, había estado en una juerga y se había vuelto loca por un caballo, que lo venía a ver todas las mañanas, que lo acariciaba. ¿Ah, sí?, me dije y ¿qué más?, le pregunté. "Y después lo vendieron como padrillo. Y ella se fue con él a los Estados Unidos". Cuando

"Yo no creo que una película se tenga que escribir en un escritorio. Las películas tienen que hacerse en el lugar de filmación".
ARMANDO BO

me contó eso, agarré la máquina de escribir y ¡chau! Y FIEBRE es conmocional (SIC). Tiene una fuerza sexual de la puta que lo parió. Es una historia humana como cualquier otra. Es la historia de una mujer que está enamorada de un caballo, de la virilidad de un caballo. Y así quedó en mi película.

LEOPOLDO TORRES RÍOS

Fue la fuente inspiradora de todo lo que he podido hacer en el cinematógrafo. Es por eso que no creo ni en las academias ni en las universidades que enseñan cine. Porque el que no siente nada, por más que aprenda, será un teórico maravilloso pero un pésimo realizador, un pésimo productor. Yo todo lo aprendí en una universidad maravillosa: LEOPOLDO TORRES RÍOS. Él fue el predecesor del neorrealismo italiano.

CRÍTICOS

(SALVADOR) SAMMARITANO me contó que durante la visita de MAI ZETTERLING al país, ella pidió ver películas argentinas. Entonces, algunos críticos, como broma le mostraron **CARNE**. Pero ella dijo que de todas las películas argentinas que había visto, **CARNE** le pareció la

única auténtica y que era la única que le había interesado.

GUION

Yo no creo que una película se tenga que escribir en un escritorio. Las películas tienen que hacerse en el lugar de filmación. Hasta ese momento, sueño con la película. Pero cuando llega ese momento, tengo que hacerla.

ORIGINALIDAD Y ENCUADRE

Mis películas siempre tienen algo, aunque sea alguna secuencia, que obliga a la gente a comentarlas. Y es, quizás, porque muchas de esas secuencias las siento en el momento. A veces, cambio una situación que figura en el libro por algo que siento en el determinado momento. A veces acierto, a veces no, porque si acertara siempre sería DIOS. Y DIOS no soy. Pero por lo menos intento hacer algo original, porque creo que el cine es un arte que tiene que ser original. No puede ser, por ejemplo, que muchos directores argentinos que conozco se hayan encerrado entre cuatro paredes a ver las películas de (INGMAR) BERGMAN y estudiar los encuadres. Eso sí nunca lo hice. Además, nunca

hago encuadres, porque encuadro cuando estoy filmando. Ese es mi modo de hacer cine.

PSEUDO

Creo que acá el que jode es el "pseudointelectual, el pseudobien, el pseudoprodutor, el pseudodirector, el pseudocaca. Esos son los que más joden.

CENSURA

En una oportunidad, con la calificación de **LA MUJER DE MI PADRE**, estuve durante siete meses yendo a buscar casi diariamente el certificado. Entonces, el escribano ARES me pidió un nuevo corte en una secuencia donde ISABEL, desnuda y de espaldas a cámara, va a bañarse a las cataratas del Iguazú. Le dije entonces que en **ZORBA EL GRIEGO**, ANTHONY QUINN también se bañaba desnudo en una misma toma, donde se alejaba de espaldas y se le veía el culo. La respuesta fue la siguiente: "El culo de ANTHONY QUINN no es perturbador. El de ISABEL SARLI, sí". Gran pelea. Insultos, creo que algún bollo, juicio criminal por desacato y todo lo demás. **D**

FUENTE: Selección de textos de Gustavo Jorge Castagna.



CEP - Centro de Expansión Profesional

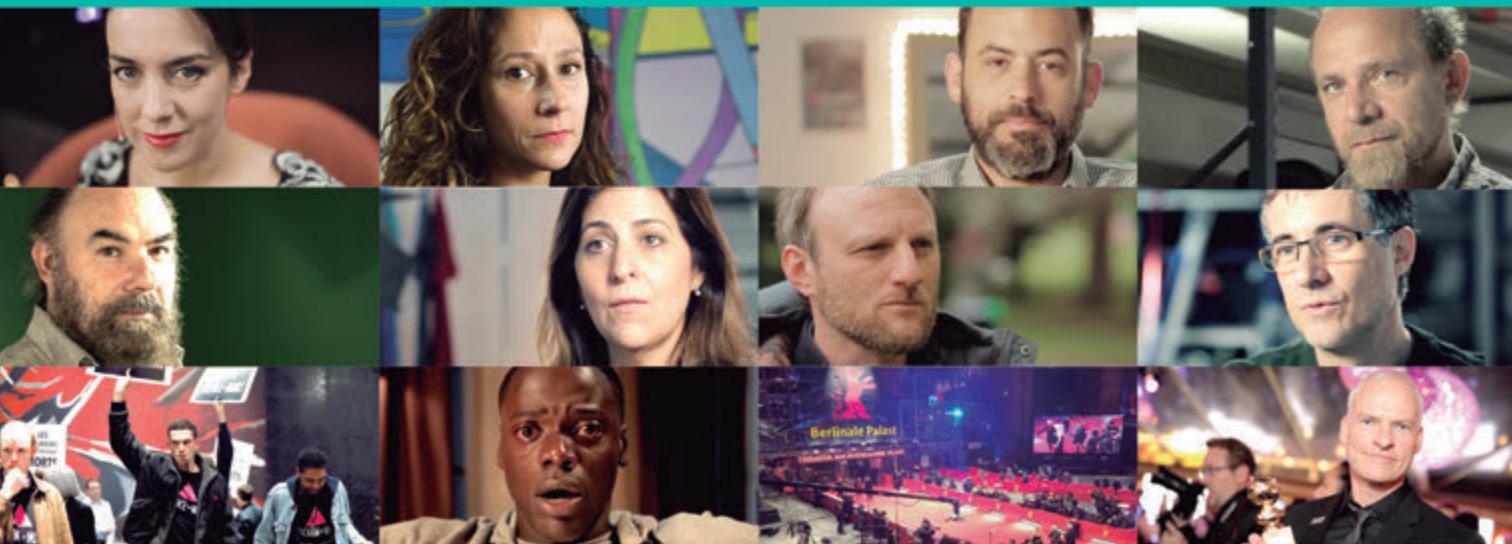


Proyecciones Sala Digital "Mario Soffici"

DIRECTORES

AUDIOVISUAL + REVISTA + WEB

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



EL SITIO DEL AUDIOVISUAL
WWW.DIRECTORES.AV.COM.AR

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

 **DAC**

Directores Argentinos
Cinematográficos

1958-2018

EN EL AÑO DE SU 60º ANIVERSARIO

TODOS
LOS DÍAS



 VILLAGE CINES

 Santander Río

2x1 EN ENTRADAS

TARJETAS DE DÉBITO
Y CRÉDITO VISA Y
AMERICAN EXPRESS

SOLICITÁ TU TARJETA SANTANDER RÍO ENVIANDO **TARJETA AL 84722**

PARA MÁS INFORMACIÓN Y CONDICIONES CONSULTA EN: WWW.SANTANDERRIO.COM.AR

VÁLIDO TODOS LOS DÍAS. QUIENES ABONEN UNA ENTRADA A PRECIO BASE ADULTO RECIBIRÁN 2 ENTRADAS. QUEDAN EXCEPTUADOS DE LA PROMOCIÓN AVANT-PREMIÈRES, FUNCIONES ESPECIALES, SALAS 3D, SALAS 4D Y AQUELLAS PELÍCULAS SOBRE LAS CUALES LOS DISTRIBUIDORES CORRESPONDIENTES NO HAYAN PRESTADO EXPRESA CONFORMIDAD CON LA OFERTA EN CUESTIÓN. MÁXIMO UN BENEFICIO POR TARJETA POR DÍA Y POR CLIENTE. NO ACUMULABLE CON OTRAS PROMOCIONES. NO APLICA PARA TARJETA DE DÉBITO VINCULADAS A CAJAS DE AHORRO GRATUITAS. LOS ACCIONISTAS DE BANCO SANTANDER RÍO S.A. LIMITAN SU RESPONSABILIDAD A LA INTEGRACIÓN DE LAS ACCIONES SUSCRITAS.