

DIRECTORES

AÑO 06 / REVISTA 18

NOVIEMBRE/DICIEMBRE DE 2018



NUEVAMENTE EN LAS PANTALLAS
UNA POTENTE BIOPIC DE
LORENA MUÑOZ



MUJERES EN ACCION



CUENTAS PENDIENTES PARA EL INCAA:
LEJOS QUEDÓ EL COSTO MEDIO Y EL APOYO AL LANZAMIENTO



**PARLAMENTO EUROPEO APROBÓ
LOS DERECHOS DIGITALES EN INTERNET**



DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos



Comité Latinoamericano y del Caribe. Jornada de Sociedades Audiovisuales, Dramáticas y Literarias. Ciudad de Antigua, Guatemala. ABRIL 2018



ADAL

ALIANZA DE DIRECTORES AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS

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

Visita www.directoreslatinoamerica.org



Creación ALGyD Ciudad de Antigua, Guatemala. ABRIL 2018



URUGUAY
agadu.org



ARGENTINA
argentores.org.ar



CHILE
atn.cl



BRASIL
gedarbrasil.org



COLOMBIA
redescritorescolombia.org



MÉXICO
sogem.org.mx

ADAL - Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos - felicita y saluda a la creación de la ALGyD - Alianza Latinoamericana de Guionistas y Dramaturgos. ¡Les enviamos a nuestros colegas los mejores deseos de éxito!

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

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..



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



Writers & Directors Worldwide
writersanddirectorsworldwide.org

Fundación DAC
presenta

EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA



Estamos realizando una continua difusión de películas nacionales, a través del programa *EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA*, especialmente desarrollado para los establecimientos públicos y estatales de barrios carenciados, colegios rurales, distantes de las salas de exhibición o cuando estas por sus precios, también resultan inaccesibles para las y los jóvenes estudiantes.

A la fecha, ya se han ofrecido más de 400 funciones a 60.000 jóvenes de todo el país, instalando en las propias escuelas condiciones parecidas a las de una sala de cine (buena calidad de sonido e imagen y oscurecimiento de los lugares). Además, acompañamos con la presencia de actrices/actores o directoras/directores o técnicas/técnicos, que aparecen luego de la proyección, para la sorpresa y encantamiento de las y los estudiantes, que dialogan de igual a igual con ellos.

Fuimos y seguimos concurriendo a todos los puntos cardinales del país desde Ushuaia a la Quiaca, o de la Matanza a Mendoza, el Impenetrable Chaqueño, la Selva Misionera, etc., etc.

Ahora también ya puede verse un magnífico documental "*EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA*" que en menos de una hora de emocionantes imágenes, reseña esta verdadera epopeya que la Fundación DAC viene realizando desde 2014 para reafirmar su compromiso social con la comunidad y la cultura audiovisual. Programado en varios canales de televisión, está además disponible en www.fundaciondac.org.ar donde con un solo clic se puede compartir esta experiencia inolvidable.

La Fundación DAC agradece a quienes puedan emitirlo o difundirlo por cualquier medio. Su difusión es absolutamente gratuita, no hay que pagar nada para exhibir esta película. Para solicitar la proyección, contáctese al siguiente mail:

contacto@fundaciondac.org.ar



WWW.FUNDACIONDAC.ORG.AR

DIRECTORES

SUMARIO



06 ENTREVISTA A
LORENA MUÑOZ

10 INCAA: CUENTAS PENDIENTES

ENTREVISTA A
GASTÓN DUPRAT **12**

16 MUJERES EN ACCIÓN



20 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
DE MAR DEL PLATA

ENTREVISTA A
GONZALO TOBAL **24**

27 MULTISECTORIAL

32 ENTREVISTA A
CARLOS CASTRO



36 MAS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

ENTREVISTA A
ROSENDO RUIZ **43**

46 EL PARLAMENTO EUROPEO APROBÓ
LOS DERECHOS EN INTERNET

48 ENTREVISTA A
BENJAMÍN NAISHTAT



Equipo editorial

Director de Publicación
HORACIO MALDONADO

Secretario de Redacción
JULIO LUDUEÑA

Coordinación General
ANA HALABE - MATÍAS ARILLI

Asistentes de Producción
MIRU SERODIO
ADRIÁN SOLANO

Diagramación Intermedia

Colaboraron en este número
Julieta Bilik, Ximena Brennan,
Daniel Céspedes, Sergio
Corach, Ezequiel Dalinger,
Rolando Gallego, Ana Halabe,
Claudia Martí, Romina Milevich,
Ezequiel Obregón, Manuel
Pérez y Ulises Rodríguez.

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 propiedad
de Directores Argentinos
Cinematográficos -DAC- Asociación
General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales, que
la publica para su circulación gratuita
y 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. Dirección Nacional del Derecho
de Autor: Registro N° 5356598.
Impresa en Cooperativa Chilavert
Artes Gráficas - Chilavert 1136 CABA.



51 ADAPTACIONES

55 ENTREVISTA A
MARTÍN RODRÍGUEZ REDONDO

60 GRACIAS LEGISLATURA

63 ENTREVISTA A
NÉSTOR FRENKEL

66 ANIMACIÓN REALIDAD VIRTUAL Y
FOTO COLLAGE

68 ENTREVISTA A
MARÍA ALCHÉ



70 INTERIOR DEL PAÍS:
COOPERATIVAS AUDIOVISUALES

74 BIOGRAFÍAS: **ERIC ROHMER**

78 GÉNEROS: MELODRAMA

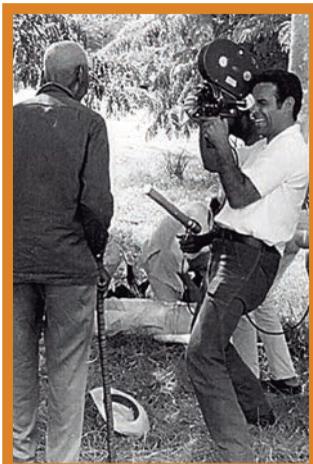
82 ANIMACIÓN UNIVERSO STOP MOTION

85 ENTREVISTA A
SANTIAGO ESTEVES

88 LIBROS DE CINE

92 HISTORIAS DE CINEASTAS
ARGENTINOS:
ALEJANDRO SADERMAN

96 FESTIVALES ARGENTINOS





Tras un extenso casting, LORENA MUÑOZ encontró en RODRIGO MORENO al intérprete ideal para la película

“Qué pasa con ese ser humano”

DE LOS DOCUMENTALES HISTÓRICOS **YO NO SÉ QUÉ HAN HECHO TUS OJOS** (2003, CODIRIGIDA CON SERGIO WOLF), **LOS PRÓXIMOS PASADOS** (2006) Y **SUCESOS INTERVENIDOS** (2014 / 25 DIRECTORXS), LORENA MUÑOZ PASÓ A DIRIGIR *BIOPICS* POPULARES. PRIMERO, **GILDA, NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR** (2016) Y, AHORA, **EL POTRO, LO MEJOR DEL AMOR**, AMBAS INSPIRADAS EN LA VIDA DE CANTANTES MUY QUERIDOS POR EL PÚBLICO.

POR ROLANDO GALLEGO

¿Cómo se vive el tramo final antes del estreno?

Con estrés. La película tuvo tiempos cortos. Con **GILDA** es-

tuve un año escribiendo el guion, tuve tiempo de tomar distancia de los materiales, acá fueron cuatro meses. Tra-

bajamos de nuevo con TAMARA VIÑES el guion, la sinopsis, la escaleta; mucho material en poco tiempo. De la película



que el director quiere hacer a la que termina, queda un 30 por ciento, hay luchas. Yo disfruto mucho la escritura de guion, me gusta mucho, no solo para mí, puedo hacerlo para otros, como también dirigir lo que escribieron.

¿Volvés a trabajar con TAMARA, cómo se organizaron?

Tengo la suerte de encontrar un alma gemela de escritura, la respeto mucho, me gusta su mirada sobre el cine, nos complementamos muy bien en el proceso, en la técnica que encontramos. Sentamos las bases, antagonistas, conflictos, armamos una escaleta, pegamos papelitos en el vidrio y comenzamos a desarrollarlas en conjunto, todas;

después, en un segundo encuentro, nos repartimos de tal a tal parte, luego nos intercambiamos; en un momento escribíamos en conjunto, solas, y nunca nos pisamos.

¿Qué pasa cuando la creatividad fluye, pero aparecen condicionamientos reales?

De mis películas anteriores fui productora, no tuve que negociar la creatividad; volaba, no me había pasado nunca. Esta vez fue un experimento y creí que me iban a exigir la manera de narrar; no ocurrió, así que no puedo hablar de esas limitaciones. Se armaban mesas redondas con los productores para conversar sobre el guion; nos hacían devoluciones por escrito, y coincidía-

mos en un 90 por ciento. Fue como un milagro, estamos muy sorprendidas con TAMARA, las devoluciones eran excelentes, muy meticulosas, de cuestiones de diálogos.

¿Cómo se genera buen clima -como se ve en los tuyos- para rodar?

No sé trabajar de otra forma, para mí la parte festiva es la del rodaje. No se puede plasmar la mala energía que puede llegar a haber en un rodaje, y tampoco tiene que pasar, el cine es una creación colectiva.

¿Cómo vivís la expectativa que se siente por el estreno?

Me importa que a la gente le guste, quiero que el público la disfrute. Con **GILDA** pasó que

“Hubo mucho tiempo de ensayo, siempre lo pido, porque eso después se ve en la película. Hay cierta energía en el rodaje que une a la gente. Si estás en otro lugar, quedás desubicado”.

“Con GILDA, NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR (2016) estuve un año escribiendo el guion, tuve tiempo de tomar distancia de los materiales. En EL POTRO, LO MEJOR DEL AMOR, fueron cuatro meses”.



Los célebres recitales de Luna Park son recreados a la perfección en EL POTRO

estaban tan acostumbrados a bailar en fiestas que cuando vieron la película les impactó. A mí me gusta el drama. En cuanto a Rodrigo, hay una característica: por decisión, no muestra el costado mediático. Ese lado está en la web. Nuestra investigación fue sobre qué pasa con ese ser humano que atraviesa todo un proceso, llegando a la cima y hundiéndose cada vez más; tiene que ver con lo humano, con desmitificarlo y acercarlo.

¿Cómo trabajaron la historia?

Admiro mucho a la madre, no puedo imaginarme en ese lugar, tiene mi absoluto respeto. De hecho, evitamos algunos aspectos que ella nos pedía, como Rodrigo muerto en el asfalto. No puedo verlo ni de archivo, no puedo creer

que alguien haya filmado eso, lo mismo con Gilda, porque es difícil y cuesta mucho contar la muerte de gente que uno admira. Son dos artistas muy admirados por mí, es la parte más difícil de contar. Considero que es necesario pero sin golpes bajos. Hay que enfrentarlo, es un dato no menor, porque él es un mito, se habla de distintas versiones, si fue o no, si hizo o no, quién fue su gran amor.

La película continúa cierto legado de él a partir de la música. ¿Fue muy difícil encontrar quién haría de Rodrigo?

Me daba ansiedad pero sabía que en algún momento iba a suceder. Con Gilda fue distinto, pero estábamos tan ocupados corriendo con otras cosas, que no podíamos preocuparnos más, se seguían

haciendo *castings* buscándolo. Sabíamos, sí, que tenía que ser cordobés.

¿Para evitar críticas?

No, para mí tenía que ser cordobés. Si no, sería una imitación de algo, si había algo real que tenía que ser, era el cordobés de Rodrigo, de hecho me enteré de que a los actores del interior les piden que se saquen la tonada. Como vengo del documental, tener a los músicos originales y a un Rodrigo cordobés era esencial. No trabajo con croma, trabajo en escenarios reales, que convierten todo en un lugar vívido y con historia.

Aparece RODRIGO ROMERO, es muy parecido...

Sí, y canta bien, porque necesitaba que cantara, era clave. Cuando lo vi por primera vez,

me impresionó mucho el parecido, pero me costó enamorarme. Después, lo trajimos acá, estuvo preparándose una semana, filmamos escenas con otros actores para ver qué pasaba, si se angustiaba, lo hicimos con cámara, maquillaje, actores, rodamos tres escenas y fue buenísimo. Me terminó de conquistar, a los productores también, y eso es raro, que productores con tanta experiencia estén convencidos y acepten a un no actor como protagonista.

Terminaste de armar todo el equipo ¿hubo condicionamientos o imposiciones?

No, como estrategia de *casting* se buscó rodearlo a Rodrigo con actores de mucha experiencia, tiene lógica. En el caso de Gilda fue al revés, teníamos



JIMENA BARÓN y RODRIGO ROMERO son RODRIGO y MARIXA BALLI en la ficción de **EL POTRO**



LORENA MUÑOZ dejó el mundo de los documentales para biopics musicales de pasión

a NATALIA [OREIRO], actriz inmensa y cantante asociada a la imagen de ella, el resto eran del Under, del teatro. Acá fue al revés y funcionó muy bien.

¿Fue difícil manejar la energía de todos?

No, hubo mucho tiempo de ensayo, siempre lo pido, porque eso después se ve en la película. Hay cierta energía en el rodaje que une a la gente. Si estás en otro lugar, quedás desubicado. El equipo venía de **GILDA**, e incluso otros, de antes, nos escuchamos mucho. Me gusta formar un equipo, no es la película de LORENA MUÑOZ, es la de todos, del equipo. Es muy lindo, y los actores entran en esa sinergia, se acomodan rápido, y si algún técnico está en otro registro, se acomoda o se va.

¿Qué pasa con tus ganas de hacer otra cosa y que te vuelvan a llamar para biografías musicales?

Quiero correrme de lo musical que es sumamente agotador, grabás un disco antes, ensayás, grabás, mezclás un disco que se utilizará después para sincronizar escenas durante la película, es un trabajo enorme. Me gustaría transitar el drama o la comedia, probar, documental, hay proyectos que están sueltos y vuelven, por ahí nunca es el tiempo, le falta, hay que esperar. Soy muy respetuosa del tiempo, de la inspiración, del tiempo de cada proyecto, creo que **GILDA** no se filmó antes por eso. Ahora estoy abierta a propuestas, no me quejo del trabajo, porque después me paso una semana en casa y doy vuelta todo, voy

“No mostramos el costado mediático de Rodrigo, por decisión nuestra. Ese lado está en la web. Nuestra investigación fue sobre qué pasa con ese ser humano que atraviesa todo un proceso, llegando a la cima y hundiéndose cada vez más. Tiene que ver con lo humano, con desmitificarlo y acercarlo”.

a ver todas las obras de teatro que existen, por ejemplo.

¿Extrañas el documental?

Extraño la libertad del documental.

No relacionado a la música...

No sé, quiero correrme de ahí, me gusta mucho experimentar. Cuando le conté a NATA-

LIA OREIRO este proyecto, me dijo “uh”, como por quedar encasillada, a mí en realidad me desafió.

Pero tenés otras propuestas...

Sí, me interesan las series, las biografías están en auge, ligado al documental. **D**



INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

CUENTAS PENDIENTES

LEJOS QUEDÓ EL COSTO VIGENTE DE UN LARGOMETRAJE NACIONAL DE PRESUPUESTO MEDIO FRENTE A CUALQUIER ÍNDICE DE INFLACIÓN. NI HABLAR DEL NECESARIO APOYO AL LANZAMIENTO O DEL IMPORTE DE LOS CRÉDITOS QUE RESULTAN IMPRESCINDIBLES PARA COMPLEMENTAR UNA PRODUCCIÓN NORMAL. PISAR EL COSTO MEDIO, HOY MÁS QUE NUNCA, SIGNIFICA AJUSTAR TODA LA ACTIVIDAD AUDIOVISUAL.

Hoy, cuando esta revista entra en imprenta, la realidad de la inflación que venimos padeciendo se proyecta según todos los indicadores en el 45% anual, cualquiera sea la teoría y modelo económico que los sustente. ¿Dónde deja ubicado este valor al exiguo 25%, con que el INCAA subió el costo de un largometraje nacional de presupuesto medio, luego de más de un año transcurrido desde su última actualización?

Si bien el titular del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales hizo algunas manifes-

taciones en el sentido de estar considerando volver a actualizar ese costo, al momento de imprimir nuestra reflexión, lo único cierto es que no se sabe cuánto, cuándo ni cómo sería esa mencionada posibilidad. En declaraciones efectuadas telefónicamente el 17 de octubre último a PAULO PÉCORA para el diario *Página 12*, desde la ciudad catalana de Sitges, a donde viajó para cerrar un acuerdo entre el festival de cine fantástico local y el Blood Window Pinamar, RALPH HAIK dijo que "El porcentaje de ejecución de presupuesto destinado al fomento directo es

el más alto de los últimos quince años. Los fondos están y los estamos manejando de manera correcta. Lejos de estar en un plan de ajuste, en el INCAA hay un mejor uso de los recursos, lo cual nos permitió obtener un récord de rodajes, con un total de 121 películas en producción. En pos de cumplir con el 50% de ejecución presupuestaria estamos haciendo malabarrismos, pero eso de ninguna manera significa ajuste".

Un reciente informe del Observatorio de la Industria Audiovisual Argentina, confeccionado

con cifras del Sindicato de la Industria Cinematográfica (SICA) y otras de las ahora subgerencias de Fiscalización y Administración y Finanzas del propio INCAA, afirma que, a fin del primer semestre de este año, existía un total de 83 películas de ficción y 38 documentales en preproducción, rodaje o posproducción. Detalla también que hasta el 30 de septiembre último, del presupuesto de \$ 672.255.429 se ejecutó un 45,6%, habiéndose estrenado en salas 165 películas nacionales (6,79% más que el año pasado) con



RALPH HAIK

un público de 5.953.513 espectadores (15,6% del total de películas estrenadas, determinando un crecimiento con respecto a 2017).

Sin embargo, pese a estas declaraciones e informes, pisar el costo de un largometraje de presupuesto medio, tal como se continúa haciendo y se profundiza en la actual gestión, frente a una inflación que se dispara al 45%, significa en la práctica el ajuste más profundo que se haya producido al fondo de fomento creado en 1994 por la Ley de Cine. Su consecuencia directa son los escasos recursos económicos a los que puede accederse para la producción de películas, divididos además en decenas de producciones de todo tipo que en la fría estadística parecen demostrar un éxito y record de producciones que simplemente no es tal. Esta deliberada acción pulveriza la posibilidad de trabajar en forma mínimamente cercana a lo correcto y a lo digno en nuestro medio audiovisual. Ya hay muchos profesionales

de las más variadas disciplinas que se han visto obligados a dedicarse a otras tareas, sencillamente porque en nuestra actividad no pueden cubrir sus más elementales necesidades de subsistencia.

No observar la urgencia con que se necesita sincerar el valor real del costo de un largometraje nacional de presupuesto medio tal como lo ordena la Ley, revela tres probables opciones: a) falta de percepción, b) impotencia, o c) una política cinematográfica oculta.

Es que el costo de un largometraje nacional de presupuesto medio, como sabiamente lo establece la Ley y, una y otra vez, señala DAC a los distintos gobiernos y gestiones, no es un mero dato estadístico que puede acomodarse a voluntad. Es el coeficiente que regula toda la industria cinematográfica y audiovisual, sindicatos, entidades y distintas personas físicas y profesionales, cualquiera sea su dimensión y nivel. Si este costo medio está desfasado, automáticamente

se precariza toda la producción, afectando la calidad artística, técnica y hasta humana de cada uno los grupos que intervienen en el acervo audiovisual nacional; primordialmente, incluido el público que, tal cual lo expresara muy bien FERNANDO JUAN LIMA, entre otros reconocidos expertos institucionales, tiene derecho a acceder a su cultura.

El tremendo desfasaje del costo medio ajusta todo, el debido apoyo a los lanzamientos, el adecuado desarrollo de canales y plataformas digitales de exhibición y el importe de los créditos otorgados para que permitan complementar la lógica financiación de una producción normal, cumpliendo con la función de fomento con que se estableció su creación. Como dice la Ley de Cine, junto con los subsidios, los créditos son la columna vertebral de ese equilibrio que siempre fue la base de la industria audiovisual para poder hacer cine en nuestro país. ¿O tal vez el costo medio es devaluado a propósito para

generar mayor número de producciones y alardear de su cantidad como logro de gestión, aunque sea peor su calidad? Si así fuera, pasa lo que pasa: estamos teniendo películas cada vez más pobres, rodadas en apenas tres o cuatro semanas, contra escaso presupuesto y reloj. Recordemos que entre cinco y diez películas grandes al año siempre existieron y van existir, igual que películas independientes absolutas siempre se realizaron y se van a realizar, pero es el cine de costo medio el que, con su permanencia, sostiene la sustentabilidad de la industria audiovisual. **D**



“No hay campaña que levante una película que no sea buena”

SIN DISOLVER LA SOCIEDAD CREATIVA CON MARIANO COHN, INCLUSO POTENCIÁNDOLA CON UNA INFINIDAD DE PROYECTOS, GASTÓN DUPRAT DIRIGIÓ EN SOLITARIO **MI OBRA MAESTRA**, CON GUION DE SU HERMANO ANDRÉS DUPRAT, SOBRE LA AMISTAD ENTRE UN ARTISTA EN DECADENCIA Y SU **MERCHANT**.

POR ROLANDO GALLEGO

¿Primeras sensaciones?

Después de **EL CIUDADANO ILUSTRE** se nos abrieron más perspectivas para filmar con menos dificultad y decidimos hacer dos películas con MARIANO, en cruzado, uno dirigiendo y el otro produciendo. Armamos una producción supersólida,

en coproducción con MediaPro, contando con todos los recursos para relatar la historia. Para mí fue comodísimo, en otras oportunidades he sostenido hasta el micrófono. Fue muy cómodo, un paseo. Dirigir es lo más divertido, tiene mucha responsabilidad, te

podés equivocar mucho pero fue muy relajado.

¿Cómo llegaron a MediaPro?

EL CIUDADANO... tuvo muchos premios afuera, y en los eventos comenzamos charlas con ellos, nos gustaba su manera de coproducir, las películas

El director en acción, en el set de **MI OBRA MAESTRA**

que habían hecho, como **ME-DIANOCHE EN PARÍS**, **VICKY**, **CRISTINA, BARCELONA** o la serie de [PAOLO] **SORRENTINO**, con **JUDE LAW**.

Tenían dos películas para hacer, MI OBRA MAESTRA y 4X4, ¿por qué elegiste una vez más trabajar con el mundo del arte?

Fue así: teníamos las dos ideas y nos dijimos "qué hace cada uno". **MARIANO** eligió "la de la camioneta". De **MI OBRA...** me gustaba que, si bien tiene un aire a **EL CIUDADANO...**, por el mundo en el que sucede, es la historia de una amistad, y eso me gustó contarle porque tocaba cuerdas como la emotividad y otras cuestiones, que en otras películas no había trabajado.

¿Cómo trabajaste el guion con tu hermano ANDRÉS?

Debatimos las ideas, es como una especie de cosa colegiada. Él escribe pero lo hacemos entre todos. Con **ANDRÉS** hacemos una especie de sinergia, y por suerte no se ofende cuando metemos ideas y después damos vuelta las cosas con los actores.

¿Siempre imaginaste a GUILLELMO FRANCELLA y a LUIS BRANDONI como protagonistas?

Sí, por suerte ellos también son amigos entre sí, y esa clave del código de entendimiento, más allá de los textos, está. Empieza la película, y entendés qué tipo de amigos

son. Eso es clave. Tienen una gran experiencia. Incluimos muchas de sus ideas y aportes, hasta tener un guion muy trabajado, casi como para una obra de teatro. Eso da mucha seguridad a la hora de filmar.

¿Al resto de los actores, cómo los seleccionaste?

Hay dos personajes claves: uno es **DUDÚ**, que es una galelista internacional, y **ANDREA FRIGERIO** venía de hacer una gran performance en **EL CIUDADANO...** El otro personaje es el que interpreta **RAÚL ARÉVALO**. Lo conocimos en los festivales. Nos dijo que quería trabajar con nosotros, aunque fuera solo un renglón, en alguna película. Lo llamé y le dije: "Es más de un renglón, tenés que venir a la Argentina por un mes". Aceptó y le dio solidez a un personaje, que si no estaba bien representado y actuado

no podía no cerrar. Él lo redondeó, haciendo un ingenio.

¿Cómo fue el trabajo de darle verosimilitud al personaje de BRANDONI?

Hay un muy buen trabajo de arte de **CRISTINA NIGRO**, bien documentado. Vimos 50 *ateliers* reales, la mano que pinta y el coach de pintura de Beto fue **GERMAN GÁRGANO**, que nos ayudó mucho. La obra, los cuadros, son de **CARLOS GORRIARENA**, artista fallecido, con mucha obra, que se luce en la película.

¿Cómo lo eligieron?

Buscamos entre artistas figurativos de peso argentino, pinturas de una época, un personaje con posición política, con cierta crítica de la realidad. Lo conocíamos. **ANDRÉS** conocía a la viuda de **GORRIARENA**, quien nos permitió utilizarlas.

"Siento que desde hace unos años el público argentino de cine es muy inteligente y no hay campaña de carteles, televisión o lo que quieras que pueda levantar una película si no está buena. Puede engañar un fin de semana".

DUPRAT repasa letra con FRANCELLA y BRANDONI



“GUILLERMO FRANCELLA y LUIS BRANDONI son amigos, y esa clave del código de entendimiento, más allá de los textos, está. Incluimos muchas de sus ideas y aportes, hasta tener un guion muy trabajado, casi como para una obra de teatro. Eso da mucha seguridad a la hora de filmar”.

¿Y cada obra en particular?

Es un recorte de su obra. Utilizamos sus cuadros socialmente más críticos, con figuras de *jet set* que bajan de un avión, mostrando una especie de decadencia, con ejecutivos, millonarios, políticos. Ese es el recorte que hicimos.

¿Qué significa para vos la amistad?

Diffícil, hay muchas acepciones. La que muestra la película es una muy argentina, entre hombres a ultranza, pase lo que pase y por sobre todo, de culto a la amistad. Al amigo se lo banca siempre, no se pregunta demasiado y se lo apoya. Tiene que ver también con la amistad con los artistas. Siempre se le da una mano al artista. En el fondo, es como una pesadilla, no es una ayuda, es una tortura: le propone pintar para un millonario, y dice “no lo hago”. Creo que es una película sobre la amistad. Más allá de que se desarrolle en el mundo del arte, también podría ser en el mundo de los odontólogos.

Hay un trabajo muy preciso con la simetría... ¿cómo fue el *scouting* de las locaciones?

Está filmada mayormente en Buenos Aires, en una

galería. Vimos como cuarenta o cincuenta y elegimos esta, Elía-Robirosa, perfecta para la dimensión de galería que imaginábamos. Después necesitábamos una megagalería para la millonaria, y elegimos Fundación Fortabat. Necesitábamos un lugar internacional. Tuvimos opciones para filmar en el Reina Sofía, en el Museo de Arte Contemporáneo de Roma, y elegimos el Museo de Niterói, al lado de Río de Janeiro. Diseñado por OSCAR NIEMEYER, discípulo de LE CORBUSIER, que hizo las veredas de Río. En Jujuy, precisábamos un lugar alejado, que representara el ideal para este personaje que detesta la ciudad. Con apoyo de la Secretaria de Cultura de Jujuy y su comisión fílmica, llegamos a 4700 metros de altura. Fue muy incómodo, fuimos con ambulancias.

¿Cómo se llegó con el equipo?

Llegás y tenés que filmar rápido, te quedás sin oxígeno. Te mata, te parte la cabeza.

Había que cuidar a los actores. Tenían una escena clave, la pudimos hacer, pero todos nos sentíamos mal, y fuimos atendidos en la ambulancia.

¿Muchas jornadas en Jujuy?

Diez días, pero en esa altura, solo un día.

¿Se complicó rodar la escena del accidente?

Yo no quería que tuviera cortes, no tiene truco de montaje, es una toma única. BRANDONI no corrió ningún riesgo. Generalmente, se hace montando en partes.

¿Es la escena más técnica y precisa para rodar?

Sí, nos llevó dos días de rodaje para dos segundos, cortamos seis calles, el sol estuvo perfecto siempre. Se hicieron *layers* superpuestos, utilizamos muñeco articulado, a BRANDONI, VFX digital... Quería que tuviera una naturalidad violenta, como esos accidentes de YouTube, no estilizado.



GASTÓN da indicaciones a GUILLERMO en un alto del rodaje de **MI OBRA MAESTRA**, en Jujuy



¿Cómo rodaste las instantáneas de la ciudad y por qué las elegiste?

Miramos miles de plazas, nos quedamos con la San Martín, por ser icónica, y muestra de una manera más natural a la ciudad. Siempre vemos Puerto Madero en cine, en cambio, Plaza San Martín tiene su belleza y también su rusticidad, FRANCELLE describe a varios personajes que estuvieron ahí. Hicimos ese juego, lo trasladamos a su personaje, una especie de *sommelier* de los porteños.

¿Tenés ganas de seguir dirigiendo en solitario?

Vamos a seguir haciendo películas, juntos. Es bueno dividir los roles, para poder guiar la ficción y el rodaje, pero no todo el resto de la película, que es muy grande, que tiene que ver con la producción, el convenio, el lanzamiento, las tareas delicadas y complicadas. MARIANO pudo meterse con eso.

¿Están produciendo 4x4?

Sí, es más fácil. En cuanto a la producción, es una locación, un set de 300 metros de

escenografía. Pudimos controlar todo, sin vecinos, sin cortes, 4 camionetas cortadas. Otra cosa...

¿Vuelven a la tele?

No.

¿Los estrenos? ¿Te da miedo que grandes películas se fagociten entre sí?

No sé mucho de taquilla. Siento, de alguna manera, que desde hace unos años el público argentino de cine es muy inteligente y no hay campaña de carteles, televisión o lo que quieras que pueda levantar una película si no está buena. Puede engañar un fin de semana. Lo que importa son las películas, y si tienen éxito es porque son buenas. Eso, con alegría, veo que pasa desde hace ya algunos años. **D**



GASTÓN DUPRAT rodó en Jujuy escenas de la película a casi 5 mil metros de altura

“Después de EL CIUDADANO ILUSTRE se nos abrieron más perspectivas para filmar con menos dificultad y decidimos hacer dos películas con MARIANO, en cruzado, uno dirigiendo y el otro produciendo”.



MARINA ZEISING, VICTORIA CARRERAS, ALEJANDRA MARINO y SABRINA FARJI

CAMBIAR EL PARADIGMA: ¡ACCIÓN!

JULIETA BILIK, COLABORADORA DE *DIRECTORES*, SE REUNIÓ EN LA CASA DE LES DIRECTORES CON SIETE MUJERES QUE TRABAJAN EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL Y FORMAN PARTE DE ACCIÓN, UNA AGRUPACIÓN AUTOCONVOCADA QUE EN MAYO REDACTÓ UNA CARTA -FIRMADA POR MÁS DE 400 PROFESIONALES Y VARIAS ASOCIACIONES-, EN LA QUE SE SOLICITÓ AL INCAA CUPOS DE GÉNERO EN LOS COMITÉS Y LOS JURADOS DESIGNADOS POR EL INSTITUTO, ADEMÁS DE BENEFICIOS PARA LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS CON EQUIPOS FEMENINOS.

MARINA ZEISING
[directora y productora]

ACCIÓN es un grupo de mujeres que trabajamos en cine, en distintas disciplinas, y que, autoconvocadas, propusimos juntarnos para implementar políticas de género en el Instituto de Cine y en diferentes esferas, como festivales o mercados. Inicialmente, presentamos una carta al INCAA y algunos de nuestros pedidos tuvieron su impacto en resoluciones. Ahora seguimos haciendo acciones para trabajar en políticas de género, ya

que sigue sin haber una real equidad en la industria audiovisual. Al relevar estadísticas, se arroja que, en promedio, solo un 20% de los roles de la industria los ocupan las mujeres. Firmaron la carta 400 mujeres de todo el país, porque hay agrupaciones de mujeres cineastas en varias provincias de la Argentina. También adherieron 20 asociaciones y, hay que decirlo, con rapidez y sin demasiadas complicaciones. Evidentemente, había una lucha latente que necesitaba ser ejecutada. Pedimos paridad en los comités y en los jura-

dos. Eso fue lo que obtuvimos. Y también propusimos un sistema diferencial de puntajes que permitiera a los equipos de mujeres acceder con mayor facilidad a los subsidios y estímulos para los equipos técnicos mixtos. En esto todavía estamos trabajando.

Mi deseo es no seguir viendo, como vi a lo largo de mis 20 años de carrera, chicas que se van llorando de las productoras, porque hay un sistema verticalista y de maltrato. Y otra cuestión son las mujeres que quieren ser madres. El medio audiovisual no está preparado para esa situación. Tengo una propuesta: la **DAC** podría tener una guardería y un jardín de infantes. En Noruega, por ejemplo, ambos progenitores tienen la misma cantidad de días de licencia cuando tienen un hijo, aunque a la madre se le suman cinco semanas extra antes del parto. El gran problema, en nuestro país, es que no existe la licencia por paternidad, que es

solo por tres días. Por eso en ACCIÓN vamos por políticas que estén más allá del feminismo y que vuelvan más justo el sistema laboral.

En este momento, nos toca ser mujeres activas. También tenemos que trabajar en nuestra propia deconstrucción. Cuando a las directoras y productoras nos toca armar equipos, no tenemos que recurrir siempre al mismo nicho y olvidarnos de las compañeras.

SABRINA FARJI
(directora y productora)

En Cannes presentamos un observatorio, producto de una asociación entre el INCAA y el Instituto Nacional de las Mujeres (INAM), que próximamente se va a lanzar y lleva por nombre EMILIA SALENY, que fue la primera directora argentina, allá por 1908, y quien creó la Academia de Cine.

También relevamos el Festival de Mar del Plata durante sus

últimas diez ediciones en las competencias argentina, internacional y de cortometrajes, jurados y WIP. En general, solo hay un 10% de mujeres. Solo en el WIP hay entre el 30 y 40% de directoras, lo que da como indicio que las mujeres pueden preparar un proyecto y ser evaluadas en su desarrollo, pero luego ese proyecto no ve la luz o le cuesta un montón convertirse en película. Es un síntoma de un conflicto que atraviesa a las mujeres: pudiste estudiar, pero cuesta muchísimo más insertarse en el mundo laboral, porque la brecha de género se produce sobre todo en los 30, cuando empieza a plantearse la maternidad.

Hay un cambio de paradigma mental entre las mujeres. Hace algunos años, solo llegaban las que daban codazos. Hoy queremos que lleguen todas. Por eso estamos trabajando en políticas para las nuevas generaciones: creemos que es muy importante que haya beneficios para los equipos con técnicas. La idea es que entren a la cancha.

ALEJANDRA MARINO

“El feminismo pone en cuestión toda tu formación, tu escala de valores, y es una nueva estructura de pensamiento que se construye de a poco. Y en ese ir caminando juntas tenemos diferencias”.
VICTORIA CARRERAS



De izquierda a derecha, MARINA ZEISING, NOEMÍ FUHRER, VICTORIA CARRERAS, ALEJANDRA MARINO, SABRINA FARJI, CONNIE MARTIN y MARINA GLEZER



SABRINA FARJI

**“Hay un cambio de paradigma mental entre las mujeres. Hace algunos años, solo llegaban las que daban codazos. Hoy queremos que lleguen todas”.
SABRINA FARJI**

Desde hace años, casi el 50% de los egresados de carreras audiovisuales son mujeres, pero en el campo laboral no se ve reflejada esa cifra. Ellas terminan trabajando como asistentes de sus compañeros.

Creo que es necesario que haya diferentes agrupaciones de mujeres que convivamos, porque tenemos identidades diferentes, pero nos nuclea un objetivo en común. Algunas se pueden sentir más cómodas, de acuerdo a cómo está organizado cada ámbito, pero lo importante es que cuando surge una acción, algo para hacer, nos apoyemos entre todas. Y no solo los colectivos de mujeres, sino también las asociaciones, que están compuestas por hombres y mujeres, porque lo que nos atraviesa es un cambio de paradigma. Todo lo que impulsamos va a modificar el trabajo de hombres y mujeres del cine.

Cuando escribimos los guiones, hay que parar y pensar, porque hay estereotipos que nos atraviesan. Los cambios hay que provocarlos desde

el contenido. Las cabezas de los jóvenes ya cambiaron. Si nosotros no cambiamos ¿para quién vamos a hacer películas? Van a ver a *youtubers*, porque si no cambiamos nuestra mentalidad, nuestros contenidos atrasan.

MARINA GLEZER
(actriz y directora)

Todas pertenecemos a otros colectivos y grupos de mujeres, así que cada una intenta articular ACCIÓN con distintas agrupaciones y asociaciones, como SAGAI, la Asociación Argentina de Actores, La Mujer y el Cine, el INCAA. También las mujeres audiovisuales de Mendoza, Rosario, Córdoba y Neuquén, y sindicatos y asociaciones que pelean por los derechos de los trabajadores. Durante el Festival de Mar del Plata, organizaremos una mesa sobre contenido audiovisual con perspectiva de género.

Lo que buscamos es generar una paridad, emparentar, igualar. No se trata de desplazar a los varones. Siento un cambio de paradigma pero

también mucha gente a la defensiva, creyendo que venimos a desterrar lo que viene funcionando. La idea es trabajar por las mujeres reales. Desarmar los mandatos que tanto nos pesan. Hemos sido criadas para contentar el deseo masculino y es muy difícil correrse de ese lugar. El tema es no avasallar, para que eso no genere el efecto contrario: más violencia, más misoginia, más abusos... hay que encontrar la manera para tratar de aprender en conjunto.

Si las políticas no se *aggiornan* al movimiento social, nosotras tenemos que articular y ponernos creativas para conquistar esos derechos de alguna otra forma. Poniéndolo en nuestras propias producciones, por ejemplo.

VICTORIA CARRERAS
(actriz y directora)

La comisión de estadísticas está haciendo un trabajo exhaustivo que indaga la participación de las mujeres en los papeles protagónicos y los roles que ocupan en la ficción.



MARINA ZEISING

Algo que me parece interesante de la dinámica que tiene ACCIÓN es que no hay un discurso jerarquizado. Es decir, no hay alguien cuya palabra pesa por sobre el resto. No tenemos presidenta, más allá de que en el futuro, quizás debamos tener. Pero, en principio, no nos planteamos eso y tampoco hay una actividad que sea superior a la otra. No califica más la directora que la directora de fotografía, la productora o la actriz. Hay horizontalidad y no tanto un discurso predominante validado por algún quehacer.

Cuando el patriarcado atraviesa el cuerpo del dolor, y con esto me refiero a cuando tenés que cuestionar a tu padre, a tu hermano, a tu hijo, a tu jefe o a tu pareja, es muy duro porque te encontrás, por un lado, con que esa persona está haciendo algo incorrecto y, a la vez, estás atravesado por un afecto genuino. Por eso, el feminismo pone en cuestión toda tu formación, tu escala de valores, y es una nueva estructura de pensamiento que se construye de a poco. Y en ese

ir caminando juntas tenemos diferencias. El feminismo también tiene que ver con la diversidad. Incluso, en las mujeres autopercebidas como tales hay desigualdades profundas.

ALEJANDRA MARINO
(productora)

La lucha feminista tiene que ver con muchos aspectos de la política. Tanto el feminismo como cualquier otra revolución están determinados por lo económico. Más allá de nuestra militancia, si se terminan los fondos del Instituto, ni nosotras ni nadie va a poder filmar.

CONNIE MARTÍN
(directora de fotografía)

En los roles técnicos se siente el techo de cristal. He visto meritorios que trabajaron conmigo y ahora son DFs, pero a muy pocas chicas les pasa. Incluso esos varones llegan a la dirección de fotografía de producciones *mainstream*, pero a mí no me llaman para esos trabajos. Hay muy pocas referentes en nuestro país, y eso pesa. Tuve la oportunidad de

hacer gran parte de mi carrera en Francia, y allá es distinto, hay más paridad. Además, las leyes del paro y de los trabajadores temporales permiten licencias pagas por maternidad para las trabajadoras de la industria, cosa que acá no existe. Se estima que cada mujer "se atrasa" o pierde tres años profesionales por cada hijo.

En la fotografía cinematográfica, se maneja dinero, y donde hay dinero, hay poder que, en general, manejan los hombres. Es un área de mucha responsabilidad y grandes presupuestos.

VICTORIA CHAYA MIRANDA
(directora)

Considero que el mayor desafío es dejar de ser contadas por la mirada machista y patriarcal. La mayoría de los productos audiovisuales han sido construidos por hombres en una sociedad desigual y opresiva hacia las mujeres. Esa mirada cuenta a las mujeres desde la otredad, el prejuicio y el desconocimiento. Por eso es tan importante que

"Hemos sido criadas para contentar el deseo masculino y es muy difícil correrse de ese lugar. El tema es no avasallar, para que eso no genere el efecto contrario: más violencia, más misoginia, más abusos..."
MARINA GLEZER

las mujeres contemos a las mujeres. Como industria, tenemos el poder y el compromiso de llegar al inconsciente del espectador/a. **D**

Fotografías
CHARLIE MORSELETTO

Tratando de alcanzar una estrella



El único FESTIVAL CLASE A de América Latina

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA CUMPLE 33 AÑOS, AUNQUE SU COMIENZO DATA DE 1948, O 1954, CUANDO SU PRESUPUESTO FUE DE TRES MILLONES DE PESOS, ENTONCES EQUIVALENTE AL CRÉDITO DE 2 PELÍCULAS NACIONALES DE COSTO MEDIO. EN LA PRESENTE EDICIÓN, DEL 10 AL 17 DE NOVIEMBRE, JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ -IGUAL QUE DESDE 2008, CUANDO ASUMIÓ LA PRESIDENCIA DE LA MUESTRA- CONDUCE EL ENCUENTRO CON TODA SU PASIÓN Y SABER CINEMATOGRAFICOS.

La verdadera primera edición del Festival de Cine de Mar del Plata se remonta a 1948 por intento del entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, DOMINGO AL-

FREDO MERCANTE, aunque esta muestra ni siquiera se menciona como antecedente. Fue ideada por el cineasta ARTURO MOM, que actuaba como creador y organizador

de celebraciones en el gobierno provincial, pero sin contar con el apoyo del subsecretario de Informaciones y Prensa de la Nación, además de influyente hombre de cine, RAÚL

ALEJANDRO APOLD. Para él, MOM representaba algo así como un clavito molesto en su zapato por esas competencias internas o cuestiones personales que nunca faltan. Así fue

que el evento no tuvo trascendencia y quedó prácticamente borrado de todos los planes, hasta que seis años después, en 1954, súbitamente volvió a evaluarse su realización. Esta vez organizado por APOLD, impulsado por JUAN DOMINGO PERÓN y concebido como un espacio internacional de fomento y difusión del cine nacional para estrechar lazos con el exterior. El 26 de febrero de 1954, el decreto 3156, publicado en el Boletín Oficial, dispuso su creación, ejecución y un presupuesto de tres millones de pesos para solventar los gastos de las delegaciones concurrentes invitadas y la exhibición de las películas. En esa época, el crédito para la producción de una película argentina de costo medio significaba a los productores un aporte de alrededor de un millón cuatrocientos mil pesos, con lo cual la suma destinada al Festival no era excesiva. Representaba, aproximadamente, lo mismo que costaban dos largometrajes nacionales. Gracias al apoyo de la industria norteamericana, en general, y de ERIC JOHNSTON, zar máximo de la Motion Picture, en particular, el Festival fue catalogado por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF) con la categoría "clase B", es decir internacional y sin premios. La misma a la que pertenecían los certámenes anuales de Berlín, San Pablo y San Sebastián en aquellos momentos. En agosto había visitado el país MILTON EISENHOWER, el hermano favo-



ALAIN DELON premiado por NORMA ALEANDRO

rito del flamante presidente de los Estados Unidos. Este entabló una muy buena relación personal con PERÓN y volvió al norte informando que el líder argentino era un genuino anticomunista y, por lo tanto, un seguro y buen aliado si la Guerra Fría llegaba a convertirse en la Tercera Guerra Mundial. El intendente de la Ciudad de Buenos Aires, arquitecto JORGE SABATÉ, eligió de inmediato el espacio de la Rambla, sobre las piletas cubiertas próximas al Hotel Provincial, para colocar la gran estructura que dominaría el Festival. En la planta baja del mismo hotel se instaló la oficina de prensa que brindó sus servicios a los diarios, radios, noticieros cinematográficos y canales de televisión extranjeros que vinieron a cubrir las alternativas. Constituía el mayor evento internacional que se hubiera efectuado en el país. Vinieron actrices y actores, directores y productores, funcionarios y periodistas



CLAUDE LELOUCH deja su huella en el festival

A partir de la coordinación artística del realizador MIGUEL PEREIRA (2003/2007), el Festival comenzó a definir un perfil más sólido, tanto en lo artístico como en lo organizativo. En 2008 asumió la presidencia JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ, quien permanece desde entonces. Durante su gestión, se mantuvo una cifra de alrededor de 350 películas, entre largos y cortometrajes.



La delegación norteamericana en 1954



Primer Festival Internacional de Cine en Mar del Plata

JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ,
Presidente del Festival



especializados de Alemania, Austria, Canadá, Checoslovaquia, Chile, España, Francia, Gran Bretaña, Italia, Hungría, México, Japón, Suecia, Unión Soviética, Estados Unidos y Yugoslavia. En aquella muestra inaugural, se proyectaron 52 largos, 49 cortometrajes y asistieron 18 delegaciones nacionales, con MARY PICKFORD, JOAN FONTAINE, EDWARD G. ROBINSON, JEANNE MOREAU y ALBERTO SORDI, entre otros. El público disfrutó de avances tecnológicos como el 3D. Las luces de la época de oro de Hollywood comenzaban a apagarse por un tiempo, pero aún pocos lo sabían. Argentina se asomó al concierto del séptimo arte mundial y Mar del Plata encendió deseos turísticos en muchos viajeros que antes no la habían oído ni siquiera nombrar o visto en el mapa. De allí en más, por las alteraciones que golpearon la vida democrática e institucional del país, el Festival no pudo mantener demasiado su continuidad.

La segunda edición del Festival, organizada esta vez por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, fue en 1958 y con carácter competitivo. La gran ganadora resultó **FRESAS SALVAJES**, de INGMAR BERGMAN, que se alzó con la estatuilla "El Gaucho", creación del escultor PASCUAL BUIGUES. El premio a la Mejor Película en castellano fue para **EL JEFÉ**, de FERNANDO AYALA.

Entre 1959 y 1970, hubo un total de diez ediciones. En 1964, el Festival se desarrolló en Buenos Aires. En 1967 y 1969 no hubo certamen, porque se alternó con el de Río de Janeiro, volviendo a Mar del Plata en 1968 y 1970. En esa década, algunos ganadores revelaron la calidad del cine premiado. Fueron distinguidas como mejores películas: **SATURDAY NIGHT, SUNDAY MORNING** (KAREL REIZIS), **LOS COMPAÑEROS** (MARIO MONICELLI) y **BONNIE AND CLYDE** (ARTHUR PENN); y como mejores directores:

HENRI-GEORGES CLOUZOT por **LA VERDAD**, FRANÇOIS TRUFFAUT por **JULES ET JIM**, DINO RISI por **IL SORPASSO** y CLAUDE LELOUCH por **UNA CHICA Y DOS FUSILES**.

La segunda etapa del Festival comenzó en 1996, año en la que **EL PERRO DEL HORTELANO**, de PILAR MIRÓ, se alzó con el premio a la Mejor Película. Desde 2001 y hasta la edición de 2007, inclusive, se desarrolló en marzo, ubicando a Mar del Plata "al lado" del BAFICI.

Hubo varios cuestionamientos de la prensa especializada a las primeras ediciones de esta nueva etapa, sobre todo en 1996 y 1997 (números 12º y 13º, respectivamente), a las que asistieron SOFÍA LOREN, RAQUEL WELCH, ALAIN DELON y GINA LOLLOBRIGIDA; estrellas cuyo momento ya había pasado, pero auspiciosamente se incluyeron en la competencia películas renovadoras. También en el jurado de la 15º edición se encontraron



El 3D irrumpe en el Festival

CATHERINE DENEUVE, LEONARDO FAVIO, GERALDINE CHAPLIN y SONIA BRAGA, un combo sin parangón.

A partir de la coordinación artística del realizador MIGUEL PEIREIRA (2003/2007), el Festival comenzó a definir un perfil más sólido, tanto en lo artístico como en lo organizativo. En 2008 asumió la presidencia JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ. Fuente de consulta por su exquisita cinefilia, el realizador permanece desde entonces en su cargo y trabajó junto a distintos directores artísticos (FERNANDO MARTÍN PEÑA, FERNANDO SPINER, PETER SCARLET). Durante su gestión, se mantuvo una cifra de alrededor de 350 películas, entre largos y cortometrajes. La reducción en la cantidad de programadores (en la etapa previa, habían llegado a ser una docena) produjo un criterio unificado.

Este año se optó por elegir como directora a una de las integrantes del equipo de

programación, CECILIA BARRIONUEVO, programadora del Festival desde 2010. La situación del dólar terminó por quitar tres días al evento. Es necesario asegurarle una continuidad sin sobresaltos. Recientemente, las visitas de SUSAN SARANDON, MICHAEL WINTERBOTTOM, ABEL FERRARA, JULIETTE BINOCHE, KATHRYN BIGELOW, WILLEM DAFOE, JOE DANTE, CLAIRE DENIS y OLIVIER ASSAYAS prestigiaron el Festival. Además, casi todos ellos formaron parte de encuentros con el espectador. Las "Charlas con maestros" revelaron zonas interesantes de sus filmografías. En sus mejores programaciones, tradición y modernidad conviven y conforman a todo tipo de espectadores, haciendo de este encuentro una verdadera fiesta cinéfila y popular.

Esta 33ª edición incluye una muestra de las seis películas ganadoras del Premio DAC

a Mejor Director, en competición, en la programación oficial del Festival, otorgado cada año por un jurado especial, exclusivamente integrado por directoras y directores que brindan un reconocimiento sin igual, aquel que solo los colegas pueden consagrar. Fechas de las proyecciones, películas y directores: Domingo 11, **LOS GANADORES**, de NÉSTOR FRENKEL; lunes 12, **SAMURAI**, de GASPAR SCHEUER; martes 13, **LOS CUERPOS DÓCILES**, de DIEGO GACHASSIN y MATÍAS SCARVACI; miércoles 14, **AVENTURERA**, de LEONARDO D'ANTONI; jueves 15, **ESTOY ACÁ** (MANGUI FI), de JUAN M. BRAMUGLIA y ESTEBAN TABACZNIK; y el viernes 16, **LA IMPORTANCIA DE UN REVISTERO**, de ADRIANO SALGADO. Los directores dialogarán con el público después de cada proyección. **D**

POR EZEQUIEL OBRIGÓN

Delegación japonesa, primera edición

La primera edición de 1954 constituyó el mayor evento internacional que se hubiera efectuado en el país. Vinieron actrices y actores, directores y productores, funcionarios y periodistas especializados de muchísimos países. Se proyectaron 52 largos, 49 cortometrajes y asistieron 18 delegaciones nacionales, con MARY PICKFORD, JOAN FONTAINE, EDWARD G. ROBINSON, JEANNE MOREAU y ALBERTO SORDI, entre otros.



GONZALO TOBAL consiguió ocho semanas para rodar su segundo largo

“Bancaron hacer la película como debía hacerse”

GONZALO TOBAL (**VILLEGAS**, 2012) MONTAJISTA Y GUIONISTA, ADEMÁS DE DIRECTOR, CASADO CON NATALIA GARAGIOLA (**TEMPORADA DE CAZA**, 2017), NO ABANDONA, EN **ACUSADA**, SU MATRIZ DE ORIGEN: EL DENOMINADO CINE INDEPENDIENTE. ASÍ, LA PELÍCULA ADOPTA UNA MIRADA PARTICULAR SOBRE LA ACTITUD DE UNA JOVEN FRENTE AL PRÓXIMO JUICIO POR EL CRIMEN QUE DICE NO HABER COMETIDO.

¿Llevó mucho tiempo hacer la película?

El proyecto tiene cinco años, escribimos el guion, trabajamos primero con Rei Cine, después nos dimos cuenta de

que necesitábamos socios más grandes. Se fueron interesando los actores, uno por uno, entró K&S, Warner, Telefe, todo de a poco, y eso hace que te vayas acomodando. Me sentí cómodo

con las cosas que iban pasando y estoy feliz de que la película haya llegado a un montón de gente con esta factura, sin tener que hacer muchas modificaciones capitales.

¿Cómo coordinaste con la película de NATALIA?

TEMPORADA DE CAZA, de mi mujer NATALIA GARAGIOLA, que produjo, se hizo mientras desarrollaba **ACUSADA**. El cine

es así, hay meses en los que no hacés nada, pero ambas películas se fueron amalgamando, y todo fue ayudando.

En procesos tan largos, ¿cómo se maneja la ansiedad?

Con pastillas, medicación y psiquiatría, ja, ja. Por momentos, es un oficio duro, hay momentos felices y adrenalínicos, pero mayoritariamente es sufrido, estresante, parece que no tenés norte, que no se va a concretar. Se convive con mucha incertidumbre, es parte de ser director de cine. Intervienen infinitos factores, y crecer en el oficio es ganar cintura para manejar eso, cada vez a mayor escala, y más si los proyectos son más grandes. Estás tranquilo pero los productores son los que tienen más riesgos.



LALI ESPÓSITO, de **CHIQUITITAS** a una historia sobre la clase media, los medios y la justicia

Cuando escribís, ¿pensás en actores? ¿Les ponés caras?

En este caso no había un elenco pensado. Depende del proyecto. En **VILLEGAS**, sí, escribí pensando en los actores. Acá tenía imágenes de los personajes, pero en una etapa más avanzada aparecieron como un *casting* posible, y por suerte, pudimos armar este elenco. A medida que incorporábamos, todavía estábamos escribiendo. Y volvimos al guion con cosas pensadas para esos actores. La forma en la que, finalmente, se produjo es un lujo en el panorama local, donde todo es caro. Se filma menos semanas, te encontrás ante la disyuntiva de hachar un cuarto de guion o no filmás, que es lo que está pasando. Por suerte, las pro-

ductoras que tuve permitieron, se arriesgaron, bancaron hacer la película como debía hacerse. Obviamente, hubo cosas que, como director, tuve que pelear, pero no fueron trascendentales. Siempre pude elegir las cosas que creía mejores para la película y tuve mucho apoyo en ese sentido.

¿Sentiste más presión que en **VILLEGAS**?

Por momentos te estresa, te pone en un lugar de tener buenas razones para tomar decisiones y tener que defenderlas. Te sentás a la mesa a discutir cosas y tenés que pensar argumentos, escuchar razones, cambiar de parecer, ceder en alguna cosa. Cuando hice **VILLEGAS** salté del corto al

largo. Todo el tiempo hay una especie de pelea entre el miedo y el arrojo.

¿Cómo coordinaste la diferente energía de los actores?

Cada uno tiene su personalidad. Cada uno tiene distintas demandas, algunos están más aferrados al guion, otros debaten, otros son más cuestionadores. Entonces, establecés diferentes estrategias con cada uno.

¿Hubo ensayos previos?

¿Cuánto duró el rodaje?

El rodaje duró ocho semanas. Ensayamos bastante, mucho, con LALI. Se iban sumando los distintos mundos. Un día, las amigas; otros, INÉS y LEO; otro, FANEGO. En ese sentido,

“Por momentos, ser cineasta es un oficio duro, hay momentos felices y adrenalínicos, pero mayoritariamente es sufrido, estresante, parece que no tenés norte, que no se va a concretar. Se convive con mucha incertidumbre, es parte de ser director de cine”.



LEONARDO SBARAGLIA, el padre de la ACUSADA



DANIEL FANEGO, el abogado con sus clientes

era una película difícil, porque se planteaban días de rodaje enteros con actores muy importantes, estando en situación, pero en donde, por momentos, no se los estaba filmando y no tenían que hacer nada. Lo agradezco mucho, que actores de ese peso puedan estar sentados ahí, cuando está actuando una chica que recién arranca. Pu-

sieron el hombro, estuvieron y fueron varios días. Había que evitar que se cansaran, fue un trabajo bastante maestro de la asistencia de dirección.

¿Cómo surgió la idea de contar la historia desde el lado "B" del caso?

Surge de observar, con cierto asombro, cómo los noticieros cuentan las historias policia-

les como si fueran novelitas seriales, con mucha construcción y puesta en escena. De ahí fue lo de contar la historia desde otro lado, tomando lo familiar para cruzarlo con un caso policial y judicial, a ver qué pasaba. Los conflictos están dentro de la familia misma, eso acerca a los personajes, te preguntás hasta dónde soportan los vínculos familiares, cosas que los policiales no hacen. Qué pasa con una persona que está en tribunales, después, en su casa, está caliente, quiere tener sexo. Personajes que, a priori, están viviendo una situación que nos es muy lejana.

¿Tiene que ver con el hecho real?

Desde mi lugar, trato de dejar en claro que es diferente. Quería imaginar con libertad unos vínculos y una familia atravesada por estas cosas. La pe-

lícula, más allá de lo arquetípico, no tiene nada que ver. Es algo propio de lo mediático rotular y poner las cosas en cajitas, es entendible que suceda, pero me parece que la película, en muchos sentidos, escapa de las etiquetas. Cruza los géneros, corriéndote de lo que va a pasar y va a venir. Lo que relata es más profundo que las etiquetas rápidas. Quería hacer un *thriller* que te mantenga en vilo, incorporando temas contemporáneos para pensar, discutir, reflexionar y que no aburriera, que la vea cualquier tipo de interlocutor, que la tía Clotilda pueda entenderla. **D**

POR ROLANDO GALLEGO

“La forma en la que, finalmente, se produjo ACUSADA es un lujo en el panorama local, donde todo es caro. Por suerte, las productoras que tuve permitieron, se arriesgaron, bancaron hacer la película como debía hacerse. Obviamente, hubo cosas que, como director, tuve que pelear, pero no fueron trascendentales”.



Una nutrida concurrencia participó del congreso, personalmente y por streaming

Tercer Congreso Nacional

EL 14 Y 15 DE AGOSTO SE DESARROLLÓ EN BUENOS AIRES EL **3º CONGRESO NACIONAL DE LA MULTISECTORIAL POR EL TRABAJO, LA FICCIÓN Y LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL**. ADEMÁS DE SUS ENTIDADES INTEGRANTES: AADI, ACTORES, APIMA, ARGENTORES, DAC, DOAT, EDA, FAMI, SADA, SADAIC, SADEM, SAGAI, SATSAID, SICA Y SUTEP -LAS 15 MÁS REPRESENTATIVAS DE TODA LA ACTIVIDAD-, PARTICIPARON DISTINTAS AUTORIDADES INSTITUCIONALES, ORGANISMOS Y PROFESIONALES DE TODO EL PAÍS. A PARTIR DE NUEVE MESAS ORGANIZADAS TEMÁTICAMENTE SE CONFORMÓ UNA NÍTIDA IMAGEN DEL ACTUAL ESTADO DE LA INDUSTRIA, QUE TUVO COMO EJE LA PROFUNDA CRISIS DEL SECTOR.

Las Universidades y el desafío de comunicar y producir audiovisuales

Conformaron la mesa, docentes y directivos de diversas casas de estudio de todo el país. Presentaron distintas iniciativas para que los contenidos producidos por sus instituciones alcancen más audiencias. Hicieron foco en la inserción laboral de los egresados, en la convocatoria a profesionales externos para que colaboren con su proceso de formación y en propuestas capaces de competir con las que ofrecen los multimedios.



La mesa de las mujeres

PANORAMA DE LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Los avances de las perspectivas de género penetran la industria audiovisual. Así lo manifestaron las actrices SILVINA ACOSTA y ALEJANDRA DARÍN, la guionista GRACIELA MAGLIE, las productoras VANESA RAGONE y MAGALÍ NIEVA y la editora ANABELLA LATANZIO. MAGLIE sostuvo que “la mujer ha sido un sujeto históricamente subordinado, tal como se ha planteado en términos de patriarcado”. Y agregó: “Es imperioso que, para que haya cierta igualdad, tengamos que implementar medidas proactivas; llámese cupos, fomento específico. De lo contrario, será muy difícil lograr, no la igualdad, sino la equidad”. RAGONE aportó un dato significativo: “El año pasado hubo un 27% de películas de ficción dirigidas por mujeres. En los documentales, un 29%”. Expusieron problemáticas que afectan a las trabajadoras en todas las áreas: la búsqueda de nuevos marcos que contemplen la realidad laboral de una mujer que tiene hijos pequeños o queda embarazada; la disparidad del salario, menor en comparación del que recibe un hombre por prestar el mismo servicio. DARÍN expresó que, a partir de la conformación de la Comisión de Género, en la Asociación Argentina de Actores, han venido examinando las condiciones de trabajo, en donde puede haber abusos y maltratos, que incluyen lo físico y lo psicológico.

El diputado nacional DANIEL FILMUS consideró que se debe trabajar sobre una Ley Nacional de Cultura, y su par ALEJANDRO GRANDINETTI sostuvo que es posible hacer lo que hacen otros países, como exigirle a Netflix que aporte un porcentaje de sus ganancias a la industria cinematográfica local.

La convergencia en el mercado tecnológico y el horizonte productivo

La mesa tuvo como protagonista a la Cámara Argentina de Proveedores y Fabricantes de Equipos de Radiodifusión. Coordinada por RODOLFO HERMIDA, destacó la necesidad de conseguir la baja de aranceles, equilibrando intereses, para proteger a los equipos fabricados en el país

y a los importados que resulten bienes de capital para la industria audiovisual.

La TV y los contenidos audiovisuales federales

“La televisión no es solo lo que se produce en Buenos Aires, también es lo que ocurre en el resto del país” podría ser la conclusión de esta mesa con DIEGO D’ANGELO (SADA), MARIO GIMÉNEZ (VIMM, Misiones),

Encendidos debates dieron forma al encuentro y evidenciaron su necesidad

PABLO GARCÍA (UTN TV, Río Gallegos) y MARIO BORGNA (TV Pública de Santa Cruz). A pesar de la crisis, se dijo, es posible hallar acciones concretas. Un ejemplo es la sanción, en 2015, de la ley que puso en marcha el Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones. Según GIMÉNEZ, es importante trabajar en la formación de técnicos en las provincias, “fortalecer el sector para que sea socialmente justo, por un lado, pero económicamente sustentable, por el otro”. Tanto GARCÍA como BORGNA trabajan en Santa Cruz. Según el primero, el canal de la UTN se sostiene con mucho esfuerzo, y sus integrantes deben aplicar la imaginación para tener una cantidad de contenidos propios. Para BORGNA, hacer televisión en un lugar tan austral, tan inhóspito, es una decisión político-cultural. “Teníamos una deuda tremenda con ARSAT y nos sentamos a hablar con el nuevo directorio. Si no se pagaba la deuda, se perdía la transmisión a 27 localidades. Por decisión política empezamos a trabajar y resolvimos esa deuda”, sostuvo. También consideró urgente, aunque compleja frente a la recesión, la actualización tecnológica integral.

La definición de los Contenidos para TV y Plataformas Digitales

La industria televisiva, condicionada por el avance de los productos extranjeros (“las

famosas latas”), y la dificultad para exportar nuestros programas fue el centro de la grave problemática, apasionadamente debatida en esta mesa. Moderada por JORGE MAESTRO, contó con la participación de RICARDO RODRÍGUEZ, RODOLFO HOPPE y PABLO ECHARRI. RODRÍGUEZ dio cuenta de una crisis que no solo es económica, sino también consecuencia del cambio en la forma de ver contenidos, que produjo una baja en la audiencia de la TV por aire. Por su parte, ECHARRI recalzó que se hace necesaria la sanción de una ley específica para la televisión, capaz de facilitar que los productos tengan condiciones para competir internacionalmente.

Comercialización, distribución y programación de los contenidos audiovisuales hoy

Moderó FERNANDO DÍAZ (APIMA). VERÓNICA CAVO, de la Academia de Artes y



Universidades: ROBERTO CATUREGLI (Villa María, Córdoba), PABLO MONTIEL (UMET), ROCÍO CARBAJO (UNTREF), VÍCTOR HUGO DÍAZ (Córdoba) y CLAUDIO ÁLVAREZ (UAI / REDAU)

MARIO GIMÉNEZ (VIMM, Misiones) destacó que es importante trabajar en la formación de técnicos en las provincias. “Fortalecer el sector para que sea socialmente justo, por un lado, pero económicamente sustentable, por el otro”.



La mesa del INCAA

LA PRESENCIA DEL INCAA

El INCAA participó del Congreso con una mesa propia para exponer los aspectos centrales de su gestión. Asistió la plana mayor del organismo: su Presidente RALPH HAIEK, el Vicepresidente FERNANDO JUAN LIMA, la Gerente de Fomento VIVIANA DIROLLI y MARIANA DELL ELCE, Jefa de Gabinete. RALPH HAIEK enfatizó la reestructuración del INCAA, hecha durante su gestión, para reducir gastos y favorecer a la producción. “Nos propusimos cumplir con la ley, con que el 50% de los recursos impositivos fueran a la producción del cine. La verdad es que vamos en buen camino, estamos seguros de completar esa cifra en este año”, sostuvo. Entre una de las acciones concretas, cuestionada por un integrante del público, mencionó los retiros voluntarios de 66 trabajadores de planta permanente. También, entre otros logros de su gestión, recordó la mejora del sistema de streaming Cine.ar. Por su parte, el vicepresidente LIMA ponderó las medidas puestas en vigencia con el objeto de fortalecer la cuota de pantalla y proteger la media de continuidad. En el diálogo posterior, algunos de los asistentes, entre otros temas, aprovecharon para puntualizar la terrible desactualización del costo medio, la demora en la aplicación efectiva del Plan de Fomento, la preocupación de la Red Argentina de Festivales y Muestras Audiovisuales por la cancelación de varios festivales y el atraso en los fondos que le aporta el Instituto. Por último, el Presidente de DAC, CARLOS GALETTINI, señaló que lo mejor para el cine argentino sería la sanción del proyecto de Ley de TV y Nuevas Plataformas, presentado por la Multisectorial Audiovisual en el Congreso de la Nación, impulsando un instituto con fondos propios, liberando al cine de compartir sus recursos y propiciando, a la vez, nuevas oportunidades de realización. Al respecto, pidió al INCAA apoyo institucional para la sanción de la ley. RALPH HAIEK aceptó complacido, prometiendo intentar todo lo que fuera posible y estuviera a su alcance para lograrlo.



LUCIANO BERTONE (SICA), PABLO CARRO (CTA Córdoba), HUGO YASKY (CTA) y HORACIO ARRECEYGOR (SATSAID)



FERNANDO DÍAZ, VERÓNICA CAVO, OCTAVIO NADAL, ALEJANDRO LAGOMARSINO y GERMÁN CALVI



Principales entidades y representantes del Audiovisual en el 3er Congreso de la Multisectorial

Ciencias Cinematográficas, comunicó que esa institución ya no recibe ninguna partida presupuestaria nacional ni cuenta con sede propia, aunque impulsa el cine argentino para la obtención de premios académicos. También conformaron este panel, el distribuidor OCTAVIO NADAL, el autor ALEJANDRO LAGOMARSINO y GERMÁN CALVI, del Observatorio del Sector Audiovisual e Infocomunicacional). Para NADAL, hay que mejorar la calidad de los productos, “porque entre el 90% y el 95% de las películas argentinas que entrego a grandes compradores son rechazadas, porque tienen problemas técnicos”, afirmó.

Entre el desafío en las políticas legislativas para las industrias culturales y audiovisuales.

Participaron los diputados nacionales ALEJANDRO GRANDINETTI y DANIEL FILMUS. Moderó GUILLERMO TELLO, quien sostuvo que “para este gobierno, ‘fomento’ ha sido

una mala palabra”. Los parlamentarios diagnosticaron un presente muy complicado para el desarrollo de las políticas culturales. FILMUS consideró que se debe trabajar sobre una Ley Nacional de Cultura, y su par sostuvo que es posible hacer lo que hacen otros países, como exigirle a Netflix que aporte un porcentaje de sus ganancias a la industria cinematográfica local.

Visión y alternativas en el trabajo y la cultura

Moderada por LUCIANO BERTONE (Secretario de Cultura de SICA-APMA), HORACIO ARRECEYGOR (Secretario General de COSITMECOS y SATSAID) y los diputados nacionales HUGO YASKY (Secretario General de CTA) y PABLO CARRO (Secretario General de CTA Córdoba), la mesa denunció la concentración de recursos y una fuerte degradación de los bienes materiales y culturales. Según ARRECEYGOR, “al otro día que asumió, este Gobierno atacó la Ley de

Medios, derogando puntos que generaban trabajo”. Para YASKY, más que un Estado ausente, hay uno “presente, pero para favorecer a unos pocos, pegó un volantazo, desarticuló lo que había y está dejando un cráter”.

Las conclusiones

Ante la parálisis que vive el sector audiovisual, resulta imperioso que el Estado asuma el diagnóstico y actúe para evitar más daños a las fuentes de trabajo. Frente al avance de las empresas multinacionales, el público nacional no puede perder su derecho constitucional de acceder a la cultura que lo identifica. Puntos claves: cumplir con la Ley de Fomento al Cine Nacional, hacer lo que ya está regulado y avanzar con otras reglamentaciones, como la Ley de Televisión y Nuevas Plataformas, propiciar la aparición de productos nacionales y la regulación de los mecanismos de recaudación. **D**

Cobertura: EZEQUIEL OBRIGÓN

El Presidente de DAC, CARLOS GALETTINI, señaló que para liberar al cine argentino de compartir sus recursos, lo mejor sería la Ley de TV y Nuevas Plataformas. En ese sentido, pidió al INCAA su apoyo institucional al proyecto ya presentado por la Multisectorial Audiovisual en el Congreso de la Nación.

“PUIG SIEMPRE ESTÁ ENSEÑANDO”



CARLOS CASTRO con PATRICIA BARGERÓ

CARLOS CASTRO, DIRECTOR DE **REGRESO A GENERAL VALLEJOS**, NACIÓ Y SE CRIÓ EN GENERAL VILLEGAS, LA CIUDAD DEL ESCRITOR MANUEL PUIG. EN SU INFANCIA, OYÓ HABLAR BARBARIDADES QUE, A VECES, SE MEZCLABAN CON ELOGIOS AL AUTOR DE *BOQUITAS PINTADAS*. EN LA ADOLESCENCIA SE VOLCÓ A LAS NOVELAS DE PUIG Y ENTENDIÓ MEJOR POR QUÉ ESE HOMBRE -QUE HABÍA MUERTO EN 1990, EN MÉXICO- DESPERTABA AMORES Y ODIOS EN UN PUEBLO, EN EL QUE TODOS SE CONOCEN, Y CREEN SABER SOBRE LA VIDA DEL OTRO.

POR ULISES RODRÍGUEZ

A los 18 años, CARLOS CASTRO fue a La Plata a estudiar periodismo, y las historias del pueblo quedaron atrás. Su pasión por el cine se plasmó en la dirección de los documentales **ABIERTO POR QUIEBRA** (2004); **GELBARD, LA HISTORIA SECRETA DEL ÚLTIMO BURGUÉS NACIONAL** (2006, codirección con MARÍA SEOA-

NE); **ALICIA Y JOHN, EL PERONISMO OLVIDADO** (2009) y **JAURETCHE EN PANTALONES CORTOS** (2015).

Además, realizó el guion de **EVA DE LA ARGENTINA**, de MARÍA SEOANE (2011), y produjo los documentales **LA GUERRA DEL CAFÉ**, de OSCAR FEITO (2015); **ALTA CUMBIA**, de CRISTIAN JURE (2016); y **CITA CON PERÓN**, de JORGE GAGGERO (2015).

Docente en las Universidades Nacionales de La Plata y de Quilmes, hacía mucho tiempo que CARLOS CASTRO “tenía ganas de contar esa tensión entre sus libros, la gente del pueblo y cómo había quedado en el aire ese olvido hacia Puig”, pero “no sabía cómo armar la narrativa”. Todo cambió cuando se reencontró, muchos años después, con PATRICIA

BARGERÓ, bibliotecaria de Villegas, a la que en el pueblo llaman “la viuda de Puig”, por ser una estudiosa y difusora de la obra del escritor bonaerense.

Tus obras anteriores siempre estuvieron atravesadas por el peronismo, la política, la clase obrera y la historia argentina. Acá buscaste meterte en otro ámbito, que también te atra-

viesa, pero desde otro lugar. ¿Cómo fue esa búsqueda desde lo artístico y lo personal?

Desde hace tiempo vengo trabajando con el documental político en términos estrictos. Este era un film con una búsqueda narrativa y estética más fuerte, que apunta a sugerir y generar tensión entre varios relatos. Aunque lo considero un documental político, por un lado, porque Puig era un escritor politizado, polémico; por el otro, nuestra película retoma la observación que Puig hacía sobre las ciudades pequeñas, sobre todo, cuando se organizan en torno al trabajo rural cerealero y ganadero, donde el rol del hombre es preponderante. A partir de allí, las relaciones sociales y culturales están mediadas por estas condiciones de producción. Aunque también creía que había esta historia por contar, que me atravesaba por venir del mismo lugar, por haber escuchado desde chico cómo se hablaba de sus novelas. Y de alguna forma, era muy atractivo contar una historia tan llena de matices, desde un pueblo, que es mi pueblo también.

¿Cuál era tu relación con la vida y la obra de Puig antes del documental?

La historia de los libros de MANUEL PUIG, sobre todo los dos primeros, fue algo que escuché desde pibe en el pueblo. Que si el escritor era bueno o si era malo. Luego leí *Boquitas pintadas* en el colegio. Las generaciones anteriores lo consumieron como un libro de chismes; la mía, como un libro



Grandes planos generales retratan los espacios

de ficción. Luego leí casi toda su obra, pero me concentré en las dos primeras para hacer la película. Me parecía que una biografía era demasiado totalizante, nunca terminás de hacerla bien, te chocás con los límites del género documental. Además, Puig había vivido en muchas partes del mundo, le fascinaban cientos de películas, entre viajes y derechos teníamos que asaltar un banco. Puig es un escritor de climas, de cuestiones latentes, y tratamos de trabajar con esos tics en la película, no imitándolo, eso es imposible, pero sí creando una atmósfera "puiguiana".

¿Qué sensaciones te quedaron del escritor, por un lado, y de la persona, por el otro, tras haber investigado durante meses sobre el autor?

MANUEL PUIG tuvo una vida compleja. Él vivía su estancia en Villegas como si fuese una película de terror o un western. Tenía una relación

muy intensa con su madre, muy fría con su padre, una vida de mucha soledad, donde solo podía respirar en el cine. Después, era una respiración artificial. Pero como tenía un talento muy grande, pudo canalizar parte de sus frustraciones, de sus conflictos, mediante la escritura. Y aunque fuera durísimo, al mismo tiempo es una maravilla cómo un ser puede darnos una gran obra en base a situaciones que lo hacían infeliz.

¿Cómo llegas a PATRICIA BARGERO? ¿La conocías de antes? ¿Qué sabías de ella?

De pibe iba a la biblioteca del pueblo cuando nos pedían tarea en la escuela. Allí estaba ella, Patricia, hacía poco que se había accidentado y ya estaba envuelta en un halo de misterio. Una mujer muy joven tullida, se iba a casar, y todo se terminó mediante un accidente automovilístico que tuvo. En un viaje de regreso a Villegas, a visitar a mi familia,

“Mirá si serán completas las novelas que, a partir de ciertos episodios de abuso y violencia de género que se dieron en el pueblo, se empezó a leer en las escuelas con los adolescentes para discutir y ver el rol de la mujer, el lugar de los más débiles. Puig siempre está enseñando”.



La casa de MANUEL PUIG

“Nuestra película retoma la observación que Puig hacía sobre las ciudades pequeñas, sobre todo, cuando se organizan en torno al trabajo rural cerealero y ganadero, donde el rol del hombre es preponderante”.

cuando ya venía pensando en un film de Puig, me reencontré con ella. Los dos habíamos crecido, ella ya se había convertido en el pueblo en “La viuda de Puig”. Se había comprado la casa natal del escritor, era una especialista, una erudita del tema Puig, y me pareció que era el mejor dispositivo narrativo con el que podía contar. Arbitrario, quizás, pero con una gran cualidad. Patricia tiene todo lo que Manuel anhelaba en las mujeres: es valiente, con un pasado trágico; es romántica y con una personalidad arrolladora.

Con PATRICIA BARGERO llevando adelante el documental, ¿buscaste echar luz sobre otras apropiaciones de la obra de Puig en el pueblo?

Sí. Muchos, en el pueblo, lo habían leído como un libro de chismes y, si bien Puig construye con historias que él escuchaba, se nutría también de las películas que él veía en el cine. En el fondo, muchos estaban expectantes por encontrar al otro en sus libros. Quizás eso hizo mover un poco el avispero en el pueblo y, a veces, no es malo que el avispero se agite. Y parece que Puig lo logró. Hay muchas lecturas de sus libros, la

generación pasada tenía una mirada; nosotros, otra, y las nuevas generaciones también se lo apropian de otra forma. Mirá si serán completas esas dos novelas que, a partir de ciertos episodios de abuso y violencia de género que se dieron en el pueblo en los últimos años, se empezó a leer en las escuelas con los adolescentes para discutir y ver el rol de la mujer, el lugar de los más débiles. Puig siempre está enseñando.

Hablemos de la fotografía, porque hay escenas bellísimas que son una pintura del pueblo.

Aprendí a ver con la cámara otro pueblo, aunque sea el mío, pero ahora dentro de una película. Entendí que cada toma tenía que tener otros tiempos, más cadenciosos, aunque tranquilos. El tiempo de un plano, muchas veces, es arbitrario. Bueno, acá, los tiempos los ponía la lógica del pueblo. La siesta, el tedio, tenían su propia dinámica, sus determinados encuadres, sus angulaciones. Con el DF NACHO IZURIETA y el cámara TUTE RAMOS nos propusimos tener siempre grandes planos generales para retratar los lugares. Y luego, en posproducción, con la dosificación de imagen, re-

ventamos los colores, aunque para algunos DF pueda ser un pecado. Una película que involucre a Puig no podía quedarse a media tinta, así que arremetimos con los colores.

Dirigís documentales, ¿cómo te atraviesa este presente del cine argentino?

El mundo cinematográfico está en crisis en la Argentina, porque el INCAA está casi parado, muy lento en su funcionamiento. No solo en lo que se refiere a los comités, puntualmente los de documentales, que están trabados. Eso no solo hace que las compañeras y compañeros no presentemos sino que también te deprime, no te dan ganas de presentar un proyecto que pueda llegar a estar hasta un año ahí. Ni hablar de los presupuestos que no se actualizan de acuerdo con la inflación. Hay que tener en cuenta que el cine documental tiene mucho gasto y, muchas veces, al compararlo con la ficción parece que esta tuviera mucho más, y no es tan así, porque hay rubros, como la compra de archivos, viajes y un montón de situaciones que tiene el documental que, muchas veces, no están contemplados en los presupuestos. D

DAC ACCIÓN SOCIAL

SEGUIMOS DIGNIFICANDO EL ROL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL



www.dac.org.ar/accionsocial



accionsocial@dac.org.ar



(+54 11) 4855-2156

Teléfono directo de Acción Social

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)



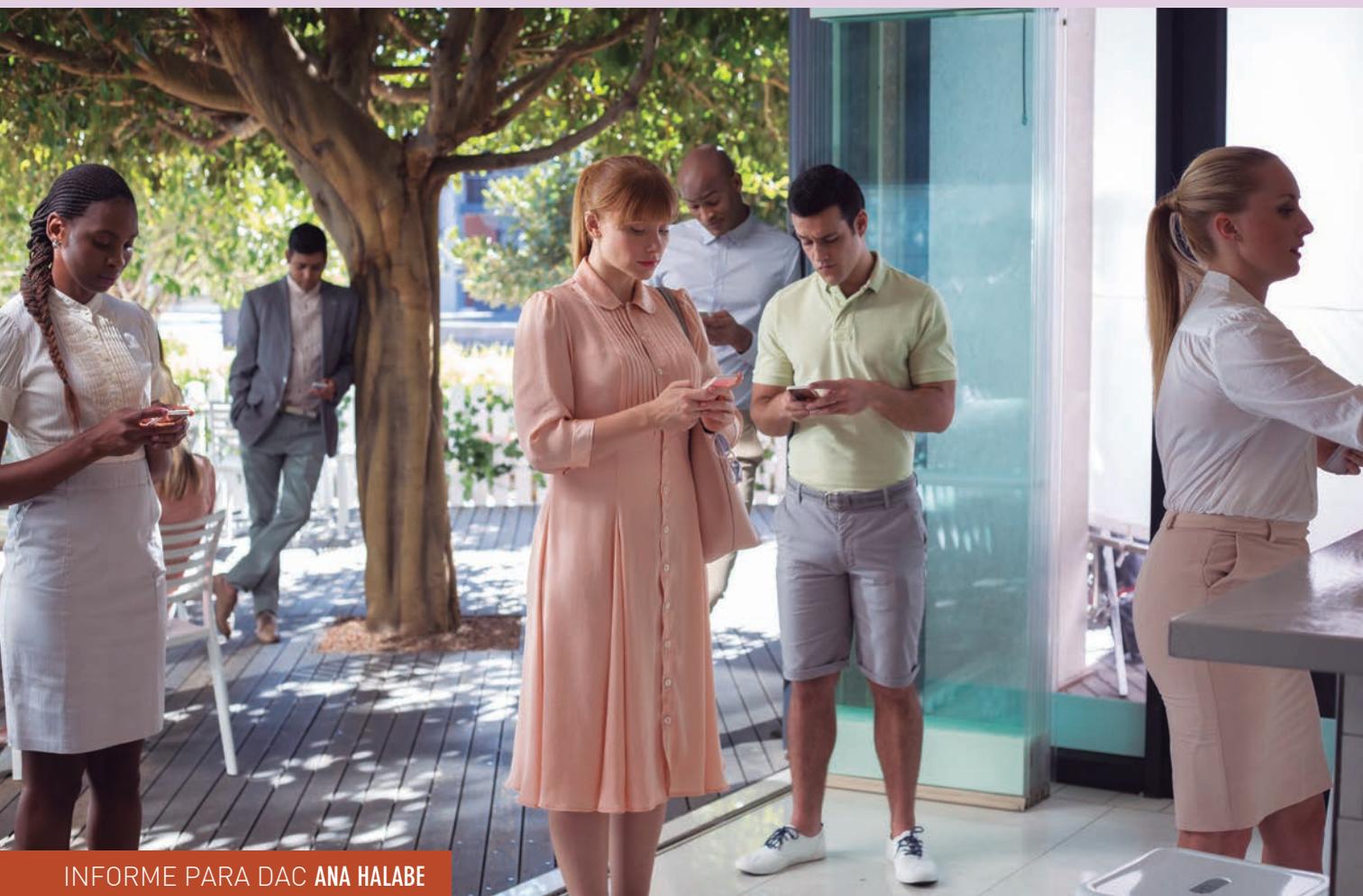
DAC

Directores Argentinos
Cinematográficos

1958 - 2018

EN EL AÑO DE SU 60º ANIVERSARIO

DIEZ HISTORIAS



INFORME PARA DAC ANA HALABE

EL DOCUMENTAL CUMPLE DOCTV Latinoamérica es uno de los programas de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI), creado junto a la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano hace 12 años. Hoy se ha consolidado como una de las principales herramientas que permiten la co-producción de documentales en la región. Esta VIª edición

involucra a 17 países (Argentina incluida), que conforman una red de 19 televisiones públicas. Consecuente con su espíritu integrador de las cinematografías latinoamericanas, el programa tiene un sistema rotativo para la titularidad de su Unidad Técnica. Desde enero de 2017, la misma está a cargo de la Dirección General de Cine [DGCINE] de la República

Dominicana. Su coordinadora general y ejecutiva, TANYA VALETTE, explica que “es una iniciativa regional de gran impacto que marca un hito en la producción audiovisual porque es la única instancia de fomento que involucra y garantiza la distribución y emisión de documentales en los países de la región, algo sin precedentes similares. Es un programa que se mantiene

con muy buena salud, a pesar de que en esta edición tuvo que enfrentarse a recortes presupuestarios importantes. El hecho de poner en sinergia creativa a cineastas de la región y de fomentar el hecho artístico en toda una generación de creadores, me parece un gran acierto que debe continuar teniendo un lugar en el espacio audiovisual de la región”.



El Programa DOCTV nació el 18 de marzo de 2005 en Mar del Plata, Argentina, en el marco de la XVI Reunión Extraordinaria de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales de Iberoamérica CAACI, como un Programa de Fomento a la Producción y Teledifusión del Documental Iberoamericano. TANYA VALETTE, coordinadora de la VI edición: “El ciclo, al igual que los espectadores, goza de una diversidad que refleja la complejidad de nuestro continente y la armonía que reside en ello. Es un espejo que nos devuelve una imagen nada monolítica de lo que somos hoy: una región culturalmente muy rica, atravesada por influencias ancestrales que nos hacen vibrar con diferentes ritmos, acentos y texturas musicales”.

EL OSCAR CAMBIA En agosto, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas o AMPAS había anunciado una innovación en la lista de categorías: se abriría el rubro Mejor Película Popular (o más taquillera). La idea era que se estrenara durante la gala 91 de los premios, que se llevará a cabo en febrero de 2019 para premiar a las películas estrenadas durante 2018. Sin embargo, la Academia se echó atrás al reconocer que si introducen ahora esta nueva categoría, que premiaría a las películas de este año, dejaría en desventaja a aquellas que se estrenaron entre enero y julio. Y es que, al haberse confirmado el nuevo Oscar en agosto, las casas productoras ‘no tuvieron tiempo’ de anticipar una estrategia para hacerse acreedoras a una nominación. La AMPAS también afirmó que, hasta el momento, no han establecido los criterios ni el proceso

de votación que se usará para determinar qué películas serían elegibles en esta nueva categoría ni cómo serían seleccionadas. Sí se mantiene la reestructura en el formato de la gala, que se reducirá a un

máximo de tres horas. Para esto, la entrega de entre seis y ocho premios se realizará en vivo en el recinto, pero no será transmitida en directo, sino que se mostrará a modo de resumen posteriormente.



Oscar, edición 2019: El otro cambio es la fecha de la gala, que pasará a inicios de febrero, donde también se moverá el calendario de planificación para tener todo casi listo una vez que termine el año. En cuanto a la introducción de la nueva categoría Mejor Película Popular, no está claro si algún día verá la luz ni cuándo, ya que, a pesar de que todos los miembros de AMPAS votaron a favor, parece que tendrán que pensarlo mejor, ante la lluvia de críticas, manifestando que la gala dorada del cine se convertiría así en los próximos “Premios MTV.”

COSTA RICA ELIGE Tras el cambio de gobierno, en abril de este año, presidido actualmente por CARLOS ALVARADO QUESADA, el territorio centroamericano también ha inaugurado nueva autoridad cinematográfica. El Ministerio de Cultura y Juventud designó, en junio, a la productora y docente ANA XÓCHITL ALARCÓN como nueva directora general del Centro de Cine, quien destaca la línea prioritaria de su gestión: "Se refiere a la aprobación de una ley de cine, cuyo documento se encuentra próximo a ser discutido en el plenario legislativo. La aprobación de esta ley logrará potenciar aún más la producción cinematográfica y audiovisual costarricense, permitiendo al país alcanzar un nivel de desarrollo que han logrado otros países, consiguiendo grandes avances de producción, exposición y competitividad con la aprobación de sus respectivas leyes". Asimismo, agrega, se está trabajando en la "restauración del Cine Variedades y la implementación de la Cinemateca Nacional, proyecto que permitirá al público nacional e internacional poder contar con un espacio dedicado exclusivamente a la proyección de obras cinematográficas de gran valor cultural".

PARAGUAY CRECE El primer semestre de 2018 fue determinante para el cine paraguayo. Al histórico reconocimiento internacional logrado por **LAS HEREDERAS**, ópera prima de MARCELO MARTINESSI -que recibió dos Osos de Plata en



EL LUGAR MÁS FELIZ DEL MUNDO (SOLEY BERNAL, 2015). La directora general del Centro de Cine de Costa Rica, ANA XÓCHITL ALARCÓN, tiene como prioridad la importancia de impulsar el cine dirigido por mujeres y seguir profundizando la regionalización de la oferta en el país.



LAS HEREDERAS (MARCELO MARTINESSI, 2018), drama ganador de dos Osos de Plata en la Berlinale y candidata a participar del rubro Mejor Película de Habla no Inglesa en los Oscar, edición 91ª. Dice el director: "Es una historia de encierros, en un país cuya sociedad quiere ser la misma que hace 50 años. Es como una gran prisión, donde en la cárcel verdadera se puede respirar más libertad que en casa".

Berlín y va a representar a su país en la próxima edición de los premios Oscar como Mejor Película de Habla no Inglesa-, se sumaron avances significativos en la ley de cine nacional y tres estrenos del nuevo cine paraguayo en la cartelera. En junio, la Cámara de Senadores aprobó por minoría la Ley de Fomento al Audiovisual que habilitará un fondo destinado a la producción (FONAP) y la creación de una autoridad cinematográfica, el Instituto Nacional del Audiovisual Paraguayo (INAP). El proyecto de ley, ingresado al Congreso Nacional en marzo de 2016, fue enviado al Poder Ejecutivo y, en julio, fue promulgado, debiendo ser reglamentado por este poder en los próximos

tres meses. El Director Ejecutivo de la Cámara Paraguaya de Empresas Productoras de Cine y Televisión (CAMPRO), RICARDO ARRIOLA AFARA, expresó: "Es un hecho histórico; el audiovisual paraguayo está creciendo a pasos agigantados y necesitaba una Ley que lo fomenta. Estamos seguros de que esta tiene todas las herramientas para hacerlo".

BOLIVIA INCENTIVA Como una forma de apoyar a la industria cinematográfica boliviana, las cadenas Multicine y CineCenter conceden 14 días en cartelera a las películas nacionales, ya que el tiempo mínimo establecido para los films extranjeros es de una semana. La Cinemateca Bo-

liviana, en cambio, proyecta las producciones locales por seis meses, como mínimo. El gerente de Programación de Multicine La Paz, EDUARDO CALLA, indicó que las películas realizadas en el país reciben un trato "especial", puesto que más allá de que les haya ido bien, o no, en taquilla, se quedan una semana adicional al plazo mínimo. "Si realmente en la primera semana el film no tuvo público, se mantiene una segunda, con uno



La comedia **LAS MALCOGIDAS** (DENISSE ARANCIBIA, 2017) fue uno de los films nacionales que más tiempo permaneció en las salas de Multicine: ocho semanas. La Fundación Cinemateca Boliviana ofrece otro trato a las producciones nacionales. "Como mínimo, tenemos seis meses a las películas bolivianas. Nosotros damos un tratamiento absolutamente preferencial para el cine local. El estreno es gratis y les programamos los mejores horarios. No tenemos un criterio comercial, sino de apoyo. Somos el lugar donde se conserva la memoria del cine; en ese sentido, apoyamos a la industria cinematográfica", indicó la directora ejecutiva de la Cinemateca, MELA MÁRQUEZ.

o dos horarios. Pero esto depende de la demanda. Cuando una película es requerida, llega incluso a mantenerse seis o siete semanas en exhibición", indicó. El programador de CineCenter, ESTEBAN MORGADO, explicó que, en esa cadena de proyección, las producciones extranjeras solo tienen un margen de una semana inamovible en cartelera, a diferencia de los 14 días concedidos a las producciones bolivianas. "Multicine se ha caracterizado por dar, constantemente, beneficios a los productores bolivianos, ellos permanentemente pueden hacer pruebas en las salas; de hecho, lo hacen, pueden invitar a la prensa, realizar estrenos y demás. Es parte del espíritu de la empresa apoyar a la producción audiovisual de

largometrajes y cortometrajes en Bolivia", manifestó CALLA.

BRASIL ANIMA Creada por la brasilera MARIANA CALTABIANO e inspirada en su libro *Jujubalandia*, **ZUZUBALANDIA** cuenta la historia de una abeja llamada Zuzu, que vive en un reino donde todo está hecho de comida. Allí tiene toboganes de helado y una cama elástica de gelatina. La serie infantil aborda, de manera divertida y sutil, la importancia de mantener el equilibrio, no solo en la alimentación, sino en todo. Cada episodio trae humor y efectos visuales únicos, con colores vibrantes. Producción original del canal Boomerang, se emite en toda Latinoamérica desde mayo. "Cada capítulo tarda, más o menos, un mes en armarse. Toda la producción llevó tres años en darle

características particulares a cada uno de los personajes", cuenta CALTABIANO, directora y guionista. La primera versión de la historia fue hecha con muñecos en 1998: "El show de marionetas fue difícil, tenés que manejar bien los espacios y las acciones que pueden hacer los personajes. Los mismos no pueden volar ni, muchas veces, estar en proporción a los escenarios. En la animación podés definir mejor las expresiones, armar el pasado de los protagonistas. También te da el lugar a una mayor audiencia. Claro que hace cinco años, cuando hicimos el show de marionetas, no tenía la experiencia que tengo ahora. Antes de hacer **ZUZUBALANDIA**, tuve una serie llamada **GUI Y ESTOPA**, emitida en Cartoon Network, que tuvo cuatro temporadas".



ZUZUBALANDIA, serie animada creada, escrita y dirigida por la realizadora brasilera MARIANA CALTABIANO, es protagonizada por Zuzu, una abeja rodeada de lugares de helado y casas de caramelo: "Gran parte de mis influencias son argentinas; historietas como *Mafalda* o *Maitena*. Me gusta cómo esta última retrata la realidad del día a día".

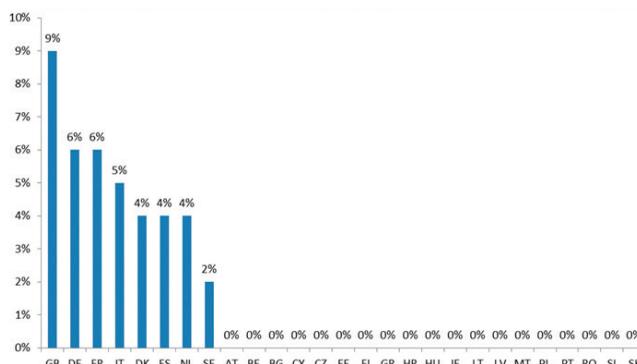
EUROPA ANALIZA El Observatorio Audiovisual Europeo, que forma parte del Consejo Europeo en Estrasburgo, lanzó un informe que ha analizado 84 catálogos TVOD y SVOD. Los 4 servicios TVOD paneuropeos y multipaís estudiados se corresponden con 47 catálogos diferentes, ya que Apple iTunes está en 25 países, Chili TV en 5, Microsoft Film & TV series en 12 y Rakuten en 5. Por su parte, se analizaron 9 servicios de suscripción (SVOD) que se corresponden con 37 catálogos en la publicación: Netflix está disponible en 27 países, C More en 3, Canal Play en Francia, Flimmit SVOD en Austria, HBO en Bulgaria, Horizon Go en la República Checa, Sky Now en el Reino Unido, Timvision en Italia y Horizon/UPC Prime en Polonia. En cuanto a estas plataformas, los films europeos representan el 20% del total en los catálogos. El cine nacional, dentro de ese 20%, solamente llega al 15%, si bien hay diferencias notables entre los distintos servicios. La cuota de cine europeo es solamente de 15% en Sky Now y 17% en Netflix pero llega al 53% en C More, al 48% en Canal Play y al 84% en Flimmit. La cuota de cine nacional, dentro del total de cine europeo, es del 12% en Netflix, 30% en C More, 67% en Canal Play y 49% en Flimmit.

ESPAÑA CONVoca Las Islas Canarias se han convertido, en los últimos años, en uno de los principales destinos de rodaje de producciones nacionales e internacionales, atraídos

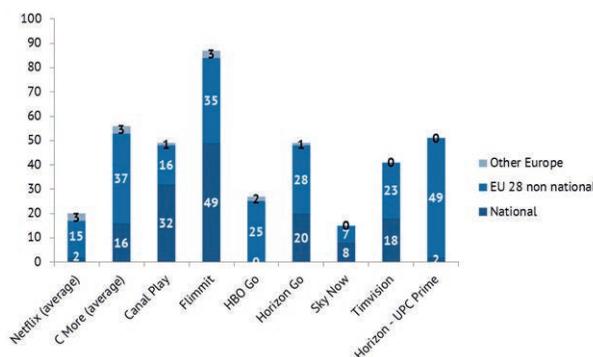
especialmente por su clima, la variedad de sus paisajes o la seguridad, y especialmente por sus ventajas fiscales. Así lo confirman las cifras que maneja Canary Islands Film, que cerró 2017 con un balance de más de una treintena de producciones audiovisuales, el triple que hace seis años. Además de estos atractivos, las Islas disponen, en la actualidad, de una potente industria local, con un amplio número de pro-

fesionales y empresas de gran experiencia, prestando continuamente servicio y apoyo a estas producciones, que incluyen películas, series y documentales. El potencial audiovisual se completa con cuatro mercados del sector, que se han ido posicionando a lo largo del tiempo y que atraen, cada año, a un creciente número de profesionales: MiradasDoc Market (evento vinculado al cine documental), MECAS-Mercado del Cine Casi

Hecho (destinado a apoyar proyectos de todos los países en estado final de posproducción) y CIIF Market (punto de encuentro entre productores, distribuidores e inversores internacionales para la coproducción de proyectos de ficción, documentales, películas y series de televisión destinados al mercado internacional), a los que se incorporó recientemente el Foro de Coproducción Chirino, dedicado a la animación.



Cuota de cine nacional por países en los catálogos de Netflix. Los catálogos disponibles en los cinco países de mayor tamaño (Alemania, España, Francia, Gran Bretaña e Italia) tienen mayores cuotas de cine nacional, lo que ratifica la idea de que los países de mayor producción e industria confían más en sus producciones propias, mientras que los países pequeños dependen mucho más de importaciones.



Cuota de cine extranjero, europeo nacional y no nacional en los servicios SVOD analizados



Mediante la existencia del Régimen Especial Fiscal de Canarias (REF), convalidado por la normativa nacional española y europea, Canarias disfruta de un sistema fiscal propio y especial que especifica, entre otras ventajas, que las producciones nacionales y coproducciones que se desarrollen en la zona y que obtengan el Certificado de Obra Canaria podrán beneficiarse de una deducción de hasta el 45% sobre el primer millón de euros invertido en la producción, y del 40% para el resto del presupuesto de la producción, sujeto a una deducción máxima de 5,4 millones de euros; adicionalmente, los productores con residencia fiscal en Canarias que se encarguen de la ejecución de una producción extranjera (empresas de servicio a la producción) podrán beneficiarse de una deducción del 40% del gasto elegible en territorio canario hasta una deducción máxima de 4,5 millones de euros.

CHINA DISTÓPICA La serie **BLACK MIRROR** nos lo había anticipado en uno de sus episodios más "terribles", *Nosedive*: situado en un futuro cercano, los ciudadanos se rigen por una aplicación con la que se puntúa a los demás, o sea, si alguien se cuele en una fila, pierde estrellas; si alguien realiza una buena acción (siempre a ojos de los demás), las gana. En China ya está en marcha una prueba que mide el grado de buena ciudadanía de sus habitantes con una aplicación llamada Zhima Credit. Este software analiza gran cantidad de datos provenientes de sus usuarios, como sus patios, sus movimientos o sus compras, para luego com-

pararlos en sus servidores con lo que hacen otros ciudadanos. El objetivo final es el de generar una puntuación similar a un rating de crédito que va entre los números 350 y 950. Y gracias a ella, los usuarios podrán pedir un préstamo que les será concedido, o no. Los mejores ciudadanos también se librarán de tener que dejar

un depósito a la hora de alquilar un coche, contratar una habitación de hotel o un alquiler vacacional. Por el contrario, si alguien tiene una puntuación baja, es probable que reciba los peores asientos en un avión (o que directamente no pueda volar si hay *overbooking*) o necesiten dar depósitos extra para poder alquilar vehículos.



DISNEY SE ENDURECE GUARDIANES DE LA GALAXIA (*GUARDIANS OF THE GALAXY*, 2014) y **GUARDIANES DE LA GALAXIA VOL. 2** (*GUARDIANS OF THE GALAXY VOL. 2*, 2017) han recaudado en el mundo más de 1.500 millones de dólares de la mano de su guionista y director JAMES GUNN. Sin embargo, a Disney -el estudio detrás del fenómeno, junto con Marvel- parece no importarles demasiado. GUNN fue despedido en julio de este año, al hacerse pública una serie de tuits que había publicado entre 2009 y 2012, los cuales incluían bromas sobre temas tan sensibles como la violación y la pedofilia. El despido fue orquestado por integrantes de extrema derecha, y GUNN reconoció que los tuits eran inapropiados y que ya no era esa persona inmadura que intentaba llamar la atención provocando. A pesar de un gran apoyo de la industria pidiendo su recontractación, incluido el del elenco, Disney no ha cambiado de opinión. Aunque todo apunta a que el estudio presidido por KEVIN FEIGE seguirá usando su guion para **GUARDIANES DE LA GALAXIA VOL. 3**, re-

BLACK MIRROR: En el primer episodio de la temporada 3, la gente puede ver en sus celulares la puntuación de cada ciudadano, y puntuar también. En China lo vienen implementando desde 2010, en la provincia de Sichuan, con un sistema de urbanidad que, a través de puntos, categoriza a sus habitantes. La nueva aplicación Zhima Credit sabe tu consumo, si tuviste problemas para hacer frente a tus pagos e, incluso, las puntuaciones de tus amigos en redes sociales para saber si estás bien relacionado o no. La aplicación es voluntaria: hay que descargarla y darse de alta para usarla. Pero Ant Financial, la empresa desarrolladora, la ha publicitado de una manera efectiva, destacando los aspectos positivos y minimizando los negativos. ¿El resultado? 200 millones de usuarios.



trasada indefinidamente, hasta nueva orden. El sitio Change.org ha recolectado más de 400.000 firmas para que Disney vuelva a contratar a GUNN. Su responsable, CHANDLER EDWARDS, manifestó: "Soy

lo suficientemente inteligente para saber que lo más seguro es que esto no cambie nada. Pero espero que esto haga que Disney se dé cuenta del error que ha cometido y que no se repita en el futuro". **D**

El director JAMES GUNN en el set de **GUARDIANES DE LA GALAXIA VOL. 2** (*GUARDIANS OF THE GALAXY VOL. 2*, 2017). Los actores criticaron duramente la resolución del emporio de Mickey Mouse de echar a GUNN; DAVE BAUTISTA (Drax) afirmó que si el guion era modificado, abandonaba la franquicia. BOB IGER, CEO de Disney, declaró: "La decisión con respecto a JAMES GUNN fue presentada por decisión unánime de una variedad de ejecutivos en el estudio, y yo lo apoyé".



Hacer películas y cumplir el rol docente a la vez

“Córdoba es como un personaje más”

EN AGOSTO, LA FUNDACIÓN CINEMATECA ARGENTINA ESTRENÓ EN LA SALA LEOPOLDO LUGONES **CASA PROPIA**, DE ROSENDO RUIZ, QUE PARTICIPÓ EN EL ÚLTIMO BAFICI. LA ACOMPAÑÓ UNA RETROSPECTIVA DE ESTE DIRECTOR DEL NUEVO CINE CORDOBÉS, QUE INCLUYÓ SUS CUATRO LARGOMETRAJES PREVIOS: **DE CARAVANA** (2010), **TRES D** (2014), **TODO EL TIEMPO DEL MUNDO** (2015), **MATURITÁ** (2016), Y UN FILM COLECTIVO, **EL DEPORTIVO** (2015).

Hablemos sobre la producción de cine en Córdoba. ¿Cómo va creciendo en estos años? ¿Cómo lo vas viendo, desde que arrancaste a filmar hasta ahora?

Creo que la producción de películas en Córdoba no va a

parar. Tengo esa visión de la realidad. Hay toda una comunidad cinematográfica real. A partir de 2010 se empezaron a producir más películas. Antes se contaban las producciones con los dedos. Se empezaron

a hacer películas renombradas, que tuvieron su recorrido en festivales internacionales. Creo que nos empezamos a animar. Y es cierto, hay un cine cordobés, que hace 15 años no había. Hay varias

escuelas de cine, hay un teatro independiente muy fuerte, empresas que se equiparon, una comunidad real, y ha salido una Ley de Cine; se ha formado el Polo Audiovisual y ha lanzado concursos. Vemos

“Los límites entre el documental y la ficción son cada vez más difusos. Digo que el cine es documentar algo y ver cuándo lo intervenimos y cuándo no. En los documentales también se manipula el punto de vista. Queríamos tratar esos límites en TRES D”.

que hay voluntad estatal. En San Luis, vi que también había voluntad política, pero no una comunidad de cine que empujara. Creo que Córdoba va a hacer cada vez más cantidad de películas, y seremos más los directores que sigamos filmando. Estamos trabajando conjuntamente con el INCAA, más allá de todo lo que está pasando allí, pero apostamos a distintos modos de producción. En Córdoba hay muchas otras maneras de hacerlas. Películas financiadas por colegios, por ejemplo, **MATURITÁ**, **TODO EL TIEMPO DEL MUNDO** y otros, que estoy editando. Son modelos de producción más chicos. Te cuento los míos, pero hay chicos que se están agrupando con asociaciones y se sigue filmando.

En cuanto al público cordobés, comparado con el de Buenos Aires, ¿cómo ves que les va a tus películas?

En Córdoba, **CASA PROPIA** tuvo más de 30 mil espectadores y 17 semanas en cartel. Para nosotros fue muy importante. Pero esto

no quiere decir que con la próxima nos vaya igual. Seguimos con el problema de que la gente está yendo menos a ver cine nacional y, quizá, sea más difícil, incluso, que vea cine cordobés. Eso sumado a la crueldad de las salas, que luego de la primera semana, si viene una película más taquillera, te sacan. **DE CARAVANA** tuvo un muy buen comienzo. **CASA PROPIA** es la segunda película comercial hecha con el INCAA. Venimos teniendo un reconocimiento en Buenos Aires por más de que sean necesarios una espalda y un aparato de comunicación más masivo del que tenemos. Estamos haciendo todo lo que se puede con los recursos que hay.

CASA PROPIA tiene un discurso claramente social. ¿Creés que tu cine es de carácter social?

Me gusta tratar temas que suelen ser universales y, al mismo tiempo, con las particularidades de cada lugar. Uno es junto con su entorno (familiares, amigos y hasta la sociedad misma). Siempre siento que Córdoba es como

un personaje más, en el sentido de la ciudad, de la gente, de la forma de ser. La historia de **CASA PROPIA** está inserta en la ciudad y en la provincia. Siempre me interesa ese círculo social del personaje. Y como me baso en historias reales, concretas, están dialogando todo el tiempo con la política del país, con la situación económica, con los problemas. También hay un tema generacional: el personaje va llegando a los cuarenta sin casarse, sin tener hijos ni casa propia. Por suerte, en algún sentido, esa idea preestablecida socialmente se rompió y todo se ha ido acomodando.

DE CARAVANA entra en el mundillo de las bailantas, los shows de la Mona Giménez y todo lo que implica. ¿Cómo fue la producción?

Acordamos con los estadios y con la Mona para filmar en pleno recital, ya que es algo único, es una energía que no se puede recrear de otra forma. Con **GUSTAVO ALMADA**, que hizo de *Laucha* en la

ROSENDO RUIZ



MICAELA RITTACO y MATÍAS LUDUEÑA en TRES D





Plano de **DE CARAVANA**, también con GUSTAVO ALMADA.
Fotografía de MARCOS CRAPA



GUSTAVO ALMADA en **CASA PROPIA**

película, hacía mucho que íbamos a los bailes de la Mona. Sabíamos cómo manejarnos, aunque nada era garantía. Fue un placer filmar. No pasó nada malo... los chicos de ahí me daban bola. Les hacía señas de que miraran a la Mona y no a la cámara, y lo hacían. Fueron días de rodaje con mucha adrenalina. Terminábamos eufóricos y felices. Fue muy fuerte. Desde que nació el guion, empezamos a escribir, y hasta que se filmó nos llevó cinco años.

Pasemos a **TRES D**, docuficción. ¿Cómo fue el encuentro con los directores y mezclar este romance ficticio con testimonios de personajes reales del ámbito del cine?

Los límites entre el documental y la ficción son cada vez más difusos. Digo que el cine es documentar algo y ver cuándo lo intervenimos y cuándo no. En los documentales también se manipula el punto de vista. Queríamos tratar esos límites en esta película. Fue producto de la necesidad imperiosa de filmar algo después de **DE CARAVANA**, que llevó mucho tiempo con el aprendizaje de distribuir y de acompañar a la película. Mientras escribíamos el guion de

CASA PROPIA, tuve la idea de hacer una película en el Festival de Cosquín, al cual me habían invitado para unas charlas. Hablé con dos productores amigos y, entre los tres, en cuatro días, filmamos una peli. Desde que nació la idea hasta que tuvimos la película filmada pasaron solo 37 días. Armamos el plan de rodaje con los horarios libres de [JOSÉ CELESTINO] CAMPUSANO y [NICOLÁS] PRIVIDERA, entre otros. Fue una logística rápida con equipo liviano. Dos equipos: uno hacía entrevistas duras y el otro, ficción.

¿TODO EL TIEMPO DEL MUNDO, MATORITÁ, otras dos que estás editando y EL DEPORTIVO están hechas con alumnos de un colegio?

La idea es que todo el que participe sea del colegio, incluido los profesores, con rodajes cortos de diez u once días, un equipo básico de mis colegas y los chicos que quieran ayudar. Filmamos de marzo a octubre, y después edito. Es una experiencia muy enriquecedora. Rodaje, preproducción, locaciones, ensayos. Tenemos las mismas exigencias de una película de verdad. Las considero mías, y los chicos lo toman como un

compromiso real. Trasciende el colegio. Me saco las ganas de hacer películas, que es lo que más me gusta, y cumplo el rol de docente a la vez.

EL DEPORTIVO es otro modelo, con adultos, y forma parte de una trilogía. **CAMPING** fue la segunda película y estamos editando la tercera: **EL ÚLTIMO CUADRO DE LUZ BELMONDO**. A lo largo del año, estipulamos encuentros y, mientras vamos transmitiendo lo que es el cine para nosotros, vamos viendo otras películas y escenas, escribimos el guion en conjunto, cada uno trae su *storyline*. Se elige uno y con ese empezamos a trabajar. Aquí no convoco a colegas míos, es la misma gente del taller la que trabaja conmigo en el rodaje.

En **MATORITÁ**, una alumna se enamora de su profesor. Leí que fue una idea de los propios chicos del colegio. ¿Cómo lo tomaron las autoridades?

No se meten en nada de la peli... esto es una consigna. Confían en mí. Está inspirada en una historia real; ha pasado en muchos colegios y no lo vamos a ocultar. Hablé con la chica, ya egresada, a la que le había pasado. Me contó todo pero no

quería aparecer en los créditos ni nada de eso. El profesor se había ido a Italia, así que no teníamos su versión. El único que no era del colegio era el actor de **TRES D**, que hacía de profesor. La actriz era menor y tuvimos la autorización de los padres. Ella tenía 17 y él, 29 años. Durante el rodaje se pusieron de novios hasta el día de hoy. "Matoritá" quiere decir maduración. Su apertura de cabeza y al mundo.

¿Tus próximas películas?

Se vienen **AHORA Y SIEMPRE**, con chicos del secundario, y **MINI EVO**, con los del primario. Son las que estoy editando. Después, **TUNGA**, un policial negro. "Tunga" simboliza el cuarteto y está inspirado en los comienzos de la *Mona*, en los 70, cuando decir "cuarteto" y Mona Giménez eran malas palabras.

¿Vendrías a filmar a Buenos Aires?

Las únicas veces que me invitaron fue al toque de **DE CARAVANA**. Antes no tuve la necesidad de venir pero estoy abierto. Me gustaría tener una experiencia de filmar en otros lugares. **D**

POR XIMENA BRENNAN



El Eurodiputado AXEL VOSS celebra la victoria de la reforma en Estrasburgo

El Parlamento Europeo aprobó los derechos de remuneración para los creadores en Internet

SE ENFRENTARON DOS POSICIONES, UNA POR EL SÍ, PARA PROTEGER A LOS AUTORES EN INTERNET CON MAYORES GARANTÍAS Y REMUNERACIONES JUSTAS, Y OTRA POR EL NO, PARA CUIDAR LA LIBERTAD DE INTERNET. TRIUNFÓ AMPLIAMENTE LA PRIMERA POR 438 VOTOS CONTRA 226.

El 12 de septiembre último, el Parlamento Europeo aprobó, por amplia mayoría, la propuesta de reforma del *copyright* en Internet. Fueron 438 diputados a favor y 226 en contra, con 39 abstenciones. Triunfó el frente del Sí, liderado por AXEL VOSS, eurodiputado popular, cuya iniciativa defiende la urgencia de reformar las disposiciones vigentes desde 2001 y proteger a los creadores con más garantías y remuneraciones justas frente a los colosos de Internet, que se benefician de la difusión de sus obras. Terminó derrotada la posición del NO, constituida alrededor de la eurodiputada JULIA REDA, del Partido Pirata, sosteniendo

que la reforma no ayuda a los artistas y pone en riesgo la libertad de Internet.

La votación significó un vuelco sustancial respecto a la decisión de la Eurocámara, en julio pasado, cuando había rechazado la nueva normativa por 40 votos. Ahora, tan solo dos meses después, respaldó los dos artículos -11 y 13- que hicieron caer el texto. En julio, la campaña por el NO abrumó al bando del SÍ con su movilización masiva. Ante esta segunda votación, los defensores de la reforma respondieron con una presión igual o aún mayor.

El artículo 11 crea un derecho conexo para los editores

de prensa, para autorizar o prohibir a los recopiladores de contenidos o "agregadores" de noticias online (como Google News) que reproduzcan las publicaciones de sus medios y decidir si quieren cobrar por ello. La propuesta no afecta a los enlaces, ni siquiera si van acompañados de pocas palabras, pero sí a los fragmentos de noticias (los *snippets*) y su uso por parte de plataformas comerciales.

El artículo 13, la principal fuente de disputas, dispone que los portales que almacenan, optimizan y difunden contenidos de usuarios con fines comerciales (como YouTube) se responsabi-



Parlamento Europeo, Estrasburgo

licen por lo que los internautas suban. Hasta la fecha, solo están obligadas a un control a posteriori, cuando se les señala una violación del *copyright*. La reforma pretende que obtengan una licencia de los dueños de los contenidos e implementen “medidas apropiadas y proporcionadas” para evitar alojar obras protegidas sin autorización.

Para los críticos, tras esa definición solo pueden esconderse filtros previos para controlar millones de contenidos, algo que tachan de tecnológicamente y económicamente inviable, además de rozar la censura. Sus defensores subrayan, en cambio, que el artículo incluye excepciones para compañías pequeñas o blogs, que memes y parodias no se verán afectados, y que se garantizan mecanismos de queja y rescate para los contenidos que sean eliminados injustamente.

La discusión se mantuvo hasta el último momento. Los ministros

de Cultura de casi una decena de países europeos suscribieron una declaración conjunta para apoyar la reforma. Sus partidarios -cientos de célebres artistas europeos han apoyado la directiva- defienden que proporciona más poder a los creadores que utilizan Internet para difundir sus obras, y la ven como una forma de proteger el patrimonio cultural.

Los socialistas españoles en la Eurocámara estiman que Internet no puede ser un territorio sin ley: defienden que los editores de prensa tienen derecho a una remuneración justa por la difusión de sus publicaciones. Y son favorables a que plataformas como *YouTube*, *Pinterest*, *SoundCloud*, *Vimeo*, *Flickr* o *Tumblr* paguen a los creadores por el contenido protegido por derechos de autor que suben los internautas.

Si la reforma sale adelante, gigantes de Internet como *Facebook* y *Google* pueden verse

obligados a compartir parte de sus ingresos con la industria creativa, aunque todavía no se ha cuantificado el impacto en sus cuentas. Los opositores al cambio legislativo, como el europarlamentario socialdemócrata alemán TIEMO WÖLKEN, opinan que “ahora puede tratarse de una pieza musical ilegal, pero en el futuro pueden ser opiniones. Necesitamos que se pague a los creativos, lo que no puede ser es que los algoritmos decidan lo que aparece en Internet y lo que no”.

Tras la aprobación, los eurodiputados votaron a favor de dar vía libre al informe para la llamada fase de triángulo: Europarlamento, Comisión y Consejo Europeo buscarán consensuar contrarreloj una versión definitiva, que tendrá que pasar de nuevo por el voto de Estrasburgo para convertirse en directiva. Las elecciones europeas, en mayo de 2019, meten prisa a las instituciones. **D**

Los socialistas españoles en la Eurocámara estiman que Internet no puede ser un territorio sin ley: defienden que los editores de prensa tienen derecho a una remuneración justa por la difusión de sus publicaciones.

BENJAMÍN NAISHTAT da indicaciones en el set de **ROJO**, desarrollada en los convulsionados años 70

La **POTENCIA DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL** para comentar el estado de las cosas

TRAS HABERSE DADO A CONOCER CON LOS LARGOMETRAJES **HISTORIA DEL MIEDO** (2014) Y **EL MOVIMIENTO** (2016), BENJAMÍN NAISHTAT, 32 AÑOS, OBTUVO CON **ROJO** (2018), TRES IMPORTANTES DISTINCIONES EN SAN SEBASTIÁN: CONCHA DE PLATA A LA MEJOR DIRECCIÓN (BENJAMÍN NAISHTAT), CONCHA DE PLATA AL MEJOR ACTOR (DARÍO GRANDINETTI) Y PREMIO DEL JURADO A LA MEJOR FOTOGRAFÍA (PEDRO SOTERO). SE FORMÓ EN LA FUC Y, GRACIAS A UNA BECA DEL MINISTERIO DE CULTURA DE FRANCIA, EN LE FRESNOY-STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS, CENTRO DEDICADO A POSGRADOS EN LA VILLE DE TOURCOING. AQUÍ, ENTRE OTROS TEMAS, DIALOGAMOS SOBRE LA RELACIÓN QUE SU CINE ENTABLA CON LA HISTORIA ARGENTINA.

Vemos en tus tres películas una definición muy marcada del estilo. ¿Cuáles son los realizadores que más te han influenciado?

Muchos, pero distintas influencias se manifiestan en distintos proyectos. Para el

caso de **ROJO** estuvo muy presente toda una serie de directores norteamericanos de los años 70, que hacían un cine de género sumamente politizado y que, además, refrescaron el lenguaje de una manera que

produjo algunas de las películas más grandes de todos los tiempos. Estoy pensando en el COPPOLA de **LA CONVERSACIÓN**, el LUMET de **NETWORK**, **SÉRPICO** y **DOG-DAY AFTERNOON**, el BOORMAN de **DELIVERANCE**, el

ALTMAN de **NASHVILLE** y otros pocos. Fue la última época donde el cine mainstream/canónico estuvo en manos de verdaderos artistas, antes de que los yanquis le vendieran los estudios a empresas financieras y los procesos creativos se volvieran cien por ciento subordinados a resultados, sin toma de riesgos, sin confianza en los realizadores.

ROJO, en comparación con tu película anterior, tiene un nivel de producción mayor. ¿Cómo fue el recorrido para conseguir los fondos necesarios?

Desde un primer momento, **ROJO** nació como un proyecto que iba a implicar más recursos que los que había logrado financiar anteriormente. Es una película de época que intenta, además, inscribirse en el imaginario de un género, el policial. Esas dos variables implicaron trabajar dentro de una gramática cinematográfica que tiene sus lógicas de producción, que no son necesariamente las del cine más independiente y menos costoso, como lo son mis dos anteriores películas. Dicho esto, no es un proyecto comercial, al menos, no a los ojos de quienes suelen colocar dinero en el cine como una inversión. Entonces, la única forma de financiar **ROJO** fue a través de una serie de acuerdos de coproducción internacionales con institutos de cine, fondos y mecenas de otros países, que confiaron en el valor artístico de lo que hacíamos. Todo esto implicó un camino de tres años para completar la financiación y una gran do-



La institución familiar y la comunidad argentina, foco de interés en **ROJO**

Al recibir su premio en San Sebastián, NAISHTAT manifestó "Dirán que el cine argentino va bien, pero la realidad es que el Ministerio de Cultura fue degradado a Secretaría, ni hablar de la política pública en el cine. FAMILIA SUMERGIDA, de MARÍA ALCHÉ, y ROJO, distinguidas ahora, son películas que vienen desde antes. Lamentablemente, si todo sigue igual, es difícil ser optimista en este contexto".



PABLO CEDRÓN en uno de sus últimos trabajos



HISTORIA DEL MIEDO, una mirada social sobre los countries y la periferia

“Para el caso de ROJO estuvo muy presente toda una serie de directores norteamericanos de los años 70 que hacían un cine de género sumamente politizado y que, además, refrescaron el lenguaje de una manera que produjo algunas de las películas más grandes de todos los tiempos”.

sis de trabajo y paciencia por parte de FEDERICO EIBUSZYC y BÁRBARA SARASOLA DAY, los productores de la película.

Viendo tus películas da la sensación de que hay una intención casi antropológica de tratar de ahondar en el origen de algo amenazante para la comunidad. No por nada, dos de tus trabajos se llaman HISTORIA DEL MIEDO e HISTORIA DEL MAL, un corto.

No descubro nada si digo que el público, en general, tiene especial predilección por empatizar con personajes miserables, pasiones oscuras y bajos fondos. En este proyecto, en particular, está la intención de trazar un fresco de la miseria de toda una comunidad, que es la clase media argentina de los años 70. El desafío fue retorcer una serie de códigos que el espectador conoce, que son los del policial. Dejar que, por medio de esos códigos que están inscriptos en el imaginario colectivo, el espectador haga el mismo viaje miserable que el protagonista.

Primero, creyéndole un héroe, para luego, con suerte, tener una especie de despertar a lo largo de la película. El objetivo de fondo es, acaso, problematizar el rol miserable (no tengo problema en repetir esta palabra) de lo que se suele llamar sociedad civil durante el inicio del terrorismo de Estado.

En ROJO hay un abordaje dilemático sobre el personaje principal. Paralelamente, en el relato se van sucediendo hechos que se conectan con la inminente dictadura cívico militar. ¿Cuáles fueron las temáticas que te interesaba abordar y cómo surgió anclarlas en esa época?

Las líneas o temáticas no fueron ancladas en esa época. Esa época fue lo primero que hubo porque la voluntad que acompañó al proyecto durante los cinco años de trabajo fue la de trabajar con los setenta. En versiones anteriores, incurсионaba más allá de la irrupción del Golpe, incluso con líneas dramáticas donde presentaba

el punto de vista de personajes de un comando parapolicial, pero desistí de eso porque me resultaba muy difícil generar un verosímil sólido. En su lugar, fue creciendo el rol de la gente común en el proyecto, y la pertinencia de abordar ese punto de vista se empezó a agigantar, a medida que la Argentina se fue adentrando en el actual contexto de lobotomía general que se propone.

Por último, ¿cuáles son tus búsquedas como espectador en el cine actual?

Como espectador, sigo buscando películas que te dejen algo tangible, que sean una experiencia y que apuesten por la potencia del lenguaje audiovisual como vía para comentar sobre el estado de las cosas. Últimamente, eso me pasó con **PHANTOM THREAD**, de PAUL THOMAS ANDERSON, o con **EL MOTOARREBATADOR**, de AGUSTÍN TOSCANO, por nombrar dos películas recientes. **D**

POR EZEQUIEL OBREGÓN



GUILLERMO FRANCELLA y LUISANA LOPILATO en **LOS QUE AMAN ODIAN**, de ALEJANDRO MACI

ADAPTAR, una fuente de inspiración

LA ADAPTACIÓN YA FORMA PARTE DEL CINE. MUCHAS VECES LA INDUSTRIA DEL CINE RECURRE A LA ADAPTACIÓN DE LIBROS, PIEZAS TEATRALES O PROGRAMAS DE TELEVISIÓN PARA CONSTRUIR PELÍCULAS HABITUALMENTE MUY DISTINTAS. OTRAS, DIRECTORES COMO LEONARDO FAVIO O SERGIO RENÁN PARTEN DE RELATOS QUE LOS OBSESIANAN PARA TRANSFORMARLOS EN ÉXITOS SIN PRECEDENTES, COMO *JUAN MOREIRA*, DE EDUARDO GUTIÉRREZ, O *LA TREGUA*, DE MARIO BENEDETTI.

“Estuve mucho tiempo detrás, fue difícil adquirir los derechos que, por cuestiones sucesorias, no estaban disponibles. Encontraba en la

novela una buena excusa para enfocar un problema pasional, un amor no correspondido, traicionado, que deviene en *thriller*. La novela no es

justamente así pero tiene los elementos, con aspectos de **EL ÁNGEL EXTERMINADOR**, personajes que quedan encerrados y extreman los rencores”, dice

POR ROLANDO GALLEGO

Hubo varios intentos de llevar *Zama*, de ANTONIO DI BENEDETTO, a la pantalla grande. Entre ellos, una inconclusa adaptación de NICOLÁS SARQUÍS, cuyas imágenes, fragmentos, pueden verse en LA PELÍCULA INFINITA, de LEANDRO LISTORTI. LUCRECIA MARTEL logró realizarla.

ALEJANDRO MACI, director de *LOS QUE AMAN ODIAN*, protagonizada por GUILLERMO FRANCELLA y LUISANA LO-PILATO, adaptación que hizo con ESTHER FELDMAN del libro de SILVINA OCAMPO y BIOY CASARES. MACI viene adaptando a grandes autores en cine y televisión e, incluso, realizando remakes, como el caso de *EN TERAPIA*. Afirma: "Es un tema muy interesante. Por ejemplo, alguien lee una novela y dice: eso es cine, compra los derechos, se sienta y no encuentra por dónde empezar, porque así no se puede. El audiovisual es un lenguaje en sí mismo. Vi *REFUGIO PARA EL AMOR* (1990), de BERNARDO BERTOLUCCI, y después leí la novela de PAUL BOWLES. Son diferentes, BERTOLUCCI adapta el monólogo interior y

hace cine, es otra cosa. Son dos experiencias, en todo caso, suscitan otros relatos".

PERDIDA, la adaptación cinematográfica de *Cornelia*, best seller de FLORENCIA ETCHEVES, fue llevada al cine por ALEJANDRO MONTIEL, quien había dejado de lado la dirección para llevar adelante la productora que tiene con su socia MILI ROQUE PITT. "Dejé un poco de lado el trabajo de director creativo", dice. "La adaptación de la novela fue dura, trabajamos con muchos cambios para volverla de género. Están los personajes y la historia, pero la apuesta fue así", agrega. Por su parte, FLORENCIA ETCHEVES indica que nunca imaginó que *Cornelia* terminara en la pantalla grande. "Al poco tiempo

que se editó me llamó JORGE MAESTRO, que había disfrutado de mis anteriores novelas, y él fue quien la adaptó al cine", afirma. Contenta con la versión de MONTIEL, concluye: "Las mujeres de mis libros son poco tradicionales, se rescatan solas, y cuando quise escribir sobre violencias machistas, surgió la trata, porque se cree que es algo que nunca te va a pasar. Es un delito con complicidad social, judicial y policial para que exista. Si bien los personajes y la historia son inventadas, lo que cuenta, pasa".

GUSTAVO MALAJOVICH escribió, hace algunos años, *El Jardín de Bronce*, best seller que luego se transformó en serie de HBO, con producción local por parte de Pol-Ka. Tras el éxito, fue convocado para escribir, junto a MARCOS OSORIO VIDAL, el guion de la segunda temporada, una historia independiente de su libro. Además, en paralelo, comenzó a redactar la segunda parte de su novela. "Se bifurcó, tomé un caso para la serie y otro para el libro. Me resultó mejor, además por una cuestión ética, de no poner en mi novela cosas escritas con otra persona. Igual es duro, aún estoy escribiendo esa segunda parte que sale el año que viene".

FERNANDA RIBEIZ y EDUARDO PINTO fueron los encargados de llevar al cine la obra de LUIS PESCEtti, *Natacha*. "Trabajé muchos años como docente, ahí descubrí *Natacha*, hay algo mágico en los diálogos, hay una niña real, derivados de

JUAN MOREIRA, de LEONARDO FAVIO, sobre la novela de EDUARDO GUTIÉRREZ, 2 clásicos de la literatura y el cine nacional





LEO SBARAGLIA en **EL OTRO HERMANO**, de ADRIÁN CAETANO

una alumna que tenía LUIS y que te hace recordar la infancia y momentos que parecían perdidos”, dice RIBEIZ. “La decisión fue respetar el libro y rescatar ese universo”.

LUCÍA PUENZO debutó como realizadora con **XXY**, basada en un cuento de su marido, SERGIO BIZZIO. “Yo escribía literatura y trabajaba como guionista de TV y cine. El cuento lo leí desde que nació, me enamoré, se lo pedí a SERGIO para escribir un guion pero para otra persona, no estaba en mis planes dirigirlo, y cuando estaba buscando un director, apareció la beca de Cannes. La acepté, y la condición era que lo tenía que dirigir”, dice. Y agrega: “Lo más diferente del cuento es que SERGIO habla de un mito de un hermafrodita puro. Yo, en un primer momento, trabajaba con lo mitológico, pero

después empezaron todos los diagnósticos y SERGIO tuvo la generosidad de permitirme hacer lo que quisiera. Igual, una adaptación tiene siempre más dificultades que beneficios”. Luego se encargó de adaptar su propia novela, *El niño pez*: “Para mí, la adaptación fue increíble. Ya al cambiar el narrador, el tono es otro. Si lees el libro y ves la película, es lo mismo, pero el narrador dotaba de otra impronta a la novela. En la película apareció algo oscuro y de género, fue un aprendizaje. A mí me divirtió hacer este híbrido. Al llevarla al cine era complicado ver cómo pasarla, porque además, la novela era una megaproducción y en la pantalla están los límites de nuestro cine. Donde decía seis dobermans, ahora tengo dos perros. En la película es todo chiquito, la parte de Paraguay la hicimos en Quilmes,

es un ejercicio que aprendí en la ENERC. En la literatura, uno pone todo sin límites, pero en el cine, los hay”. Más adelante, adaptaría para la pantalla grande su siguiente novela, *Wakolda*.

ADRIÁN ISRAEL CAETANO adaptó para el cine *Bajo este sol tremendo*, de CARLOS BUSQUED, para hacer su película **EL OTRO HERMANO**. “Me llegó la novela, la leí, pasaron tres o cuatro años hasta filmarla. No sabía cómo encajarla cinematográficamente, tenía que encontrar el género, sabía que no era un drama, que no era una comedia, que no era de terror, hasta que apareció la idea de hacer una historia de un crimen. Estos tipos eran delincuentes. Además, en esa cosa cotidiana que tenía el pueblo, en medio del Chaco perdido, había algo de *western* pero también un robo a un banco, secuestro, armas, ex milicos, y me

GUSTAVO MALAJOVICH escribió, hace algunos años, *El Jardín de Bronce*, best seller que luego se transformó en serie de HBO. Tras el éxito fue convocado para escribir, junto a **MARCOS OSORIO VIDAL**, el guion de la segunda temporada, una historia independiente de su libro.



Afiche de **EL OTRO HERMANO**

anclé ahí, sabiendo que había un policial en potencia". Y agrega: "Había algo en la novela, sueños, un condimento muy onírico, en función de explicar el proceder del protagonista, y prescindí de eso. Era difícil de realizar y no se condecía con el rigor del género, aunque estaría mintiendo si dijera que es solo policial. Eso se va descubriendo hacia el final, con el protagonista envuelto en una trama policial, en un robo a un banco, en un crimen que no estaba en la novela".

Hubo varios intentos de llevar *Zama*, de ANTONIO DI BENEDETTO, a la pantalla grande. Entre ellos, una inconclusa adaptación de NICOLÁS SARQUÍS, cuyas imágenes, fragmentos, pueden

verse en **LA PELÍCULA INFINITA**, de LEANDRO LISTORTI. LUCRECIA MARTEL logró realizarla. "La obra está escrita en una primera persona rara –dice–, porque es alguien que ya ha vivido todos los hechos que está narrando, un narrador omnisciente. La primera medida, para mí, fue separarme de ese sistema narrativo y, en todo caso, ir a uno previo a la escritura, situado en los recuerdos que tiene Diego Zama, con los cuales podría escribirse la novela. Por supuesto, haciendo una elección arbitraria de escenas, situaciones o climas que necesitaba. En la película, no hay voz en *off*. Todas las experiencias de Zama, los hechos que va narrando, se presentan como

si estuviéramos presenciando esos hechos. Para generar ese efecto de subjetividad de la novela en la película hicimos una banda de sonido muy expresionista, poco realista, manejamos las escenas, situándolas muchas veces sobre planos cortos de Zama, dejando en *off* los diálogos de los otros personajes, de manera que se va configurando una especie de gran única voz en *off*. Cada detalle de una película es una decisión que influye en su artificio".

Opiniones y puntos de vista, la convergencia entre cine y literatura es intrínseca al propio discurso del lenguaje audiovisual, potencia las palabras en imágenes e inspira relatos. **D**

NATACHA, *best seller* de llevado al cine por EDUARDO PINTO



ADRIÁN ISRAEL CAETANO adaptó para el cine *Bajo este sol tremendo*, de CARLOS BUSQUED, para hacer su película **EL OTRO HERMANO**. Mientras que LUCÍA PUENZO debutó como realizadora con *XXY*, basada en un cuento de su marido, SERGIO BIZZIO.



IGNACIO GIMÉNEZ, CATALINA SAAVEDRA y WALTER RODRÍGUEZ, una mirada sobre los prejuicios en un pueblo rural

Filmar en tres semanas, CON SUERTE

MARILYN (2018), DE MARTÍN RODRÍGUEZ REDONDO, YA FUE PREMIADA COMO MEJOR PELÍCULA DE FICCIÓN EN TEL AVIV FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE LGBT , MEJOR LARGOMETRAJE EN EL QUEER LISBOA 22 Y MEJOR ACTOR PROTAGÓNICO A WALTER RODRÍGUEZ EN EL FAB BARILOCHE. RECREA EL CASO DE UN ADOLESCENTE QUE PADECIÓ LOS MALTRATOS DE SU FAMILIA Y DE LOS INTEGRANTES DE LA COMUNIDAD RURAL, EN DONDE CRECIÓ, POR EL RECHAZO A SU IDENTIDAD SEXUAL.

Egresado del CIC (Centro de Investigación Cinematográfica), MARTÍN RODRÍGUEZ REDONDO inició su romance con el cine de forma casual. "Cuando tenía dieciséis años, mi abuela compraba el diario

La Nación y tiraba a la basura la entrega en fascículos de *Los cien años de historia del cine*. Un día, los encontré, los empecé a leer y a ver algunas de las películas mencionadas, grabándolas en VHS". Sus fil-

mes preferidos son aquellos que "emocionan y no te dejan indiferente como espectador". Y menciona a **LA CIÉNAGA**, **ROSETTA**, **SUSPIRIA**, **EL ESPÍRITU DE LA COLMENA** y **THE FLORIDA PROJECT**, entre otras.



MARTÍN RODRÍGUEZ



WALTER RODRÍGUEZ, Marilyn en su esplendor

“Estaba buscando a un protagonista que tuviera esa verdad en su propio cuerpo, en su forma de ser, y así es como apareció WALTER RODRÍGUEZ, un actor no profesional que envió al casting una serie de fotografías, donde estaba maquillado y transitaba muy libremente entre ambos géneros”.

En cuanto a las óperas primas, afirma que hay un concepto erróneo: “La idea de que necesitan menos plata para producirse que cualquier otra película. Debería ser al contrario, porque, en una primera película, uno está mucho más expuesto y necesita trabajar de una forma más contenida”. En relación al actual panorama, dar ese “primer gran paso” lo considera “bastante desalentador”. “Si tenés la suerte de ganar el Concurso de Ópera Prima del INCAA (como fue en nuestro caso), después, el dinero no te alcanza para producir de una forma cómoda, porque los valores siempre están desfasados de la realidad de una producción de costo medio. Hay que resignar muchas cosas y filmar en muy poco tiempo, tres semanas con suerte”, agrega. Frente al inminente encuentro de **MARILYN** con la platea, RODRÍGUEZ REDONDO sostiene: “Ojalá se pueda generar una reflexión y un de-

bate en torno a la violencia y a la opresión sobre el colectivo trans y sobre la comunidad LGBTI, en general”.

Ya en su cortometraje **LAS LIEBRES** (2016), mostró interés en cómo influyen, en un ámbito no urbano, los mandatos heteronormativos. Si en esa historia (disponible en la plataforma Cine.ar) el foco estaba puesto en un niño, en **MARILYN** la mirada recae sobre un joven humilde que decide explorar aquellos deseos que el contexto le exige reprimir. “**MARILYN** también es la historia de un doble acorralamiento, por ser pobre y por tener una sexualidad disidente”, sintetiza el director sobre su ópera prima.

Hay claras conexiones entre LAS LIEBRES y MARILYN.

Ese corto está inspirado en un recuerdo de mi infancia. Mi papá me llevó a cazar liebres a los cinco años. Yo quería retratar ese ritual, en que se re-

afirma la masculinidad, a través de un acto violento, de las armas y de la muerte. O sea, que este interés parte desde un lugar totalmente subjetivo, de experiencias propias.

¿Cómo tomaste contacto con el caso de MARILYN y por qué elegiste contarlo? ¿Qué piensa la verdadera Marilyn de este film?

Llegué a la historia de Marilyn (en ese entonces MARCELO BERNASCONI), a partir de una noticia en el diario, el 25 de mayo de 2009. El titular decía “Un adolescente mata a su madre y a su hermano en un campo”. No se sabían aún las motivaciones, pero ya había algo que me había generado un interés. Al poco tiempo, empezó salir a la luz una trama de violencia intrafamiliar y rechazo de la identidad sexual del adolescente, que en ese momento era varón y no había iniciado su proceso de transición de género. A partir de ahí, fui a la cárcel y lo entrevisté varias veces. Y una de



MARILYN es una ópera prima que busca generar debate

las primeras cosas que me dijo fue: "Marcelo murió el día en que pasó esto, acá [en la cárcel] nació Marilyn". Y me facilitó un texto que había escrito en primera persona, donde contaba su vida desde su nacimiento hasta el crimen, que titulaba *"El sufrimiento por no ser igual"*. Había algo en su historia que me interesó desde el inicio: se trataba de una víctima que terminaba convirtiéndose en victimario. Me parece que en la victimización absoluta, a veces, perdemos la capacidad de reflexión de algo más amplio. Y eso más amplio son las estructuras sociales que sostienen este tipo de situaciones cotidianas. Marilyn ya vio la película, se la mostramos en la cárcel. Le gusta mucho y siente que es un "documental sobre su vida".

¿Cómo fue buscar y dar con quien interpretó a Marcos/Marilyn?

Estuvimos un año buscando. Al principio, vinieron actores de todo tipo pero rápidamente me di cuenta de que no podía ser un actor heterosexual, porque no podría llegar a encontrar al personaje, se aproximaría desde el prejuicio de lo que se supone que es querer ser

trans. También probamos con actrices trans, pero lo delicado era hacer el camino inverso con ellas, porque Marcos, en la película, es varón todavía. Eran personas que estaban transitando un proceso de mucha fragilidad como para enfrentarlas a ese proceso. En definitiva, estaba buscando a alguien que tuviera esa verdad en su propio cuerpo, en su forma de ser, y así es como apareció WALTER RODRÍGUEZ, un actor no profesional que envió al *casting* una serie de fotografías, donde estaba maquillado y transitaba muy libremente entre ambos géneros. Eso era algo que él hacía por su cuenta, no era pensado para la película. Luego nos enteramos que cosía su propia ropa y tenía un vínculo muy estrecho con su madre, que veía todo esto con total naturalidad. Para la composición del personaje realizamos un entrenamiento actoral intensivo con MARÍA LAURA BERCH.

En la película aparecen muchas secuencias vinculadas a lo que implica "ser hombre" y "ser mujer" dentro de un contexto rural. ¿Conocías este ambiente? ¿Cuánto de lo comunitario deja entrever este

tipo de binarismos cuando uno se asoma a esos espacios?

Conocía un poco el ambiente pero realicé un proceso de investigación para conocerlo mejor. Viajé a un campo varias veces, entrevisté a varios peones y también a sus mujeres. Después fuimos con los actores a conocer un "baile de pueblo". Ahí me enfrenté con mi propio prejuicio: había ido con la idea de ver un mundo machista y homofóbico, ese era mi preconceito. Sin embargo, había un chico en ese baile que parecía estar en un proceso de transición, dejándose el pelo un poco largo y con la ropa muy ajustada, también algo maquillado. Y nadie lo discriminaba, o al menos no lo hacían públicamente. No se burlaban. Pero cuando hablamos con él nos dijo que solo podía bailar con chicas, no podía bailar con un varón. Entonces ahí sí apareció una cuestión muy hipócrita: podía "jugar" (desde el punto de vista social) a ser mujer en su apariencia, pero no podía poner en evidencia su deseo sexual. Y eso me pareció que hablaba de una moral típica de pueblo. **D**

POR EZEQUIEL OBRIGÓN

"Llegué a la historia de Marilyn (en ese entonces MARCELO BERNASCONI), a partir de una noticia en el diario, el 25 de mayo de 2009. El titular decía "Un adolescente mata a su madre y a su hermano en un campo".

DAC GESTIÓN INTERNACIONAL



BRASIL



MEXICO



COLOMBIA



CHILE



ESPAÑA



CIUDAD DE ANTIGUA, GUATEMALA 2018

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



ARGEL, ARGELIA 2018

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.



IRLANDIA



HUNGRIA



ITALIA



FRANCIA



FRANCIA



LISBOA, PORTUGAL 2017
Asamblea General de CISAC



ESPAÑA	SGAE (SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES)	IRLANDA	SDGI (SCREEN DIRECTORS GUILD OF IRELAND)
ESPAÑA	DAMA (DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES)	SUIZA	SSA-SUISSIMAGE (SOCIEDAD DE AUTORES AUDIOVISUALES)
FRANCIA	SACD (SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DRAMATICOS)	FRANCIA	SCAM (SOCIEDAD CIVIL DE AUTORES MULTIMEDIA)
ITALIA	SIAE (SOCIEDAD ITALIANA DE AUTORES Y EDITORES)	HOLANDA	VEVAM (ASOCIACION DE DIRECTORES HOLANDESA)
ALEMANIA	BILD KUNST (COLLECTING SOCIETY PROVIDING COPYRIGHT PROTECTION FOR ARTISTS, PHOTOGRAPHERS AND GRAPHIC DESIGNERS IN GERMANY)	AUSTRIA	VDFS (SOCIEDAD COLECTIVA DE AUTORES AUDIOVISUALES)
HUNGRIA	FILMJUS (HUNGARIAN SOCIETY FOR THE PROTECTION OF AUDIO-VISUAL AUTHORS AND PRODUCERS RIGHTS)	POLONIA	SFP-ZAPA (POLISH FLIMMAKERS ASSOCIATION)
MÉXICO	DIRECTORES MÉXICO (SOCIEDAD MEXICANA DE DIRECTORES, REALIZADORES DE OBRAS AUDIOVISUALES, 'SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA DE INTERÉS PÚBLICO)	FINLANDIA	KOPIOSTO (COPYRIGHT ORGANIZATION FOR AUTHORS, PUBLISHERS AND PERFORMING ARTISTS)
COLOMBIA	DASC (DIRECTORES AUDIOVISUALES SOCIEDAD COLOMBIANA DE GESTIÓN)	CHILE	ATN (SOCIEDAD DE DIRECTORES AUDIOVISUALES, GUIONISTAS Y DRAMATURGOS)
		REINO UNIDO	DIRECTORES UK (DIRECTORS UNITED KINGDOM)
		BRASIL	DBCÁ (DIRETORES BRASILEIROS DE CINEMA E DO AUDIOVISUAL)





GRACIAS, LEGISLATURA

Los Diputados de la Legislatura de CABA, CAROLINA ESTEBARENA y WILLY GONZÁLEZ HEREDIA descubren la placa con CARLOS GALETTINI, Presidente de DAC

LA LEGISLATURA DE LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES CELEBRÓ EL 60º ANIVERSARIO DE **DAC**. SUS DIPUTADOS CAROLINA ESTEBARENA Y GUILLERMO GONZÁLEZ HEREDIA DESCUBRIERON UNA PLACA CONMEMORATIVA QUE QUEDARÁ PARA SIEMPRE EN EL PATIO DE ENTRADA DE LA CASA DE LOS DIRECTORES.

El 60º Aniversario de **DAC DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS**, que tan feliz como merecidamente encuentra a nuestra entidad avanzando y creciendo con sólida continuidad para transformar, cada día, en futuro su presente, motivó el cálido homenaje de la

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Una placa conmemorativa, ubicada en el patio jardín de acceso al cuerpo principal de nuestra sede, fue descubierta el 8 de octubre en sencilla pero emotiva ceremonia por los



diputados CAROLINA ESTEBARENA y WILLY GONZÁLEZ HEREDIA junto al presidente de DAC, CARLOS GALETTINI, quienes pronunciaron unas breves palabras destacando la significación del acto.

La diputada CAROLINA ESTEBARENA afirmó: "Es una enorme alegría para mí haber promovido esta iniciativa para celebrar, con una placa conmemorativa de la legislatura porteña, los 60 primeros valiosos años de esta maravillosa institución que tanto hace por los directores, por el cine argentino y por la comunidad. Quiero, asimismo, aprovechar para saludar y felicitar a la Fundación DAC, que con su obra apoya

incansablemente el desarrollo y ejecución de proyectos y programas tan valiosos como el CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA, dignos de todos los aplausos y reconocimientos".

El diputado GUILLERMO GONZÁLEZ HEREDIA festejó: "Por 60 años más de la querida DAC". CARLOS GALETTINI agradeció el magnífico homenaje y la distinción recibida en nombre de las actuales autoridades de DAC, así como de todas y todos sus directores socios, representados y administrados de la entidad. Pero, según especialmente lo destacó, agradecía también a la Legislatura, en nombre de aquellos legendarios creadores

cinematográficos que un 23 de julio de 1958 fundaron la entidad con el firme propósito de hacer realidad ellos mismos, o a través de las generaciones que los sucedieran, el sueño de alcanzar los plenos derechos del director como autor de la obra cinematográfica o audiovisual que hoy hemos logrado.

La media tarde con su hermosa luz primaveral reflejaba, tal vez en la escena, la satisfacción y el agradecimiento de realizadores de las más diversas ideas estéticas y políticas. FERNANDO AYALA, HUGO DEL CARRIL, LUCAS DEMARE, RENÉ MUJICA, LEOPOLDO TORRE NILSSON o MARIO SOFFICI, entre muchos otros, fue-

Con la mirada puesta en los nuevos creadores, significativamente ubicada en el concierto internacional de las sociedades de autores más importantes del mundo, DAC protege y asegura los derechos de directoras y directores.

DIRECTORES

La diputada CAROLINA ESTEBARENA, impulsora de la iniciativa para homenajear a DAC



Una placa conmemorativa, ubicada en el patio jardín de acceso al cuerpo principal de nuestra sede, fue descubierta el 8 de octubre en sencilla pero emotiva ceremonia por los diputados CAROLINA ESTEBARENA y GUILLERMO GONZÁLEZ HEREDIA.

ron evocados por GALETTINI para destacar el cumplimiento de sus objetivos a través de la organización y del tiempo.

Con la mirada puesta en los nuevos creadores, significativamente ubicada en el concierto internacional de las sociedades de autores más importantes del mundo, DAC protege y asegura los derechos de directoras y directores.

Acorde a la permanente innovación de un mundo audiovisual que no se detiene y crece vertiginosamente a través de las múltiples pantallas que se nutren de los contenidos realizados. Contenidos que, con diversidad absoluta, reflejan la identidad de toda la Argentina en su propio desarrollo. **D**



TODO EL AÑO ES NAVIDAD

“Hago películas SOBRE DUDAS”

SU ÚNICA FICCIÓN ES **VIDA EN MARTE** (2004). DESPUÉS REALIZÓ SIETE LARGOS DOCUMENTALES. DESDE **BUSCANDO A REYNOLDS** (2004), NÉSTOR FRENKEL SE DEDICA A EXPLORAR DISTINTOS UNIVERSOS CON UNA IMPRONTA HUMORÍSTICA. SUS FOCOS DE INTERÉS SON DIVERSOS Y VAN DESDE EL PROFUNDO CAMBIO AL QUE SE ENFRENTA TODA UNA COMUNIDAD EN **CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD** (2007) HASTA LA MAGIA COMO UN MODO DE VIDA EN **EL GRAN SIMULADOR** (2013) O LA ENTREGA DE PREMIOS EN **LOS GANADORES** (2016, PREMIO DAC, EN MAR DEL PLATA), ENTRE OTROS. EN SU MÁS RECIENTE OPUS, **TODO EL AÑO ES NAVIDAD** (2018), INGRESA EN EL MUNDO DE QUIENES LE PONEN EL CUERPO A UNO DE LOS PERSONAJES MÁS ICÓNICOS DE LA CULTURA: PAPÁ NOEL.



BUSCANDO A REYNOLS

“Trato de ser lo menos invasivo. Lo que hago es jugar el juego del otro; hablo poco, indico poco, porque me interesa ver cómo esa persona se relaciona con el hecho de estar siendo filmada”.

¿De dónde surge tu vínculo con el documental? ¿Hubo una etapa cinéfila, en donde te familiarizaste con el género?

Quizás haya habido una etapa cinéfila pero no estaba muy interesado en el documental. De hecho, empecé a ver documentales bastante después de hacerlos. El vínculo más profesional empezó a través del sonido, porque viví de tomar sonido directo en publicidades y eso me fue vinculando con el hecho de estar en un rodaje y ver las luces, las cámaras, los actores y demás. Y ahí aprendí a odiar esa cosa medio grotesca de la producción, que me fue llevando a buscar una forma de trabajo con poca gente, poco ruido. Y luego, a partir del trabajo con la producción y el montaje, aparecieron las ganas de hacer mis propias cosas.

Si pensamos en tu filmografía de forma integral, se deduce que, a través de tus películas, vos y el espectador habitan un mundo. ¿Cuándo sentís que tenés un material para empezar a explorar y llevar al terreno audiovisual?

Me interesa encontrar gente que construye un mundo y vive ahí adentro; eso es lo que más me motiva. ¿Cuándo siento que tengo un material? Es raro, porque a veces es un momento, algo que me deja pensando. Yo no hago películas sobre certezas, sino sobre dudas. Me interesa lo que me incomoda y, a partir de eso, vienen las cuestiones más técnicas, que consisten en saber si eso puede tener un correlato audiovisual, si es una historia demasiado contada o vista, si eso, puesto en una pantalla, no va a gene-

rar una mirada muy unívoca o una reflexión muy obvia.

¿Cuáles son tus preceptos éticos a la hora de dar cuenta de alguien? ¿Cuáles son las zonas en las que preferís no ingresar o no te interesa hacerlo?

No tengo una lista de preceptos éticos, pero voy hacia ciertos lugares y se ha ido generando un sistema o algo así. En principio, algo del respeto al otro consiste en entender la situación, que parte de un acuerdo entre adultos responsables. Yo no filmo a nadie por la espalda, no me meto por la ventana en la casa de nadie. Aquel que acepta ponerse delante de una cámara es consciente de que será retratado, editado y puesto en escena. Lo que trato es de ser lo menos invasivo. Lo que hago es jugar el juego del otro; hablo



LOS GANADORES

poco, indico poco, porque me interesa ver cómo esa persona se relaciona con el hecho de estar siendo filmada. Después, es estar conectado con esa persona en ese lugar. Yo no voy a hacerme amigos, a tomar mate, porque estoy trabajando, y la otra persona me está abriendo su tiempo, su casa y, probablemente, su corazón. Es un momento mágico, en el que uno debe ser muy respetuoso con respecto a lo que está pasando.

¿Cuál fue el origen de TODO EL AÑO ES NAVIDAD? Todos sus Papás Noel tienen algo significativo para decir sobre el estado de las cosas.

Al igual que en **CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD** y en **EL MERCADO**, se trata de un trabajo que es, más bien, un múltiple retrato. El origen fue un email de gente

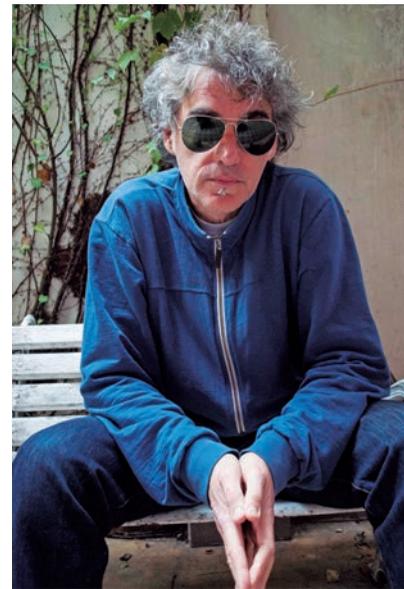
que busca trabajo. El mensaje decía: *"Yo soy el verdadero Papá Noel"*. Me sacó una sonrisa, fue a la bandeja de *spam* y nunca supe de dónde vino ese email. Pero me quedé pensando en el hecho de que alguien esté buscando trabajo, apelando a la fantasía, a la fe. A lo lúdico. A algo que cualquier adulto sabe que no es real. Y eso me dio pie para trabajar este mundo que tiene esas dos patas, la del trabajo y la de la fantasía.

¿Cómo ves la situación actual del documental?

A la situación actual la veo complicada, como al cine argentino en general. Al cine independiente y al documental, aún más. Como la situación del país... Estaría faltando voluntad política, que se sostuvo bien durante algunos años y

fue enriquecedora. Es verdad que por momentos parecía que se hacía demasiado, pero nunca es demasiado si sirve para que la calidad vaya subiendo. Se frenó mucho la producción documental. A partir de la vía digital hubo una conquista muy positiva para conseguir el apoyo del INCAA. En su especificidad, el documental tiene sus propias necesidades y sería bueno, aunque parezca utópico, que sea atendido en sus exigencias específicas. Ahora, parece que se aspira a tener dos megaproducciones al año, y con eso deberíamos estar todos contentos. Habría que apoyar a lo que necesita apoyo para tener otras miradas sobre el cine y sobre la vida. **D**

POR EZEQUIEL OBRÉGÓN



NÉSTOR FRENKEL

"Me interesa lo que me incomoda y, a partir de eso, vienen las cuestiones más técnicas, que consisten en saber si eso puede tener un correlato audiovisual, si es una historia demasiado contada o vista, si eso, puesto en una pantalla, no va a generar una mirada muy unívoca o una reflexión muy obvia".



EL PATALARGA

ANIMACIÓN ARGENTINA MODELO 2019

DOS PRODUCCIONES INDEPENDIENTES REPRESENTARÁN LA INNOVACIÓN TÉCNICA Y ESTÉTICA EN LA ANIMACIÓN ARGENTINA DE 2019. FEDERICO MORENO BRESER DIRIGE **HOPE VALLEY**, EL PRIMER CORTOMETRAJE ANIMADO EN VR (REALIDAD VIRTUAL), Y MERCEDES MOREIRA SE EMBARCA EN SU PRIMER LARGOMETRAJE EN LA PARTICULAR TÉCNICA DE CUT OUT 2D / FOTO COLLAGE.

HOPE VALLEY

HOPE VALLEY es el nombre del cortometraje animado realizado en VR (Realidad Virtual), dirigido por FEDERICO MORENO BRESER (**TIERRA DE RUFIANES**, 2015). Se trata de la primera experiencia en VR del realizador, y primera en su tipo en el país. Cuenta la historia de un guardabosque que ve suspendida su rutina cuando debe cruzar el bosque para socorrer

a su mujer en una emergencia, cuando está por dar a luz.

El director eligió el VR luego de dos años de investigación. "Me gusta mucho lo fácil, rápido e intuitivo que resulta trabajar en realidad virtual, sobre todo para pintar y animar. Quería contar una historia, hacer algo concreto con la herramienta, que no fuera solamente un ejercicio".

Para BRESER, trabajar en VR presentó algunos condicionantes a la hora de tomar decisiones como director: "En primer lugar, no podés pensar en valores de plano. Es el espectador el que elige dónde y cómo mirar".

"En el VR es el espectador el que tiene el control, pero nosotros, como directores, tenemos que guiar su mirada, porque la experiencia de

usuario dice que va a mirar a donde quiera", agregó. Para lograrlo, se valdrá de acciones secundarias que rodean a la principal y, fundamentalmente, del sonido para dirigir la mirada hacia la acción principal. A estos desafíos también hay que sumarle que se debe lograr un equilibrio entre los cortes y los planos secuencias, para que no se pierda la sensación inmersiva.

HOPE VALLEY fue concebido como un proyecto de autor para el que BRESER conformó un pequeño equipo de talentosas figuras, entre los que se destacan: SANTIAGO VAN DAM, en guion; FLORENCIA VÁZQUEZ, en diseño de personajes; NELSON LUTY, en diseño de escenarios y fondos; y SANTIAGO WALSH, en sonido y música.

En cuanto a la estética buscada, será un *cartoon* estilizado. "No hay mucho nivel de detalle o figuras complejas, por una cuestión técnica y para poder mantenerlo accesible a la hora de animar en VR. Los personajes están modelados y pintados a mano", contó el director.

El cortometraje VR, como también su versión *theatrical*, tiene previsto presentarse en la próxima edición de *Annecy*, el festival de cine de animación más importante del mundo, para después seguir con el recorrido por festivales.

EL PATALARGA

EL PATALARGA es el primer largometraje de MERCEDES MOREIRA, directora y animadora con vasta experiencia como cortometrajista. "Siempre conté historias chiquitas y sensibles en los cortos que hice. Cosas que me pasaron, que me significaron. Sentía que eran tan mías, que eran de todos", confesó la realizadora. En esta oportunidad, trabajó una idea de EDGAR ROGGENBAU y HERNÁN FINDLING, guionistas y, a su vez, productores de la película. Con ROGGENBAU, además, formaron Eucalyptus, estudio productor

del film, al que llaman asociación artística, en la que él escribe y ella dibuja y anima, con la idea de generar contenidos de series y películas.

Destinada a los niños, pero con muchos guiños para los adolescentes y los adultos, la película se desarrolla en un típico pueblo, en donde los niños son amenazados con la leyenda del temible Patalarga para que duerman la siesta sin molestar. Para los padres, resulta un ventajoso invento que les da unas horas de paz al día, pero un grupo de tres chicos descubre que en realidad el Patalarga sí existe, pero que, contrariamente a su apariencia, es una bella persona. Juntos emprenderán una peligrosa misión para liberarlo del dominio del tirano intendente, enfrentándose solos al mundo adulto, mientras en el camino irán dejando atrás su infancia.

EL PATALARGA está siendo realizado con la técnica Cut Out 2D, con la particular e innovadora variante en Foto Collage, en la que se crean personajes mezclando diversos fragmentos de fotografías previamente tomadas. Para lograrlo, se realizaron extensas sesiones fotográficas en las que se tomó registro de cuerpos, ojos, bocas y todo tipo de expresiones que luego fueron mezcladas sobre los esqueletos de los personajes, para finalmente animarlos.

"La técnica fue elegida, en principio, porque nos encanta, y no es cara", afirmó MOREIRA. Su equipo de trabajo, entre los que

"En el VR (Realidad Virtual) es el espectador el que tiene el control, pero nosotros, como directores, tenemos que guiar su mirada, porque la experiencia de usuario dice que va a mirar a donde quiera", FEDERICO MORENO BRESER, director de HOPE VALLEY.



HOPE VALLEY, realidad virtual



FEDERICO MORENO BRESER



MERCEDES MOREIRA

se destacan JOAQUÍN ZELAYA y BRIAN SCHNEIDER, responsables del arte y la composición, respectivamente, contaba con experiencia, ya que habían realizado juntos la serie **FANTASMAGORÍA**, en la que habían podido experimentar con el Foto Collage en animación Cut Out 2D.

La directora eligió, para que prestaran sus voces a los personajes, a un grupo de prestigiosos actores, entre los que se encuentran FAVIO POSCA, PETO MENAHEM, INÉS EFRON, AZUL FERNÁNDEZ, CHARO LÓPEZ y JULIÁN LUCERO. "Trabajé con humoristas

porque hay algo muy libre, muy lúdico en ellos. Sumé a la película diálogos y situaciones que surgieron en las grabaciones". También destacó que el lenguaje utilizado es el argentino. "No queríamos lenguaje neutro, queríamos jugar con lo nuestro, por el tipo de humor. En todo caso, lo doblaremos más adelante si es necesario". Vale destacar que la música fue compuesta por ERIC KUSCHEVATZKY. **EL PATALARGA** tiene planeado llegar a los cines argentinos durante el primer semestre de 2019. **D**

POR EZEQUIEL DALINGER

Equipo completo en el rodaje de la íntima y sensible **FAMILIA SUMERGIDA**

Todo se condensa en el rodaje

ACTRIZ, DRAMATURGA, CORTOMETRAJISTA, MARÍA ALCHÉ GANÓ, CON SU LARGOMETRAJE **FAMILIA SUMERGIDA**, EL PREMIO HORIZONTES EN EL FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN. HABLAMOS CON ELLA PARA CONOCER SU MANERA DE TRABAJAR, SU LLEGADA AL CINE DESDE EL OTRO LADO DE LA CÁMARA, SUS PROCESOS DE CREACIÓN Y MUCHO MÁS.

POR ROLANDO GALLEGO

¿Cómo fue ponerse del otro lado?

Es un riesgo y una responsabilidad mucho más grande, en cuanto a dinero y tiempo, convive el sufrimiento creativo con un montón de cosas de producción. Me parece que, en este tipo de películas del cine argentino, el director es como un productor también.

Esto, por no tener una gran productora industrial...

Hay una gran productora, que es BÁRBARA FRANCISCO,

pero no una productora grande como K&S, por ejemplo. Por eso estás al tanto de muchísimas cuestiones, muchos rubros, que cuando estás actuando, en parte, es gratificante.

¿Fue difícil cambiar de tu rol de actriz a directora?

Estudíe en la ENERC, me recibí a los 24, hice cortos, hago fotografías, fui jurado de festivales, doy clases de dirección de actores, me siento más guionista, directora y fotógrafa, y muy cercana a esta parte hace más tiempo. Por supuesto, hacer un largometraje es otra cosa, hay que experimentar la re-

lación con los productores, con el INCAA, con contratos, con los coproductores; fueron años de trabajar con todos los que se iban involucrando.

¿Algún hecho biográfico disparó **FAMILIA SUMERGIDA?**

Son todos como retazos autobiográficos de cosas y que, como ejercicio, te animás a ponerlo al servicio de algo más, y los transformás. La película está asociada a cosas de mi vida y de mi adolescencia. Dialoga con la muerte, la familia, los sueños, en una dimensión metafísica de las personas y, también, intenta despertar

sensaciones con lo que a cada uno se le aparezca. Los propios fantasmas, que funcione como un disparador, me gusta pensar que sea refractaria, que ayude a hacer procesos de duelos, que sea terapéutica, que a cada uno le refleje algo personal a partir de la película.

Las dos casas y la música son claves ¿cómo encontraste esos espacios y generaste su sonoridad?

Fue muy difícil encontrar esas casas. Tenía, a nivel visual y sonoro, cómo eran, una muy vital, con mucha gente; otra, de una persona ordenada

que la decora, y que cuando se muere, esa decoración va desapareciendo, a medida que se vacía. Las casas tenían que ser muy distintas, no muy lujosas, grandes, porque teníamos muchas personas. Fue un gran trabajo de producción y de MARIELA RÍPODAS, directora de arte. Construyó un departamento adentro, con falsas paredes, una casa completamente diferente. Queríamos que las casas fueran parecidas y, a la vez, diferentes. Apostamos fuerte a esto, al principio las casas se parecían, no sabíamos por qué, pero nos amigamos con la idea del laberinto y de que se mezclaran.

Al comenzar a escribir el guion ¿Marcela ya era MERCEDES MORÁN?

No, pensamos en varias actrices, no terminamos de poder combinar y ahí apareció MERCEDES, tengo relación con ella, me daba cierto respeto y miedo dirigirla, pero fue

muy buena y generosa, leyó el guion, apreciándolo mucho, le encantó. Es alguien a quien le gusta hacer cine y buscar, le gustan los riesgos. Ella misma dice que le gusta hacer óperas primas, y fue muy colaboradora su presencia.

¿Hubo ensayos previos?

Trabajamos mucho en la previa, hice producción, pero después los interné mucho para sonsacar de cada uno lo mejor, me senté con cabezas de equipo, surgieron muchas ideas, es algo muy hermoso del cine poder trabajar así, con tanta gente, es un trabajo tan loco, de un papel pasás a mil reuniones, a notas, y eso tiene que condensarse en el rodaje. Quería llegar muy bien al rodaje, por el esquema, con horarios. No podíamos probar con los actores ahí, el modelo es medio relojito y fue muy importante trabajar mucho antes, eso sabía, y había otras cosas que no sabía y surgieron. Ensayamos mucho, quizás no todos juntos, yo con MERCEDES.

Tuve un asistente de dirección, ABALÉN NAJLE, no en rodaje. Hicimos un plan de ensayo con todos, aunque fuera un minuto, contarles detalles, de su ropa, qué sentían, eso, para mí, iba a verse en la película, como actriz me parecía necesario, que todos se sintieran importantes. Con cada uno aplicamos un método distinto, con las personas más grandes también, porque no es fácil memorizar textos. Hacíamos ensayos con la directora arte y fotografía que veían dónde iban a poner las cosas, el músico estuvo involucrado desde el guion en una etapa temprana, pensando en la música, más allá de la que luego compuso.

¿Qué cosas sabías del universo femenino que no ibas a representar?

La película tiene una protagonista femenina, está dirigida por una mujer, con mayoría de mujeres en el equipo, pero me gusta pensar que un hombre también puede sentirse identificado con el personaje, y

pasó. Somos seres complejos, estamos llenos de grises y no somos una sola cosa, no quería que apareciera la sensación de triángulo, que el marido es un tipazo y le pasa algo sexual con Nacho, le gusta, vuelve su marido, para algunos es genial, para otros, muy ausente. La película genera sentimientos distintos según quién lo mire. Busqué que la casa de Rina fuera medio de ciencia ficción, con plantas, telas y cortinas, lanas; y que Marcela tuviera un mundo personal e íntimo muy grande. MERCEDES trabajó mucho esa idea de estar acá, pero también allá, y su mundo interior.

Locarno, San Sebastián ¿Ahora, cómo te sentís?

Locarno es un festival hermoso, con una programación muy cuidada. En San Sebastián estuvimos con MERCEDES, que tiene muchas películas. Hay muchas invitaciones para otros festivales y, acá, hay que enfrentarse a la dura realidad de ver cómo hacés, para qué te alcanza, pelea, pelea, pelea, me parece que va más allá que lo que dura en cartel. D

MERCEDES MORÁN es Marcela en **FAMILIA SUMERGIDA**

MARÍA ALCHÉ actriz en **LA NIÑA SANTA**. Su primer largo como directora fue premiado en San Sebastián.



“Hacer un largometraje es otra cosa, hay que experimentar la relación con los productores, con el INCAA, con contratos, con los coproductores”.



Una imagen realizada por PRODUCTORA DE LA TIERRA

“Desde una provincia, también se pueden producir **OBRAS DE CALIDAD**”

LAS COOPERATIVAS AUDIOVISUALES, QUE DESDE HACE POCOS AÑOS ATRÁS SE FUERON CONFORMANDO POR TODO EL PAÍS, RESISTEN EL EMBATE DE ESTOS TIEMPOS DIFÍCILES. CADA UNA QUIERE MOSTRAR SU PROPIA VOZ Y ALDEA, NARRANDO LAS VERDADERAS HISTORIAS DE TIERRA ADENTRO.

POR **ULISES RODRÍGUEZ**

Hasta hace poco más de una década, para hacer películas de ficción, documentales y/o series había que estar en Buenos Aires. La estructura estaba pensada para que la Capital fuera el centro, y todo se realizara desde las productoras porteñas. Cuando se tenía que hacer un film o un

video que narrara alguna historia localizada en el interior del país, los realizadores viajaban con su producción, sus equipos y sus técnicos. Con los concursos federales del INCAA -generados, en parte, por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual- y los avances informáticos y tecnológicos -que multiplicaron por mil el negocio de los vendedores de equipamientos, pero

pusieron la realización al alcance de muchas más personas-, comenzaron a crearse cooperativas productoras en el interior del país y a contarse nuevas historias.

DE LA TIERRA COLORADA

En 2004, un grupo de cineastas, comunicadores y diseñadores fundaron, en la ciudad misionera de Oberá, la **Productora de la Tierra**. Obtuvieron su

matrícula para conformarse como cooperativa en 2007. Gran parte del trabajo que llevan adelante es en red con otras productoras. “A eso le debemos un porcentaje importante de nuestro capital social, porque de ese modo nos insertamos en el medio, con el fin de aportar, más que de pedir, acercando ideas y proyectos culturales”, explica LUCÍA ALCAÍN, quién ocupó el



cargo de presidenta de la cooperativa hasta junio de 2018.

En estos 14 años de existencia, la **Productora de la Tierra** participó en la realización de varios proyectos audiovisuales de la Región NEA, impulsados por el Plan de Fomento 2010. Así, la cooperativa fue coproductora del unitario documental **QUIETA NON MOVERE, LA MASACRE DE OBERÁ**. Formó parte del trabajo de la serie de ficción **AQUELLOS DÍAS FELICES** de MAXIMILIANO GONZÁLEZ y produjeron el capítulo Misiones del ciclo **HUELLAS. HISTORIAS DEL NORDESTE**, como también la serie de 12 capítulos, **CASI UN MISMO TECHO** (2014), con salida al aire para la región del NEA.

Además han realizado micros para Canal Encuentro y Acua Mayor, y la microserie **DEL LADO DE LOS FRÁGILES**. A la vez, ganaron el concurso de desarrollo

de proyectos de largometrajes RAYMUNDO GLEYZER y, en estos momentos, tienen en proceso dos largometrajes de ficción. "La idea es estrenar, este año, **MATA SALVAJE**, película coproducida con Brasil y Paraguay. Para el año que viene hay otro proyecto, que sería titulado **UN GAUCHITO GIL**, rodado en la provincia de Corrientes", cuenta LUCÍA ALCAÍN.

En el tránsito de hacer cosas nuevas, se les ocurrió crear el Festival Oberá en Cortos, que este año llegó a la 15ª edición. "Si de algo sirvió conformar esta cooperativa, fue para plantar un precedente con el trabajo audiovisual, y que realizadores del interior lo vean como factible, como un modo de descentralizar los recursos, las políticas y las acciones, demostrando que desde una provincia también se pueden producir obras de calidad".

UNA CHACARERA DE FONDO Los Díaz, nombre de una cooperativa santiagueña, hace honor a la localidad ubicada sobre la margen derecha del Río Dulce, a 40 minutos de la Capital de Santiago del Estero y equidistante de los diques Quiroga y Río Hondo. Nacida en año 2013, recién dos años después de conformados, abrieron la oferta de servicios y desarrollo de proyectos audiovisuales en la región. Las dos patas fuertes para sostener la cooperativa son la cobertura de eventos (festivales y conciertos) y, en menor medida, la renta de equipos. A partir de ese trabajo que realizan con varias instituciones de la provincia, llevan adelante proyectos cinematográficos.

"En estos momentos estamos cerrando la serie **MOCASE, LA ALTERNATIVA CAMPESINA**, luego de tres años de producción y más

MEMORIA CÓNCAVA de LOS DÍAZ, Santiago del Estero

Creado en San Salvador de Jujuy, en 1994, Wayruro es un colectivo de comunicación popular, fundado por estudiantes universitarios que sentían la necesidad de acompañar la lucha de los trabajadores estatales en los años 90.

Los Díaz, nombre de una cooperativa santiagueña, hace honor a la localidad ubicada sobre la margen derecha del Río Dulce, a 40 minutos de la Capital de Santiago del Estero. Nacida en 2013, recién dos años después de conformados abrieron la oferta de servicios y desarrollo de proyectos audiovisuales en la región.

20 años de relación con la organización. Es una estrategia, más que una serie, para nosotros. También apuntamos a los desarrollos de **EL DIABLO CANTA EN EL MONTE**, un documental sobre el artista JACINTO PIEDRA y **MEMORIA CÓNCAVA**, también documental, pero sobre los traslados, como política de la memoria del Estado despótico. Finalmente, estamos abocados a la búsqueda de financiamiento de dos series de ficción: **LEGAJO 13**, basada en un juicio de 1771 sobre curanderismo, hechicería y un investigador inquieto del siglo XXI, y **EL NEGRO SANTA ANA**, que atraviesa a la industria azucarera, donde realizamos una asesoría”, cuenta VÍCTOR CÁCERES, responsable del área de proyectos de la cooperativa.

Los Díaz es un motor cultural en su provincia, ya que participan de la presentación de libros, películas y proyectos

de ley que beneficien al sector. Además, forman parte de la discusión de la Ley Audiovisual en Tucumán y Santiago del Estero. “Cuando decidimos juntarnos, entendimos que podemos plantear un trabajo que, necesariamente, se genera en equipo, como es la producción audiovisual. Con un modelo de negocio que participe al trabajador y lo adueñe de su trabajo”.

CON MIRADA DE MUJER

La cooperativa cordobesa **Caleidoscopio** comenzó a formarse en 2011, a partir de las posibilidades que se abrieron para los realizadores con la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. “Algunas de nosotras formábamos parte de la ‘Coalición por los 21 Puntos’, que fue el sustento de aquella Ley, y todas teníamos militancia en diferentes espacios feministas o de defensa de los derechos de las mujeres”,

cuenta GABRIELA CABUS, presidenta del Consejo de Administración, a **DIRECTORES**.

La primera experiencia de trabajo en conjunto fue la serie documental **CALEIDOSCOPIO. DIVERSOS COLORES, LOS MISMOS DERECHOS**, que ganó el Primer Premio en Serie Documental Argentina en el Festival Internacional de Cine Político, en 2013. A partir de entonces, decidieron conformarse legalmente como cooperativa y apostar a ella como su principal fuente de trabajo. “Llevar adelante una productora audiovisual cooperativa es bastante difícil en estos tiempos, ya que es una industria muy incipiente en el interior del país, y las políticas públicas para apuntalar este sector son totalmente insuficientes. La disminución de presupuesto para la Cultura y el achicamiento del INCAA son realmente muy perjudiciales para nuestras posibilidades



CALEIDOSCOPIO en rodaje



KALLPA YALA de WAYRURO, colectivo de Jujuy creado en 1994

laborales en la provincia de Córdoba”, dice la presidenta.

Desde la cooperativa apuestan por contar lo que la industria no cuenta: experiencias organizativas solidarias e innovadoras que se dan los sectores populares, las luchas de las mujeres, visibilizar a la comunidad LGTB, los jóvenes y los pueblos originarios. “Creemos que estas nuevas narrativas se construyen no solo en los contenidos, sino también en las formas de producir. Por eso apostamos a una manera de trabajar cooperativa, donde cada una aporta lo que sabe y aprende de las otras, donde no hay palabra santa ni parámetros que no puedan discutirse”.

REALIZAR Y COMPARTIR ENSEÑANZAS

Creado en San Salvador de Jujuy, en 1994, **Wayruro** es un colectivo de comunicación

popular, fundado por estudiantes universitarios que sentían la necesidad de acompañar la lucha de los trabajadores estatales en los años 90. Sus áreas de trabajo son la producción audiovisual, las capacitaciones en comunicación popular audiovisual, la creación del Archivo Audiovisual Jujuy y la difusión, a través de la Muestra Internacional de Cortometrajes Jujuy/Cortos, que este año realizó su 17ª edición del 22 al 26 de octubre.

“Trabajamos capacitando en comunicación, con un espacio de formación propio, que es Kallpa TV-Canal Escuela, en el Barrio Coronel Arias, de la periferia de San Salvador. Hemos producido más de 250 contenidos audiovisuales hasta la actualidad, entre series, unitarios y micros”, cuenta, a *DIRECTORES*, ARIEL OGANDO, uno de los fundadores de **Wayruro**.

Con mucho esfuerzo, durante 2018, están terminando la realización de dos series de micros documentales con financiamiento de FOMECA (años 2015/16) y del ENACOM (ex AFSCA). “Coincidimos con el diagnóstico y las demandas de la Red Argentina de Documentalistas y numerosas asociaciones, con respecto a lo preocupante de la situación de los realizadores del país, la falta de respuestas desde el INCAA a los reclamos, las demoras en los desembolsos, la falta de regularidad en los planes de fomentos”, dice OGANDO.

Si bien su trabajo se desarrolla en el territorio del norte argentino, han realizado acciones en otras provincias y, también, en otros países, como Chile, Costa Rica, Ecuador, España, Francia y Venezuela. D

El 4 de octubre, la Legislatura Tucumana aprobó por unanimidad un proyecto de ley que establece la creación del Consejo de Artes Audiovisuales de Tucumán (CAAT) para fomento de realizaciones multimediales en el ámbito local, con una partida no menor a tres veces el costo medio de una película nacional.



ERIC ROHMER, en el set de **LA MARQUESA DE O**, con EDITH CLEVER

Sus películas cuentan LO QUE OTRAS ABREVIAN

EN 1920 NACIÓ, EN TULLE (FRANCIA), MAURICE SCHÉRER, QUIEN COMO DIRECTOR DE CINE SE TRANSFORMÓ EN ERIC ROHMER, DOBLE HOMENAJE A ERICH VON STROHEIM Y SAX ROHMER, EL ESCRITOR INGLÉS CREADOR DEL DR. FU MANCHÚ. ANTES INTENTÓ SER PINTOR, ACADÉMICO Y NOVELISTA, HASTA QUE CON LA AYUDA DE HENRI LANGLOIS Y ANDRÉ BAZIN EMPEZÓ A ESCRIBIR ENSAYOS Y CRÍTICAS SOBRE CINE, PROCLAMANDO QUE EL CLASICISMO NO ESTABA EN EL PASADO, SINO EN EL FUTURO: LA PALABRA, DECÍA, NO ES UN YUNQUE PARA EL ARTE CINEMATOGRAFICO, AL CONTRARIO, ES UN APORTE CRUCIAL, LO MISMO QUE EL COLOR.

POR SERGIO CORACH

En 1952, anticipando la Nouvelle Vague y saltándose los escalafones que impone la industria del cine, comenzó el rodaje de un largo, basado en una novela de la CONDESA DE SÉGUR, una escritora del siglo XIX: **LES PETITES FILLES MODÈLES**. Nunca terminó esa película, pero en 1957 se convirtió en editor de *Cahiers du Cinéma*, se casó con THÉRÈSE BAR-

BET y, en 1959, realizó su primer largometraje, en donde aparece JEAN-LUC GODARD poniendo el mismo disco de vinilo una y otra vez: **EL SIGNO DE LEO**, recién estrenado en 1962. En 1963 fue despedido de *Cahiers* por JACQUES RIVETTE, con el apoyo de FRANÇOIS TRUFFAUT. Antes y después, filmó una serie de pequeños cortos en 16mm., en los que

actuaron GODARD, CLAUDE CHABROL y sus respectivas novias: ANNA KARINA Y STÉPHANE AUDRAN. El mismo ROHMER actuó en dos: **BÉRÉNICE** (1954), basado en el cuento de POE, y **LA SONATE À KREUTZER** (1956), inspirado en el cuento de TOLSTOI. En 1963, fundó con BARBET SCHROEDER, Les Films du Losange, productora con la realizó, sin

estreno comercial, tres cortometrajes, dos de los cuales, **LA PANADERA DE MONCEAU** y **LA CARRERA DE SUZANNE**, serían las primeras películas de sus célebres *Seis Cuentos Morales*. En 1965, Les Films du Losange produjo un largo compuesto por seis cortos de seis directores (GODARD, CHABROL, JEAN ROUCH, JEAN DOUCHET, JEAN-DANIEL POLLET y el propio ROHMER): **PARÍS VISTO POR...** El film tuvo éxito, y ROHMER pudo filmar **LA COLECCIONISTA** (1967), que afianzó su camino cinematográfico, mientras era contratado, también, para dirigir una serie de programas didácticos para televisión, con los que pudo experimentar, investigar, disfrutar y ganar dinero. En 1969, TRUFFAUT, quizás para lavar culpas, lo ayudó a producir **MI NOCHE CON MAUD**.

En gran medida, la clave de ROHMER fue aplicar el método "amateur" de sus cortos a sus largos. Cámara pequeña de 16mm., equipo técnico re-

ducido, historias sencillas, propias, basadas mayormente en relatos escritos entre 15 y 20 años atrás. Ensayos previos y la filmación en sola una toma. La toma única, que en parte surgió de una cuestión económica, se convirtió en su dogma. Solo lo abandonó, luego, en raras situaciones. Para ROHMER era importante la verdad de los espacios geográficos. La verdad de la vida, aun en la ficción. Siguiendo las ideas de ANDRÉ BAZIN (ROHMER fue el editor, ordenador, de su obra póstuma: *¿Qué es el cine?*), pensaba que la virtud del cine, su distinción, consistía en su poder maquinal de reproducir la realidad. El respeto por la verdad de sus diálogos, de sus personajes, del clima, del viento, de los lugares, es vital en su concepción. Y el modo en que hace interactuar todos esos elementos distingue su obra.

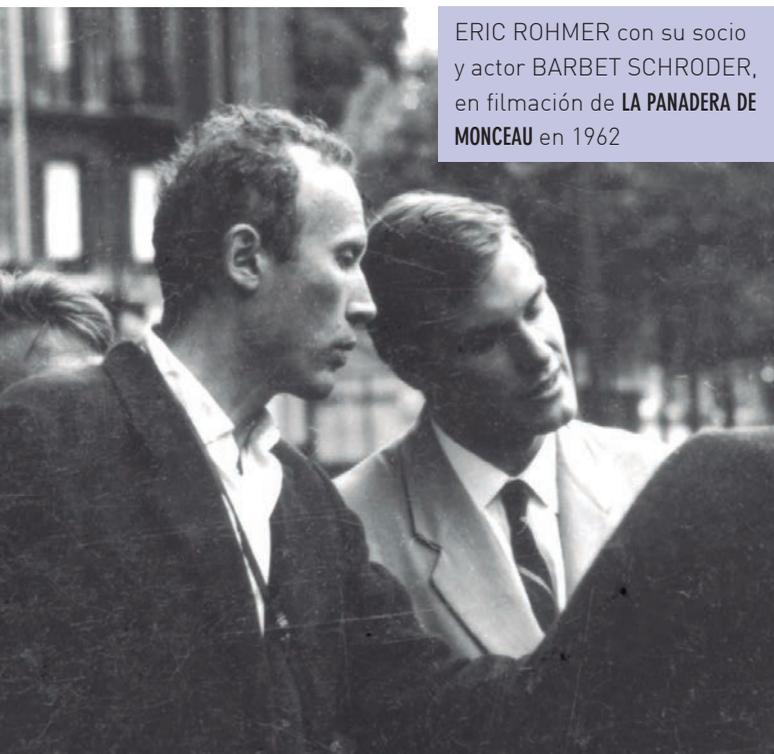
Ortodoxo, austero, donde la palabra tiene un valor y un uso distintivo, el cine de ROHMER

resuelve la interacción de los personajes sin cortes sucesivos del montaje ni música para evitar desarrollar los diálogos y las situaciones. En ROHMER, esas situaciones, que los demás evitan o abrevian, son sus películas. Los diálogos no mandan pero son esenciales, sin redundar jamás en lo que se ve. La música siempre aparece justificada desde la acción, su fuente es casi siempre visible. A partir de 1978, empezó a incursionar en el mundo de la canción -siempre con sus letras y, muchas veces, también, con música propia y sencilla-. Aparecen en **PERCEVAL, EL GALÉS** (1978), en **CUENTO DE VERANO** (1996), en **EL ROMANCE DE ASTREA Y CELADÓN** (2007) y en un par de videoclips que realizó para sus actrices.

El mundo de ROHMER muestra su "ideal": su cine no se regodea con lo sórdido. Nadie fuma (salvo la insufrible novia joven del personaje de **CUENTO DE PRIMAVERA**, 1990), na-

En los años 60 y 70, el punto de vista central era el de sus personajes masculinos, mientras que a partir de los 80 el foco pasó a sus personajes femeninos. No solo sus protagonistas empezaron a ser todas mujeres, sino que casi todo su equipo técnico terminó conformado casi enteramente por mujeres.

ROHMER y TRUFFAUT durante el rodaje de **LA CHAMBRE VERT**

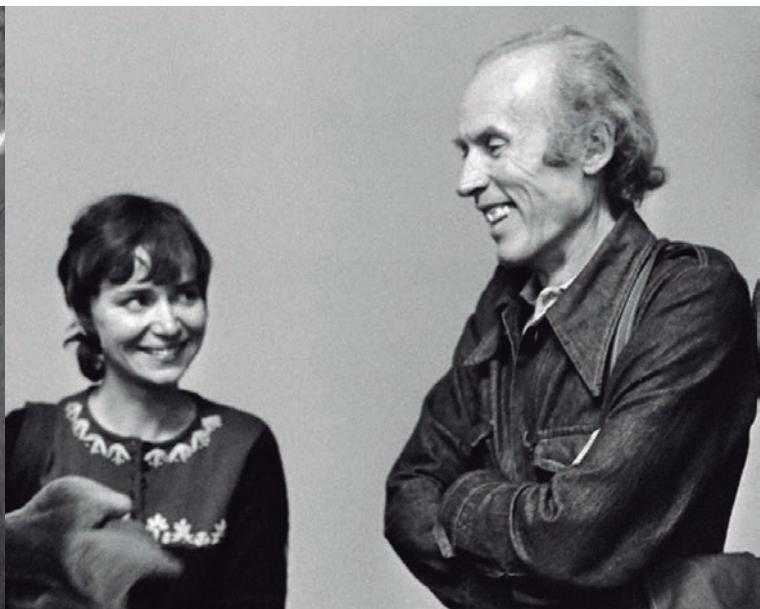


ERIC ROHMER con su socio y actor BARBET SCHRODER, en filmación de **LA PANADERA DE MONCEAU** en 1962





ROHMER durante la filmación de **LA SONATE A KREUTZER**, junto a JEAN CLAUDE BRIALY Y GODARD, 1956



NADJA y ERIC en 1970

Pensaba que la virtud del cine, su distinción, consistía en su poder maquinal de reproducir la realidad. El respeto por la verdad de sus diálogos, de sus personajes, del clima, del viento, de los lugares, es vital en su concepción. Y el modo en que hace interactuar todos esos elementos distingue su obra.

die se droga, casi todos son jóvenes blancos, educados, de clase media y cristianos. ERIC ROHMER, católico y fiel esposo, al terminar su horario laboral gustaba de rodearse de mujeres jóvenes, educadas y bonitas. En su oficina, tomaba el té con muchachas, intelectuales, estudiantes, actrices. A partir de los diálogos que allí mantenía, construía sus personajes femeninos. En los años 60 y 70, el punto de vista central era el de sus personajes masculinos, mientras que a partir de los 80, el foco pasó a sus personajes femeninos. No solo sus protagonistas empezaron a ser todas mujeres, sino que casi todo su equipo técnico terminó conformado casi enteramente por mujeres. Una vez, ante la pregunta de cómo hacía para mantener su matrimonio y las reuniones diarias con esos grupos de muchachas, confesó su fórmula mágica: "Castidad total". Esa castidad se ve también en sus films. En su

serie de *Seis Cuentos Morales*, por ejemplo, cuenta la historia de hombres que están al acecho de segundas mujeres, con las cuales jamás termina sucediendo nada carnal.

La repetición, en sus argumentos, de más o menos un mismo grupo etario socioeconómico y cultural recuerda la misma repetición de tramas y estilos del maestro japonés YASUJIRO OZU. Se parecen, en esa constante repetición, a través de sus filmografías. Ambos también se centran en una clase media y en sus pequeños conflictos amorosos. En la tumba del japonés, está inscripto: "Mono no aware", traducido comúnmente como "La tristeza de las cosas", concepto japonés surgido en el siglo XVIII, que designa cierta empatía con el universo cotidiano, una emoción suave, melancólica... En esas ligeras emociones, provocadas más que nada a partir del amor, vive todo el cine de ROHMER.

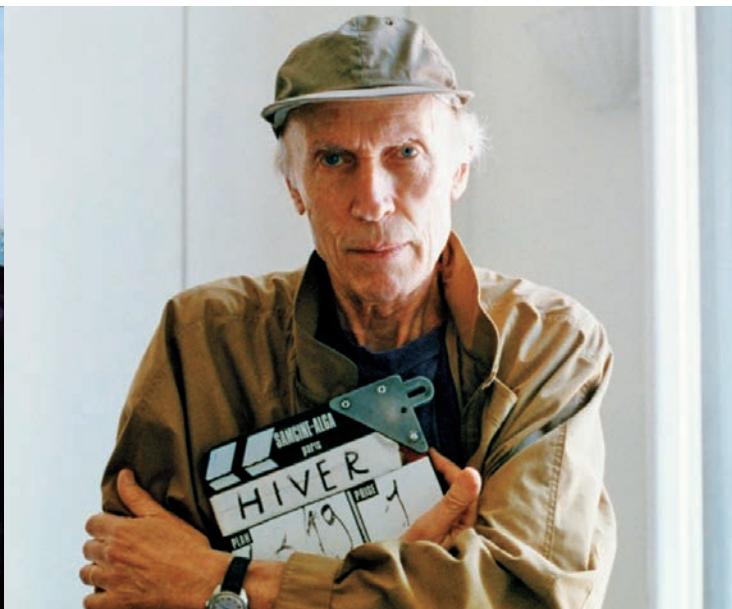
Baste un ejemplo: el clímax de **LA RODILLA DE CLAIRE** (1970) es el momento de intimidad entre el protagonista, de treinta y pico, y la adolescente Claire, donde el primero puede saciar su curiosidad y comprobar su tesis, al acariciar la rodilla de la joven.

ERIC ROHMER se distinguió de sus camaradas de la Nouvelle Vague por ser el de mayor edad y por haberse mantenido al margen del Mayo Francés. Fue realista, conservador y defensor de un anarco individualismo cristiano. Gracias a su austero modo de filmación, logró que la gran mayoría de sus films, aun los menos exitosos, fueran redituables. Eso también lo diferenció de varios de sus compañeros de la Nouvelle Vague.

Al ver **STROMBOLI** (1950), de ROBERTO ROSSELLINI, tuvo una epifanía que le hizo creer aún más en el cinematógrafo, en la gracia divina e, incluso, en el catolicismo. Esos momentos



ROHMER en la filmación de CUENTO DE VERANO, 1996



ROHMER, CUENTO DE INVIERNO 1992

aparecen en muchos de sus films: el protagonista de **MI NOCHE CON MAUD** ve, en una misa, a una mujer y tiene la certeza de que será su mujer; en **LA MARQUESA DE O** (1976), cuando la condesa es salvada de una violación por un conde ruso, lo ve como un ángel; Perceval en la misa de Pascua, al recrear la Pasión, logra distinguir con claridad cuál es el camino que debe seguir, en **PERCEVAL, EL GALÉS**; en **EL RAYO VERDE** (1986), la protagonista tiene una epifanía al ver un rayo verde en el atardecer; en **CUENTO DE INVIERNO** (1992), la protagonista entra en una iglesia y, mientras reza, advierte que debe volver a su casa a esperar el verdadero amor.

La doble vida también aparece en algunos de sus films: el protagonista de **EL AMOR A LA HORA DE LA SIESTA** (1972) lleva, a la hora del almuerzo/siesta, una vida paralela (tanto imaginaria, como amistosa) de la que su mujer no sabe nada. **LAS NOCHES DE LA LUNA LLENA**

(1984), de su serie *Comedias y proverbios*, tiene por epígrafe un proverbio inventado por ROHMER que resulta revelador: "El que tiene dos mujeres pierde su alma, el que tiene dos casas pierde la razón". Aquí, la protagonista decide mantener un departamento de soltera en París, además de su hogar conyugal en los suburbios modernos; en París tiene su trabajo y, por las noches, su vida de soltera, de la que mantiene al margen a su pareja; en **TRIPLE AGENTE** (2004), hay un supuesto ruso blanco que vive con su mujer griega en París: ella ignora a dónde va, qué hace y para quién trabaja su marido.

UN VIEJO INNOVADOR Y SU TRANQUILA APOTEOSIS

A los 80 años, comenzó su film más ambicioso, costoso e innovador (por el uso de pinturas como decorados integrados y por su carácter antirrevolucionario): **LA DAMA Y EL DUQUE** (2001). Realizado todo en

estudio, con FX costosos, que mezclan fondos pintados con la acción, respetando, casi arqueológicamente, la moda y la estética de 1792. El film fue bien recibido por la crítica y el público. Su siguiente proyecto fue también de época, el ya mencionado **TRIPLE AGENTE**, ambientado en la segunda mitad de la década del 30. ROHMER quedó orgulloso de su film, que consideraba su **VÉRTIGO**.

Habituado al éxito, cuando esa película fracasó, y hasta perdió dinero, se deprimió y preguntaba a sus amigos si acaso no estaría convirtiéndose ya en una suerte de **GO-DARD**. ERIC ROHMER murió en París, a los 90 años, el 11 de enero de 2010, rodeado de su esposa y de sus dos hijos, en el hospital donde unos días antes había sido internado. **D**

En gran medida, la clave de ROHMER fue aplicar el método "amateur" de sus cortos a sus largos. Cámara pequeña de 16mm., equipo técnico reducido, historias sencillas, propias, basadas mayormente en relatos escritos entre 15 y 20 años atrás. Ensayos previos y la filmación en sola una toma. La toma única, que en parte surgió de una cuestión económica, se convirtió en su dogma.



En el MELODRAMA audiovisual argentino, los hombres también lloran

HISTORIA DE UNA NOCHE, de LUIS SASLAVSKY, con PEDRO LÓPEZ LAGAR y SABINA OLMOS

AÑO TRAS AÑO, LAS PELÍCULAS QUE CUENTAN HISTORIAS DE AMOR TIENEN SU PANTALLA ASEGURADA EN LAS CARTELERAS DE CINE DEL MUNDO. EL MELODRAMA PERSISTE, TAL VEZ PORQUE SEA UNO DE LOS GÉNEROS MÁS PERMEABLES A LA HIBRIDACIÓN, A LA FUSIÓN CON OTROS GÉNEROS; ASPECTO QUE LE GARANTIZA, AL MISMO TIEMPO, UNA APROXIMACIÓN A DIVERSOS TIPOS DE PÚBLICO. EN ESTA NOTA, PROPONEMOS TOMAR DISTANCIA DEL PRESENTE PARA HACER FOCO EN LA TRADICIÓN MELODRAMÁTICA DEL CINE ARGENTINO, EN LA QUE UN VASTÍSIMO GRUPO DE REALIZADORES DEJARON SU IMPRONTA.

El melodrama es un término inicialmente acuñado en la teatrología, vinculado más tarde a la historia del cine. En el *Diccionario teórico y crítico del cine* (La marca editora), de JACQUES AUMONT y MICHEL MARIE, se sintetizan sus aspectos distintivos a partir de cuatro ítems: "una acción intensa, fundada en acontecimientos violentos",

"una estructura narrativa simple, que opone la inocencia perseguida y una fuerza del mal que oprime", "una intriga con muchas peripecias" y "un estilo de buena gana enfático, en ocasiones grandilocuente, en el límite de la parodia". Como se podrá apreciar, prepondera el aspecto pasional, vehiculado en sentimientos potentes que, con frecuencia, son

abordados mediante una impronta manierista.

Consultada por *DIRECTORES*, la investigadora y especialista en Artes Combinadas, ARACELI ARRECHE (UBA), sostiene: "Pensar en torno al género y al melodrama en particular, sus condiciones de posibilidad y de productividad en nuestra cartografía

audiovisual, resulta complejo. De modo general, podemos asumir que, tal como lo conocemos definido en otros territorios e industrias culturales -tomemos por caso el melodrama norteamericano, desde **PIMPOLLOS ROTOS** (GRIFFITH, 1919), pasando por **CUMBRES BORRASCOSAS** (W. WYLER, 1939) y hasta en directores como DOUGLAS SIRK con **IMITACIÓN A LA**



SAFO, de CARLOS HUGO CHRISTENSEN, con MECHA ORTIZ y ROBERTO ESCALADA

VIDA (1959)-, no encontramos tales experiencias de melodrama en nuestra cinematografía. Hablar de sincretismo y de elementos del melodrama parece más acertado; las características de nuestra industria cinematográfica se han vertebrado sobre una política de estrellas más que en una política de géneros (la excepción del musical, con películas trazadas sobre estrellas del tango)".

En virtud de lo expresado por ARRECHE, es posible rastrear en la historia del cine argentino una importante cantidad de figuras que contribuyeron a pulir las aristas del género y que, asociadas a un sistema de producción que les daba notoriedad, le aportaron una raigambre popular a las historias en donde el componente melodramático resulta crucial. Colaboró mucho, en su gesta, el imaginario del sainete, el folletín, el radioteatro y el tango; fuentes que no solo le dieron materia a los realizadores, sino que además resultaron fértiles para inscribir al espectador dentro de un horizonte de expectativas reorientado hacia el cine.

Si bien proliferaron los melodramas argentinos entre 1935 y 1985, el ciclo se inició en el período mudo. Títulos como **TIERRA BAJA** (1912), **LA PRIMITA POBRE** (1913), **AMALIA** (1914), **NOBLEZA GAUCHA** (1915), **FEDERACIÓN O MUERTE** (1917), **LA VENDEDORA DE HARROD'S** (1923), **FEDERALES Y UNITARIOS** (1927), entre tantísimos más, formaron parte de este período que -como se deja entrever en algunos de los títulos- recuperaron temáticas históricas y obras literarias. Se destaca el aporte de los directores LEOPOLDO TORRES RÍOS con **EL PUÑAL DEL MAZORQUERO** (1923), **BUENOS AIRES BOHEMIO** (1924) y **EMPLEADA SE NECESITA** (1925), y JOSÉ AGUSTÍN FERREYRA, realizador de **LA MUCHACHA DEL ARRABAL** (1922), **LA MALEVA** (1923), **MIENTRAS BUENOS AIRES DUERME** (1924) y **LA COSTURERA QUE DIO AQUEL MAL PASO** (1926), entre otras.

Con el melodrama **¡TANGO!** (LUIS MOGLIA BARTH, 1933) comenzó el período sonoro en el cine nacional. TITA MERELLO es la protagonista de este film musical, que comienza con una joven que deja a su novio y se va del barrio. Luego, arrepentida, intenta volver

con él; pero su pretendiente, sin saber que ella ha vuelto, decide ir a buscarla a París. Las canciones ocupan un rol preponderante en el relato y vehiculan a la perfección el elemento nostálgico, tópico esencial del melodrama argentino. Por otra parte, la llegada del sonido permitió expandir su expresividad, nodal para el género. JOSÉ AGUSTÍN FERREYRA continuó haciendo melodramas en este nuevo período y brindó una tríada maravillosa en donde LIBERTAD LAMARQUE fue la estrella excluyente: **AYÚDAME A VIVIR** (1936), **BESOS BRUJOS** (1937) y **LA LEY QUE OLVIDARON** (1938).

Desde aquel momento aparecieron films dirigidos por realizadores que supieron imprimirle su propia mirada al género, como por ejemplo LUIS SASLAVSKY (**HISTORIA DE UNA NOCHE**, 1941), CARLOS HUGO CHRISTENSEN (**SAFO**, **HISTORIA DE UNA PASIÓN**, 1943), CARLOS SCHLIEPER (**EL DESEO**, 1944), ERNESTO ARANCIBIA (**MIRAD LOS LIRIOS DEL CAMPO**, 1947), MARIO SOFFICI (**TIERRA DEL FUEGO**, 1948), HOMERO MANZI y RALPH PAPIER (**EL ÚLTIMO PAYADOR**, 1950), LUCAS DEMARE

ANDRÉS INSAURRALDE identifica en su análisis una serie de figuras arquetípicas que pueden distinguirse en el melodrama. Como, por ejemplo, la madre, cuyo rol en el género es "defender la vida de sus hijos por encima de todo". La prostituta es, de algún modo, su contrapartida.

EL ÚLTIMO PAYADOR, de HOMERO MANZI y RALPH PAPIER, con HUGO DEL CARRIL



(**LOS ISLEROS**, 1951), LEOPOLDO TORRE NILSSON (**LA TIGRA**, 1954), LUIS CÉSAR AMADORI (**EL AMOR NUNCA MUERE**, 1955), HUGO DEL CARRIL (**MÁS ALLÁ DEL OLVIDO**, 1956), ARMANDO BO (**FUEGO**, 1969), DANIEL TINAYRE (**LA MARY**, 1974) y MARÍA LUISA BEMBERG (**CAMILA**, 1984). Este último caso es por demás interesante; desde lo temático, porque lleva el melodrama hacia el paroxismo (la condena a muerte de los amantes, como prueba máxima del amor sacrificado) y porque, de alguna manera, cierra un ciclo. No debemos olvidar la primera película sobre este personaje histórico, **CAMILA O' GORMAN** (MARIO GALLO, 1910), que pertenece a la etapa muda.

En sus Notas sobre el melodrama en el cine argentino (*La mirada cautiva*, Museo del Cine,

año 4, nº 8), ANDRÉS INSAURRALDE afirma que la mujer "es la gran protagonista del melodrama sonoro". Fueron muchas las estrellas que le dieron cuerpo y voz a aquellas mujeres; además de las ya mencionadas, vale la pena reconocer el aporte de AMELIA BENICE, MARÍA DUVAL, DOLORES DEL RÍO, DELIA GARCÉS, LAURA HIDALGO, MIRTHA LEGRAND, ZULLY MORENO, MECHA ORTIZ y OLGA ZUBARRY, entre otras.

INSAURRALDE también identifica en su análisis una serie de figuras arquetípicas que pueden distinguirse en el melodrama. Como, por ejemplo, la madre, cuyo rol en el género es "defender la vida de sus hijos por encima de todo". Aparece en films notables como **DESHONRA** (DANIEL TINAYRE, 1975), **NAZARENO CRUZ**

Y EL LOBO (LEONARDO FAVIO, 1975) y **LA DIFUNTA CORREA** (REYNALDO MATTAR, 1975). La prostituta es, de algún modo, su contrapartida; entre las varias películas consagradas a explorar su figura, vale la pena recordar a **NACHA REGULES** (1949), de LUIS CÉSAR AMADORI, lacrimógena versión de la novela homónima de MANUEL GÁLVEZ. Sobre este tipo de dicotomías, que surgen del estudio comparativo, los estudios de género han propiciado nuevos enfoques, como, por ejemplo, el análisis de la distribución de roles a partir del par dicotómico sexo-género. En muchas de estas películas, frente a la ausencia del hombre, es la mujer la que asume su lugar desde una impronta enérgica, fálica, "necesaria" para sostener la crianza de sus hijos, como vemos en

LOS ISLEROS, de LUCAS DEMARE con TITA MERELLO y ARTURO GARCÍA BUR



Si bien proliferaron los melodramas argentinos entre 1935 y 1985, el ciclo se inició en el periodo mudo. Con el melodrama **¡TANGO!** (LUIS MOGLIA BARTH, 1933) comenzó el período sonoro en el cine nacional.

LA MARY, de DANIEL TINAYRE
con SUSANA GIMÉNEZ y
CARLOS MONZÓN

La Mary



MAS ALLÁ DEL OLVIDO

FILOMENA MARTURANO [LUIS MOTTURA, 1950], otra gema del cine, protagonizada por TITA MERELLO. Para los estudios del feminismo, la filmografía melodramática ha resultado sumamente enriquecedora, por cuestiones lógicas: es allí en donde la figura de la mujer resulta central. Bajo la luz de esta y otras teorías, se ha podido revisar la tradición melodramática, con análisis que proponen miradas inéditas.

Pero más allá de aquella centralidad, con frecuencia, el género nos permite observar la angustia y el sentimiento de nostalgia que experimen-

tan los hombres frente a la ausencia femenina o, peor aún, frente a su pérdida. En el apuntado texto, INSAURRALDE se detiene en el arquetipo de "la mujer del cuadro", recurso que consiste en la aparición del retrato de una mujer, cuya significancia deviene esencial en el devenir de la trama. Ocurre de manera ejemplar en **AYER FUE PRIMAVERA** (FERNANDO AYALA, 1955), en la que un hombre pierde a su esposa (interpretada por ANALÍA GADÉ) en un accidente. Como el título lo señala, la felicidad quedará inexorablemente anclada en el pasado. Desconsolado, mientras pinta

el retrato de su amada, escuchamos su voz: "Y entonces toda la soledad del mundo se desplomó sobre mí. Seguí pintando. Trataba de pintar la imagen de Silvia con una obsesión delirante, como si hubiera querido arrancarla del corazón y fijarla en una tela. No lo conseguí". En el final, el marido/pintor contempla su creación artística junto al que fue el amante de su esposa, en un momento único que los encuentra unidos por la congoja. En el melodrama argentino, los hombres también lloran. **D**

POR EZEQUIEL OBREGÓN

"Las características de nuestra industria cinematográfica se han vertebrado sobre una política de estrellas, más que en una política de géneros (a excepción del musical, con películas trazadas sobre estrellas del tango)" ARACELI ARRECHE (UBA).



FANTASÍAS

CUADRO A CUADRO

LA PAREJA FORMADA POR MARINA GARCÍA NAVARRO Y MAURICIO VIDES ALMONACID VIVE EN UN MUNDO DE FANTASÍAS ANIMADAS. SU UNIVERSO ESTÁ EN LA REALIZACIÓN DE STOP MOTION. NACIDOS Y CRIADOS EN SAN MIGUEL DE TUCUMÁN, EL DIRECTOR JUAN JOSÉ CAMPANELLA PUSO EL OJO EN ELLOS EN 2014, TRAS LA DIFUSIÓN DEL CORTOMETRAJE **EL INSOMNIO DEL ARTISTA**. FUERON CONTRATADOS POR EL CANAL **PAKAPAKA** PARA HACER DIBUJOS ANIMADOS Y CONVOCADOS PARA EL CORTOMETRAJE **IAN**, QUE ABORDA LA VIDA UN NIÑO CON PARÁLISIS CEREBRAL. ESTRENADO EN EL ÚLTIMO FESTIVAL DE CANNES, ACABA DE SER ELEGIDO COMO MEJOR CORTOMETRAJE DE ANIMACIÓN EN EL 22º LOS ÁNGELES SHORTS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL Y FUE PRESELECCIONADO PARA LOS PREMIOS OSCAR.

Son muy pocas las personas que hacen *stop motion* en la Argentina. El trabajo de esta pareja se basa en una técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas. La mayoría de sus muñecos son de plastilina, y para poner en situación a sus personajes crean maquetas con elementos reciclados o que juntan de la calle.

¿Cómo es que llegaron a trabajar en IAN?

Llegamos a la productora MundoLoco CGI por medio de JUAN JOSÉ CAMPANELLA, él es uno de los fundadores, junto a GASTÓN GORALI,

productor ejecutivo. JUAN nos recomendó, ya que le gustaba la particularidad de nuestros trabajos realizados, y GASTÓN GORALI no dudó en llamarnos cuando vio nuestro material. Lo primero que nos dijo fue

“quiero que hagamos algo juntos y que sean parte de nuestra familia”. GASTÓN fue un visionario a la hora de mezclar estos dos mundos de técnicas poco habituales, y la verdad es que en Estados Unidos no dejan de hablar de esa combinación, lo que nos sorprendió muchísimo.

¿Cuál fue el trabajo que realizaron para el cortometraje IAN?

En IAN nos encargamos de la dirección de arte. Realizamos el diseño del set (la maqueta) y los decorados. Como prácticamente trabajamos con materiales que encontrábamos en la basura, cada detalle está modelado a mano: los desniveles fueron realizados con bandejas descartables de comida, el edificio es una caja de cartón de galletitas, los foquitos de los faroles son cuerdas de guitarra, los ban-

cos son tornillos y tuercas, las cañerías de desagüe son sorbetes, los adoquines fueron realizados, uno por uno, a mano con una pasta que preparamos, los arbolitos con flores secas, entre otras cosas. A todo le dimos una terminación con pintura, con lo cual no se nota que son materiales sacados de la basura. Lo interesante fue combinar ese mundo de la vieja escuela, hecho a mano, con los personajes que se modelaron en CGI (Imágenes Generadas por Computadora). Dos mundos totalmente opuestos. Por eso, los personajes tienen una terminación tan particular, ya que se sacaron texturas de la maqueta para aplicarlos en el acabado del personaje. A muchos les cuesta entender si es *stop motion* o es CGI. Podríamos decir que es una combinación de las dos técnicas.

¿Qué sucedió con el corto tras su presentación en festivales?

IAN está dando que hablar, ya que es un corto muy emotivo. Es dulce, tiene amor y, por sobre todo, tiene un mensaje muy fuerte. Además es técnicamente particular, por lo que se distingue y llama la atención con ese mix de técnicas. Es increíble cómo coincide que en todos los festivales se diga que es un corto muy especial, diferente, único y que llega al corazón. De hecho, ya ha ganado en varios festivales importantes del mundo, entre ellos el L.A. Shorts International Film Festival, que le abrió las puertas para los premios de la Academy Awards, y así consiguió la preselección para la nominación al Oscar.

MAURICIO VIDES ALMONACID



Son muy pocas las personas que hacen stop motion en la Argentina. El trabajo de la dupla se basa en una técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas.



El equipo de IAN junto a JUAN JOSÉ CAMPANELLA

“En IAN nos encargamos de la dirección de arte. Realizamos el diseño del set (la maqueta) y los decorados. Como prácticamente trabajamos con materiales que encontrábamos en la basura, cada detalle está modelado a mano”.

¿Cómo se sintieron al formar parte de una historia que tiene un mensaje tan fuerte?

Es muy importante ser parte de algo que transmita valores, que eduque. Sentir que podés aportar algo. Además, para nosotros también es importante que se sepa que todos esos escenarios están hechos con materiales en desuso y que, de alguna manera, colaborás con el cuidado del ambiente.

Durante agosto y septiembre fueron convocados para desarrollar la dirección de arte, diseño y realización de maquetas de un proyecto en Burbank, California. ¿Cómo se enteraron de su trabajo y qué pueden contar de esa experiencia en Hollywood?

Nos contactaron porque vieron el trabajo que realizamos con la basura y quedaron realmente asombrados. A pesar de ser artesanal, cuenta con un acabado muy profesional, y querían nuestro estilo en el proyecto. Además, en Estados

Unidos están teniendo una mirada al pasado, quieren retomar viejas técnicas que fueron sustituidas por el mundo del CGI y que realmente responden visualmente de una manera única. Y allí aparecemos nosotros, que aplicamos técnicas de la vieja escuela en nuestros trabajos.

¿Cuáles son los proyectos propios que tienen para lo que resta del año y el próximo?

Actualmente estamos finalizando la posproducción de una serie infantil animada con la técnica de *stop motion* para el canal *Pakapaka*. En Estados Unidos tenemos algunas propuestas de grandes proyectos a concretar. Mientras, estamos abiertos a ofertas y a dejar que el destino nos lleve.

¿En la Argentina se realiza más *stop motion* y animación de lo que se puede ver en las salas de cine?

En la Argentina hay muchísimos talentos dentro del mun-

do de la animación, tanto en CGI como en *stop motion*. Hay muchísimas producciones de animación pero lamentablemente no todas llegan a las salas de cine centrales del país. En general, hacen un circuito de festivales, tanto nacionales como internacionales. Y algunas otras pueden apreciarse en la televisión como series animadas.

¿En qué se diferencia el realizador de *stop motion* de la Argentina con el de países potencia en la industria del cine, como Estados Unidos?

Los animadores de la Argentina no tenemos nada que envidiarle a los de Estados Unidos. El talento es el mismo. La diferencia es que, tal vez, en Estados Unidos, los capitales se mueven un poco más rápido, en cuanto a la financiación de los proyectos. Creo que un realizador argentino trabaja mucho más con corazón y pasión. **D**

POR ULISES RODRÍGUEZ

LA EDUCACIÓN DEL REY, una serie transformada en largometraje



Contenidos Y SOPORTES

SANTIAGO ESTEVES, DIRECTOR DE **LA EDUCACIÓN DEL REY** -ÓPERA PRIMA RODADA EN SU MENDOZA NATAL- CUENTA A *DIRECTORES* CÓMO ESTE PROYECTO, PENSADO Y GRABADO PARA SERIE, AL GANAR UNO DE LOS CONCURSOS 2014, TERMINÓ SIENDO LARGOMETRAJE POR UN PREMIO DE CINE EN CONSTRUCCIÓN, QUE OBTUVO EN SAN SEBASTIÁN 2016. ESTRENADA EN BUENOS AIRES, EN 2018, PRECISÓ AGREGAR ESCENAS QUE UNIERAN TRAMAS Y RODAJE EXTRA, PERO APROVECHÓ LAS ELIPSIS DE LA TV PARA GANAR LA TENSIÓN NECESARIA.

Esta es una película que tuvo un proceso muy singular.

Sí, data de 2014. Mi coguionista, JUAN MANUEL BORDÓN, trajo un boceto donde estaba el título **LA EDUCACIÓN DEL REY**, y un pequeño desarrollo de los dos personajes principales para que hiciéramos un cortometraje; pero rápidamente, notamos que había un material mucho más fecundo.

Como en esa época había fomento para la producción de series, escribimos esta historia, en una primera versión, de trece capítulos de una hora.

Extenso.

Después, salió un concurso de Series Federales. Queríamos filmar en Mendoza, sí o sí -los dos somos de allí-, y ajustamos el arco narrati-

vo para hacer una miniserie de ocho capítulos de media hora. Ganamos ese concurso y, como era la última tanda de series de la gestión del gobierno anterior, había que entregarla antes de fin de año, si no, podíamos correr el riesgo de no cobrar las últimas cuotas, etcétera. Así que nos fuimos a Mendoza y, entre agosto y diciembre, hicimos la

preproducción, filmamos y realizamos la posproducción de toda la miniserie. La entregamos pero a mí me había quedado la sensación de que algunas escenas muy buenas, en la serie, se debilitaban un poco por el formato. Por otro lado, no sabía si esas miniseries se iban a estrenar alguna vez. Entonces, como soy montajista, me puse a reeditarla.



SANTIAGO ESTEVES tomando un mate en un alto del rodaje de **LA EDUCACIÓN DEL REY**

REYNALDO GALÍNDEZ, el otro personaje central, interpretado por MATÍAS ENCIMAS

“En LA EDUCACIÓN DEL REY, un hombre, al final de su vida, se encuentra con otro, que la está empezando, sin que se sepa para dónde va a ir ni qué resultado va a tener ese encuentro. Todo, desde un relato con elementos del policial o del western, en Mendoza”.

La transformaste en película.

Exacto. Llegué a un armado de una hora, más o menos, y la mandamos a la sección Cine en Construcción de San Sebastián 2016. Ganamos el premio y eso nos permitió conseguir un poco de financiación extra para filmar lo que necesitaba para concluirlo como largometraje, con la posproducción garantizada por el premio. Filmamos durante una semana y media, en enero 2017, y la terminamos. Fue un proceso muy complejo. La película tuvo un material previo que fue la miniserie y, de alguna manera, tiene la impronta de venir de otro lado.

¿Qué recursos te sirvieron de ayuda para pasar de un lenguaje a otro?

Por un lado, tener una buena cantidad de material. Por el otro, las elipsis de la miniserie:

las que tenés entre capítulo y capítulo e, incluso, las de los cortes para la publicidad. La puesta en escena se orienta siempre a dejar picando algo. Entonces, la posibilidad de utilizar elipsis de una serie, dentro del esquema de una película, le terminó dando una tensión interesante. Este recurso fue clave, porque genera, al menos durante unos segundos, el nivel de expectativa que mantiene enganchado al espectador. Y en la película era necesario ir directamente al hueso de lo que realmente hacía falta para que la trama avanzara. También tuvimos que eliminar personajes y subtramas; ciertas uniones narrativas nos quedaban vacías, entonces teníamos que generar escenas que unieran cosas importantes de la trama. Son muchos detalles, básicamente, pero nos obligó a juntar nuevas

piezas, porque con las piezas originales hubiera sido muy forzado o inverosímil. Hubo un proceso de reescritura.

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

Un hombre, al final de su vida, se encuentra con otro, que la está empezando, sin que se sepa para dónde va a ir ni qué resultado va a tener ese encuentro. Todo, desde un relato con elementos del policial o del *western*, en Mendoza.

¿El policial y el *western* los sentís más afines?

Sí, son géneros que me fascinan mucho más que otras formas cinematográficas que vinieron después en la historia del cine. Son muy buenos para contar situaciones sociales complicadas, porque ya, de entrada, se gestaron en una época de crisis social, entre los 40 y los 50 y, de alguna



GERMAN DE SILVA en el personaje de CARLOS VARGAS, un guarda de seguridad que acaba de jubilarse

manera, permiten contar una zona de la sociedad que no es la habitual o la más visible.

¿Cómo se armó finalmente la puesta en escena?

Buena parte de la película había sido pensada para TV, teníamos tiempos de tele y habíamos filmado a dos cámaras. Las dos cámaras permitieron filmar muchos más planos por la simultaneidad y avanzar más rápido, optimizando el poco tiempo que teníamos. También hubo locaciones que conocía de chico, con una idea clara de cómo filmarlas. Pero, por sobre todo, privilegié la actuación, que funcionara bien lo que estuvieran haciendo los actores, como primera medida. Y allí, si bien trabajé mucho con ellos, creo que hubo algo muy potente en esa química que se dio entre GERMÁN DE SILVA y MATÍAS ENCINAS.

¿Y los espacios abiertos, los paisajes?

Mendoza tiene una zona muy interesante en la montaña que está pegada a la ciudad; es una montaña más fea, por ser baja, por no tener nieve, etcétera. Es un paisaje que se parece mucho al del Oeste, montañas más bien bajas, con el horizonte bajo y desierto. Pensamos escenas que permitieran usarlo. De alguna manera, el paisaje nos impuso una serie de escenas; el *western* entró por el paisaje, más que por una voluntad de utilizar el género.

MATÍAS ENCINAS no era un actor profesional, ¿cómo trabajaste con él y con el resto del elenco?

En Mendoza hay una tradición teatral pero no audiovisual. En el caso de MATÍAS ENCINAS, venía estudiando en talleres de teatro desde hacía bastante y, además, su papá es actor. Si

bien no conocía los elementos de la narración audiovisual, sabía el oficio. Reescribimos mucho el personaje al encontrarlo a él; lo despojamos de diálogos y lo hicimos más interesante desde lo visual y de ciertas reacciones que aportaba él. En el caso de GERMÁN DE SILVA, es el actor que quería desde que escribimos el personaje. Fue muy interesante juntar dos tradiciones. La de Buenos Aires, donde ya hay un oficio audiovisual superformado, junto a la mendocina, con poca experiencia, por eso hubo un proceso de ensayo muy largo con los actores mendocinos. Pero cuando llegaron al rodaje, ya estaban al mismo nivel.

¿Qué repercusiones tuvo en el exterior y en la Argentina?

Se estrenó en Francia y también tuvo un amplio recorrido por festivales. En esas sociedades un poco más estructuradas y

“El policial y el western son géneros que me fascinan. Son muy buenos para contar situaciones sociales complicadas, porque ya, de entrada, se gestaron en una época de crisis social, entre los 40 y los 50 y, de alguna manera, permiten contar una zona de la sociedad que no es la habitual”.

menos caóticas, observan que la cuestión social salta mucho a la vista. Algo que para nosotros a priori era secundario. Como *thriller* y *western*, llama mucho la atención el paisaje y la relación entre Reynaldo y Carlos, de cierta universalidad. En la Argentina fue muy bien recibida; estoy muy contento. Es una película hecha con pocos medios, estrenada junto a otras, de una factura diez veces mayor. Siento que encontró un lugarcito para ser apreciada por sus virtudes. Lo que quería hacer, como primera película, creo que se logró. **D**

POR JAVIER NAUDEAU

Un *boom* inagotable

CURIOSAMENTE, Y EN PARALELO AL POCHOCLO QUE GANA LAS SALAS, EN EL ÚLTIMO TIEMPO, LOS LIBROS DEDICADOS AL CINE -CON LO VASTA QUE PUEDA SER LA TERMINOLOGÍA- HAN SABIDO GANAR ESPACIO, PAPEL Y TINTA EN LAS EDITORIALES. ES DIFÍCIL CATALOGARLOS, PERO EN SU UNIVERSO CONTIENEN DESDE INFORMACIÓN DURA Y CLÁSICA HASTA TEMAS ESCRITOS POR PROFESIONALES DE PRIMERA LÍNEA, DIRECTORES QUE SE ANIMAN A LA LITERATURA, CON GUIONES Y MATERIAL MUY DIVERSO, PERO SIEMPRE APASIONANTE PARA TODOS LOS CINÉFILOS, QUE CADA VEZ SON MÁS Y NO SOLO QUIEREN VER LO QUE LES GUSTA, SINO TAMBIÉN LEER SOBRE EL ARTE QUE LOS ATRAPA.

POR ROLANDO GALLEGO

Varias son las colecciones que recuperan en libro los guiones de realizadoras y realizadores nacionales, como ANDRÉS DUPRAT, JULIA SOLOMONOFF, MARTÍN REJTMAN o GUSTAVO POSTIGLIONE.

DAC, junto con la Editorial Treintayseis, ya ha publicado dos volúmenes de la colección "Diálogos de Cine". **Manuel Antín / Daniel Burman** (Buenos Aires, 2016) desarrolla una extensa charla entre ambos directores. Confronta ideas y experiencias con perfecto equilibrio entre lo nuevo y lo clásico. **Fernando Birri / Carmen Guarini** (Buenos Aires, 2018) complementa la última película de GUARINI, **ATA TU ARADO A UNA ESTRELLA**, y con entrañable amor al cine, recupera la lucidez de BIRRI.

En parecida línea, **Sergio Renán: "Me estoy acostumbrando a ser el que soy"**, de CLAUDIO D. MINGHETTI (Capital Intelectual, 2008), es "como una larga entrevista pero fueron un sinfín de encuentros,

30 horas de grabación", afirma su autor.

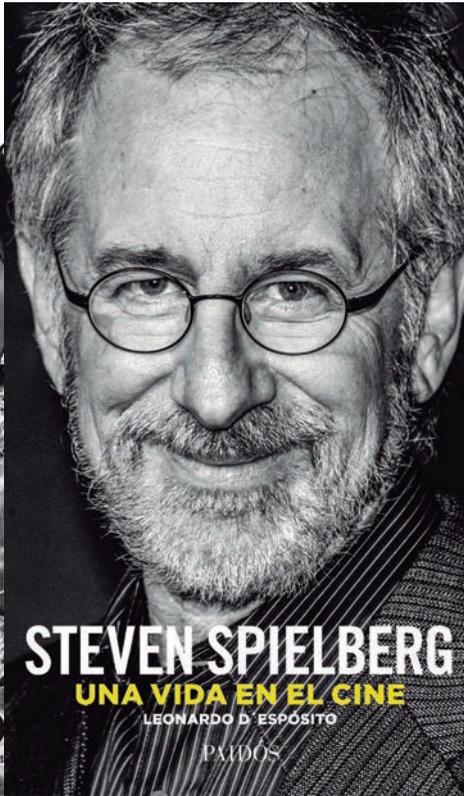
En **Diorama** (Caballo Negro, 2013), ALEJANDRO COZZA compila una serie de textos que abordan el "fenómeno" del cine cordobés, donde ROGER KOZA, CECILIA BARRIONUEVO, MARCELO ALDERETE, SANTIAGO LOZA y FERNANDO PUJATO tratan de delimitar los márgenes de las realizaciones de la provincia mediterránea.

La escritura de largometrajes. Clímax y Géneros (Corregidor, 2018, presentado por DAC), de LAURA IRENE ICKOWICZ, propone un recorrido dinámico y pedagógico sobre el progreso narrativo necesario para mantener al espectador en vilo, sin que

pierda la atención de aquello que se cuenta. Utiliza frases de películas ejemplificadoras para arrancar los capítulos, diagramas, esquemas... Todo es potenciado por la autora para la construcción de sólidas propuestas.

Varias son las colecciones que recuperan en libro los guiones de realizadoras y realizadores nacionales, como ANDRÉS DUPRAT, JULIA SOLOMONOFF, MARTÍN REJTMAN o GUSTAVO POSTIGLIONE: **Clásicos de Argentores** (Biblos, Argentores), **El Artista, El hombre de al lado, El ciudadano ilustre** (Paidós), **Colección Guiones de Cine Argentino** (Dos Pálpitos Cine, Beatriz Viterbo Editora). A ellos se suma el rescate anual que Argentores realiza en su

LA MEMORIA DE LOS OJOS FILMOGRAFIA COMPLETA DE LEONARDO FAVIO



DIÁLOGOS DE CINE

Manuel Antin | Daniel Burman

36
treinta y seis

colección con los materiales de películas como **NUEVE REINAS**, de FABIÁN BIELINSKY, o **DE ESINO SE HABLA**, de MARÍA LUISA BEMBERG, con prólogos de directores y especialistas, que los convierten en un material de consulta ineludible para todos. **Gatica, el Mono** será el próximo volumen, un guion de LEONARDO FAVIO difícil de conseguir, pero que gracias a la continuista de la película, MÓNICA BARBERO, finalmente, verá la luz en breve.

Historias Mínimas. Carlos Sorín. Colección del director autor (DAC, Buenos Aires, 2017) permite recorrer el fenómeno que significó la película para el director y para el cine nacional, en general. Al detalle de guion de algunas escenas, se le suman reflexiones de

realizadores y periodistas. En la misma colección se publicará, en breve, **Un lugar en el mundo. Adolfo Aristarain.**

En **Steven Spielberg, una vida en el cine** (Paidós, 2018), LEONARDO D'ESPÓSITO recorre la carrera del creador del blockbuster. También, del mismo crítico y especialista, se puede conseguir su saga: **Todo lo que necesitás saber sobre cine, 50 películas que conquistaron el mundo y 50 películas para ser feliz**, editados todos por Paidós, sobre la cinematografía mundial.

Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000), de MARCELA VISCONTI (INCAA, ENERC, Ciccus, 2017), reflexiona a partir de **LA PARTE DEL**

LEÓN, PLATA DULCE y **PLATA QUEMADA**, entre otras películas, con su consecuente correlato.

Cien películas que me abrieron la cabeza (Altea, 2018), de NICOLÁS AMELIO-ORTIZ, referente de las nuevas generaciones de divulgación cinematográfica. El autor desarrolla ideas sobre las películas que más lo impresionaron en las 176 páginas del ejemplar.

La memoria de los ojos, filmografía completa de Leonardo Favio (DAC, La otra Boca, 2014). MARTIN WAIN edita una serie de textos acompañados por imágenes inéditas de archivo, de rodajes, en una cuidada publicación que permite conocer más detalles sobre cada una de las películas de FAVIO y, a partir

A sala llena, Colección Autores (ASL), es la primera colección de libros del sitio especializado que dirige JOSÉ LUIS DE LORENZO. Su primer lanzamiento fue **Hitchcock en obra**, de ÁNGEL FARETTA.



DIÁLOGOS DE CINE

Fernando Birri | Carmen Guarini

DAC Directores Argentinos Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

36
treintayseis



Lucía Puenzo
LOS INVISIBLES

colección andanzas



de estas, reconstruir nuestra propia identidad.

Como en la noche (Planeta), de EDGARDO CASTRO; *Literatura y otros cuentos* (Literatura Random House), de MARTÍN REJTMAN; y *Los invisibles* (Tusquets), de LUCÍA PUENZO, son solo algunos exponentes de directores que se han animado a narrar también con palabras.

Cine III. Verdad y Tiempo potencias de lo falso (Cactus, 2018), de GILLES DELEUZE. El filósofo regresa con su mirada crítica y despiadada sobre la verdad y su relación con la imagen. OZU, BALZAC, PASOLINI e hipótesis sobre el cine son algunos de los temas analizados.

Vidas de película (DAC, La Crujía) en dos volúmenes: uno dedicado a la Generación del 60 y otro, a la del 70. Transcripción

de la serie de televisión realizada, donde DANIEL DESALOMS entrevista a figuras clave de nuestro cine, como RICARDO WULLICHER, LEONARDO FAVIO, ADOLFO ARISTARAIN, HUMBERTO RÍOS, JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ o PINO SOLANAS, entre muchos otros.

Cine Pop (Paidós), colección dirigida por LEONARDO D'ESPÓSITO, con un lenguaje accesible y un formato atractivo. *Amar como en el cine*, de NATALIA TRENZKO y MARÍA FERNANDA MUGICA, y *Super Hollywood*, de JUAN MANUEL DOMÍNGUEZ, fueron los primeros editados. Entre los últimos está *Nueva Comedia Americana*, de EZEQUIEL BOETTI, con un panorama sobre el género, tal vez, más popular del cine.

A sala llena, colección autores (ASL), la primera colección de libros del sitio especializado

que dirige JOSÉ LUIS DE LORENZO. "Luego del lanzamiento de *Hitchcock en obra*, de ÁNGEL FARETTA, continuarán progresivamente con *William Friedkin: Rigor y temblor*, también de FARETTA, y con *Clint Eastwood: ¿Cómo diablos lo hace?*, de FERNANDO GANZO.

Otoños Porteños. Historias del Bafici en sus primeros 20 años (Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2018), edición a cargo de DIEGO PAPIC, permite recorrer en primera persona aquellas impresiones sobre el significado de la Muestra para cada uno de los protagonistas. Directores, programadores, cineastas, actrices y actores, escritores y periodistas vuelcan sus impresiones sobre el Festival. **D**

En Steven Spielberg, una vida en el cine (Paidós, 2018), LEONARDO D'ESPÓSITO recorre la carrera del creador del blockbuster.

DAC CULTURA



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



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

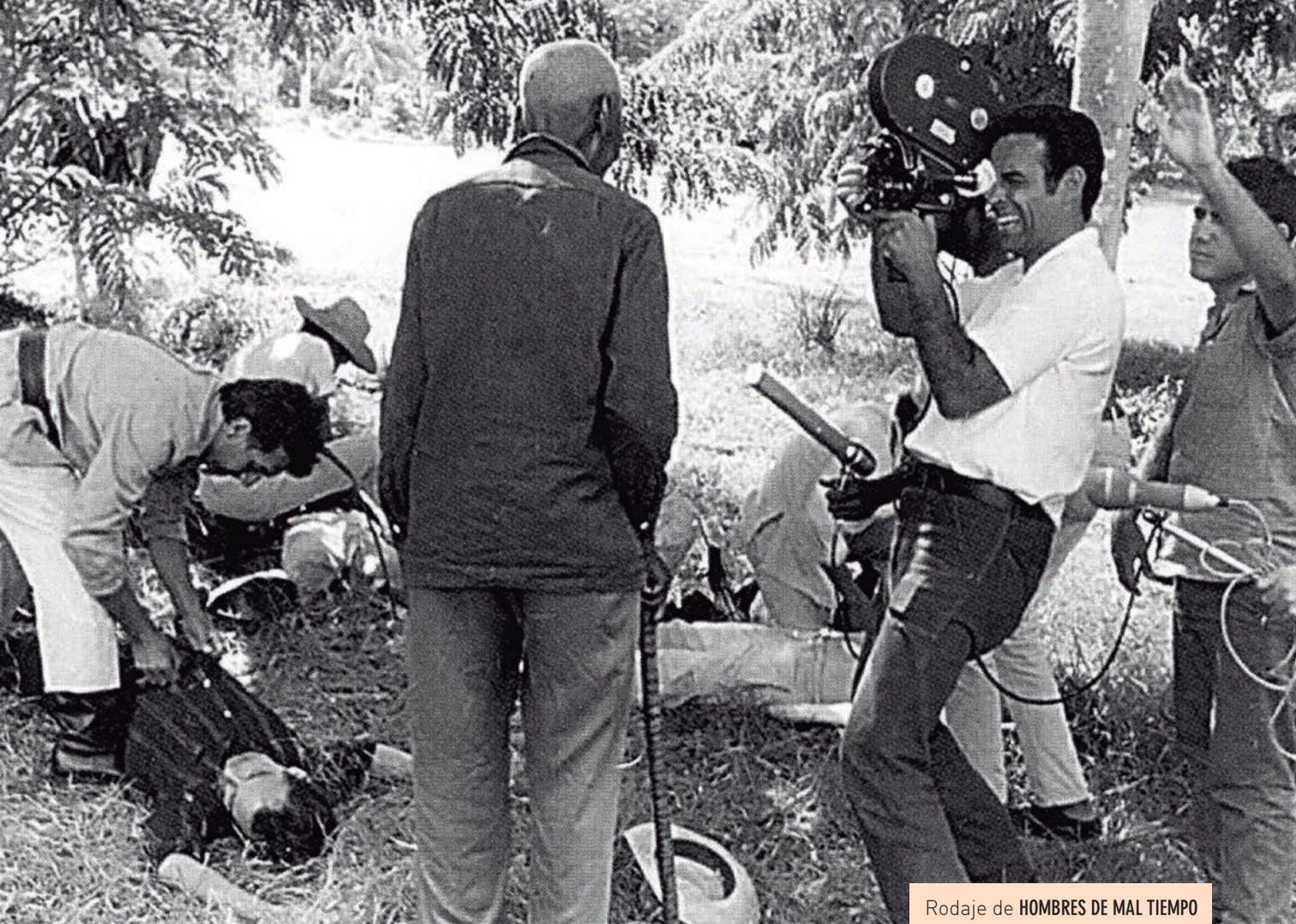
visitá el sitio del audiovisual WWW.DIRECTORES.VCOM.AR



Directores Argentinos
Cinematográficos

1958-2018

EN EL AÑO DE SU 60º ANIVERSARIO



Rodaje de **HOMBRES DE MAL TIEMPO**

Alejandro Saderman, un realizador de muchos tiempos

DIÁLOGO DEL PERIODISTA CUBANO DANIEL CÉSPEDES CON EL DIRECTOR ARGENTINO ALEJANDRO SADERMAN, CUYAS OBRAS CINEMATOGRÁFICAS ATRAVIESAN LA ARGENTINA, CUBA, ITALIA Y VENEZUELA, A PROPÓSITO DEL CINCUENTA ANIVERSARIO DE SU DOCUMENTAL **HOMBRES DE MAL TIEMPO**.

Por los datos a los que he accedido se dice que del año 1962 al 1971 residiste en Cuba. ¿Qué te motivó establecerte por un tiempo en esta Isla?

Yo me había ido por primera vez de la Argentina en 1959. El plan original era realizar

un *stage* en Polonia pero por razones que aún hoy no logro comprender, el plan no se pudo concretar. Viajé desde Moscú, donde había participado del primer Festival Internacional de Cine, a Milán, donde vivía y trabajaba DAVID

ALTSCHULER como director de fotografía de la RaiTV, la televisión italiana. ALTSCHULER había sido aprendiz y asistente de mi padre, el fotógrafo ANATOLE SADERMAN y, posteriormente, había sido camarógrafo del cine argen-

tino. Pensé que tal vez podría ayudarme a conseguir un trabajo en la RAI, cosa que no sucedió. Seguí viaje a Roma, donde en casa de un amigo argentino conocí a un guionista italiano que me presentó a ALBERTO CHIESA, director de



SADERMAN tras
la cámara, Cuba 1968

lo que se denominaba "Il cinematografico", el departamento de producción cinematográfica de la RAI, que realizaba documentales, reportajes y otros materiales. Se trabajaba en 16mm blanco y negro.

Me presenté, hablando en mi italiano elemental. CHIESA estaba produciendo una serie documental de seis capítulos de una hora titulada **GIOVANI D'OGGI**, sobre la problemática de la juventud italiana de esa época, y le faltaba filmar algunos segmentos. Decidió ponerme a prueba y me encargó la realización de un reportaje a un joven de un pequeño pueblo de los alrededores de Roma.

En la Argentina había filmado varios cortos, en 16 y 35mm, documentales y de ficción. Y los había hecho con las uñas, con la ayuda de un par de amigos, y ocupándome de la

producción, la fotografía y cámara, el montaje y, en algunos casos, hasta del corte de negativo. La primera salida con la RAI fue casi un susto. Era la máxima autoridad de un grupo de 25 personas. El director de fotografía, un regordete fascista de unos 60 años me trataba de "dottore". El reportaje gustó, y seguí trabajando como director en la RAI durante mis cinco años romanos.

Hubo un intento de realizar un largometraje para niños con un amigo que tenía vinculaciones con el cine italiano, que no se pudo concretar. Sentí que la posibilidad de dirigir largometrajes iba a resultar sumamente difícil, si no imposible.

En Italia, el Columbianum, una organización jesuita, organizaba en las cercanías de Génova un festival de cine latinoamericano, al cual acudía

regularmente para encontrarme con los colegas argentinos y ponerme al día con el cine que se hacía en la región. Debo decir que en Roma sentí por primera vez mi "latinoamericanidad". De hecho, con otros colegas como PEDRO GARCÍA ESPINOSA -brasileños, cubanos, venezolanos, chilenos-, habíamos fundado el CLAR, Centro Latinoamericano de Roma. A la edición del festival de 1962 acudió Alfredo Guevara, y nos invitó a un grupo de latinoamericanos, que estábamos en París y Roma, a conocer la revolución, sospecho que con la idea de que dejáramos de malgastar nuestro tiempo en Europa y regresáramos a nuestros países a incorporararnos a la lucha social.

Mi viaje estaba pautado para octubre de ese año. Renuncié a la RAI, entregué mi apartamento y de pronto me llegó

"La forma de HOMBRES DE MAL TIEMPO fue una consecuencia de su contenido. Es mi trabajo más experimental, porque nos lanzamos a realizarla sin saber cuál iba a ser el resultado".

“Si la entrevista se limita a dar información, sería lo mismo que utilizar un locutor en *off*. La entrevista debe intentar retratar al personaje entrevistado, transmitir su calor humano, su personalidad. Y hay que saber elegir a quien se entrevista, y crear el clima para ese momento”.

la noticia de que la fecha del viaje se había postergado. La razón: la crisis de los misiles. Terminé llegando a La Habana en febrero de 1963 pero lo que me ocurrió en esos meses perdidos es otra historia. Y una última aclaración. Llegué a Cuba en el 63, y me fui en 1970, tras participar en la zafra de los 10 millones.

Tu documental HOMBRES DE MAL TIEMPO es un ejemplo de atrevimiento y creatividad, tanto en el tema como en la forma. ¿Consideras que fue posible gracias al espíritu imperante en aquellos años sesenta?

En 1968 se celebraba el centenario de las guerras de independencia, y JULIO GARCÍA ESPINOSA, que coordinaba la actividad del ICAIC, nos propuso la realización de películas que tuvieran que ver con el tema. En La Habana existía el Asilo de Veteranos, donde aún vivían los protagonistas de **HOMBRES DE MAL TIEMPO**. Por eso se me ocurrió la idea. Que el espíritu de la época

tuviera que ver con el resultado, seguramente. Pero, en algunos de mis documentales, me interesó romper fronteras, borrar condicionamientos de género. Creo que NICOLASITO GUILLÉN LANDRIÁN y yo fuimos los únicos documentalistas que utilizamos el humor en nuestros documentales. Por ejemplo, en **COFFEA ARÁBIGA** y **MANGLE ROJO**.

Tuviste un apoyo de primera mano en esos veteranos de guerra que participaron en la batalla de Mal Tiempo, ocurrida el 15 de diciembre de 1895, no muy lejos del poblado de Cruces, hoy provincia de Cienfuegos. Se propicia esa mezcla fabulosa entre testimonio y ficción, naturalidad y profesionalidad. ¿Te lo planteaste como meta desde el principio?

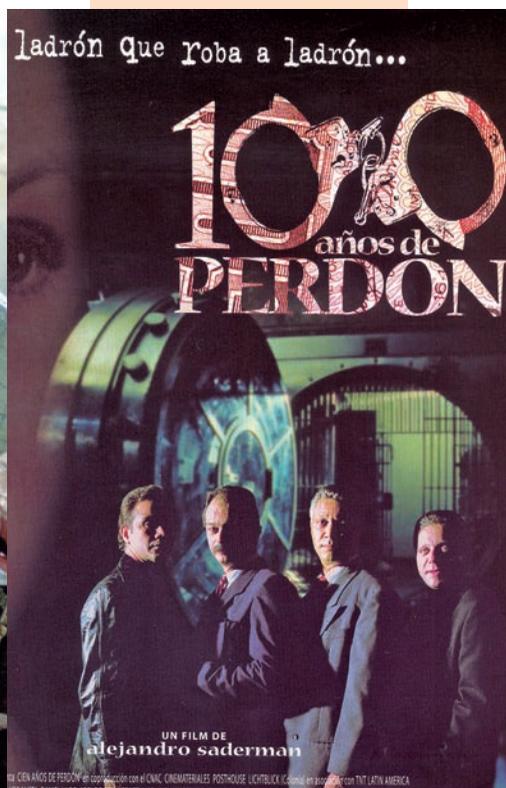
Los veteranos se entregaron felices a esta aventura porque después de años de permanecer olvidados, esperando la muerte en ese asilo, alguien venía a preguntarles, a pedirles que narraran lo que había

sido su participación en la guerra de independencia. Además, la batalla fue el comienzo del fin de la guerra. Por eso no solo contaron su experiencia personal sino que se prestaron de buena gana al juego que les proponía la película, y en más de una ocasión impulsaron el episodio. A los actores que convoqué los conocía de sobra, constituían un grupo de los mejores del momento. Con algunos había trabajado en la única película de ficción que realicé en Cuba, el medimetro **ASALTO AL TREN CENTRAL**. A otros los conocía como amigos y colegas de mi mujer, integrante de Teatro Estudio. No se contó con un guion, y mucho menos con diálogos escritos. Era imprescindible que los actores fueran capaces de improvisar. Luego de la primera jornada, dedicada a filmar los testimonios de los veteranos, detuvimos el rodaje y elegimos los episodios que iríamos a reconstruir.

Afiche **100 AÑOS DE PERDÓN**



RODOLFO MEDEROS en EL ÚLTIMO BANDONEÓN



La vinculación entre memoria e imaginación bien pudo estar preconcebida en **HOMBRES DE MAL TIEMPO** y, si no fue el caso, de todos modos, los protagonistas históricos la propician. ¿Qué me dices al respecto?

El núcleo de la película, la capacidad de reconstruir fue el punto de partida del proyecto. Lo que no estaba preconcebido era la reacción de los veteranos a la propuesta de la reconstrucción. Si no hubiesen entrado en el juego, **HOMBRES DE MAL TIEMPO** hubiera terminado siendo un documental más de personajes hablando a cámara, las famosas *talking heads*. He filmado muchas entrevistas, a ancianos de 108 años, como Montejo, y a niños de cinco, como en el documental **AL AGUA**. Si la entrevista se limita a dar información, sería lo mismo que utilizar un locutor en off. La entrevista debe intentar retratar al personaje entrevistado, transmitir su calor humano, su personalidad. Y hay que saber elegir a quien se entrevista, y crear el clima para ese momento.

¿Qué fue lo más experimental durante la realización que quedó?

Sin ninguna duda, la reconstrucción de los episodios narrados por los veteranos. Fue una suerte de *happening*, cuyo registro, con la tecnología actual -las minúsculas cámaras de video- hubiera resultado mucho más sencillo. Se filmó en 35 milímetros, y con muy poca cantidad de película virgen. Sobre todo, si se tiene en cuenta que había tres cámaras



ALEJANDRO SADERMAN, Casa de los Directores

filmando. Al tercer y último día de rodaje se acabó la película virgen, y quedaba por filmar la escena final. Le pedí a JULIO GARCÍA ESPINOSA una lata más, pero no me la concedió. Por eso, la escena final se resolvió en montaje. Por aquellos años, el ICAIC era un hervidero, muy probablemente la vanguardia del pensamiento cultural cubano. Cada vez que se terminaba una película, largo o corto, ficción o documental, se proyectaba y debatía en el microcine del quinto piso con directores y técnicos. Allí, JULIO lanzó la consigna del "cine imperfecto", que luego desarrolló y sistematizó, con consecuencias sensibles en la producción del cine latinoamericano, no todas rescatables. Asimismo, se trataba de ver lo más interesante que se producía en el mundo, con las limitaciones debidas al embargo y a dificultades económicas. También de Polonia, Checoslovaquia, Hungría. La forma de **HOMBRES DE MAL TIEMPO** fue una consecuencia de su contenido. Es mi trabajo más experimental, porque nos lanzamos a

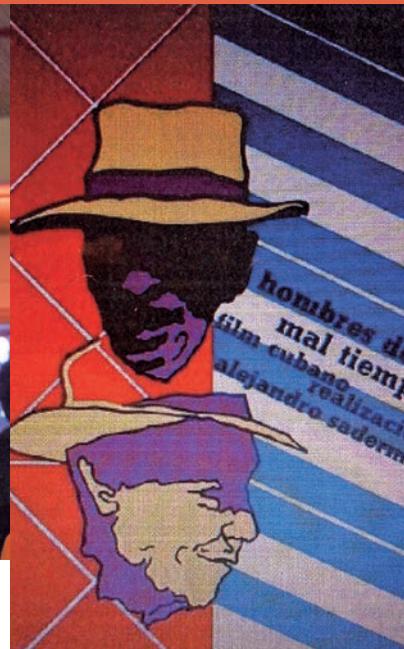
realizarla sin saber cuál iba a ser el resultado.

¿Dónde se estrenó?

Como todas las películas cubanas, sobre todo los documentales, se estrenó en la sala de la Cinemateca de Cuba, el Cine de Arte ICAIC, hoy cine Charles Chaplin.

¿Qué te representa habernos obsequiado a los cubanos un documental de un mérito temático y una validez antropológica incuestionables?

A lo largo de mi carrera de cineasta, con más de cuarenta cortos y medios -documentales y de ficción- y tres largometrajes, sigue siendo mi trabajo preferido. Fue una gran satisfacción su inclusión en un programa de cine documental latinoamericano, organizado por la American Federation of Arts, estrenado en el MoMA de Nueva York, en 1992. Regresé a ese museo en 2007 para presentar **EL ÚLTIMO BANDONEÓN**, mi último largometraje, en un evento que celebraba el décimo aniversario de Ibermedia. D



Afiche original de HOMBRES DE MAL TIEMPO

“En algunos de mis documentales, me interesó romper fronteras, borrar condicionamientos de género. Creo que NICOLASITO GUILLÉN LANDRIÁN y yo fuimos los únicos documentalistas que utilizamos el humor en nuestras obras”.



Festival de Cine de las Alturas, Jujuy

Tres Festivales, tres búsquedas, todo cine

ENTRE AGOSTO Y SEPTIEMBRE SE REALIZARON TRES FESTIVALES CON PERSPECTIVAS Y BÚSQUEDAS DIFERENTES A TRAVÉS DE SU PROGRAMACIÓN. EN SAN SALVADOR DE JUJUY SE LLEVÓ A CABO EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS ALTURAS, QUE HIZO HINCAPIÉ EN EL CINE ANDINO Y EN PRODUCCIONES LATINOAMERICANAS. POR OTRO LADO, EL FESTIVAL REC, EN LA PLATA, APUNTÓ A LA DIFUSIÓN DE TRABAJOS REALIZADOS POR ESTUDIANTES DE DISTINTAS UNIVERSIDADES NACIONALES. POR ÚLTIMO, SAN CARLOS DE BARILOCHE VIVIÓ SU FIESTA DE CINE PATAGÓNICO, EN EL QUE SOBRESALIERON PELÍCULAS E HISTORIAS DE REALIZADORES DEL SUR ARGENTINO.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS ALTURAS

Entre el 1º y el 8 de septiembre, Jujuy vivió su fiesta cinéfila, que se extendió desde la Quebrada hasta las Yungas, además de la capital provincial. En esta 4ª edición, el cine andino se metió de lleno en las salas con la proyección de la película de apertura, **WIÑAYPACHA**, ópera prima del realizador peruano de origen aymara, OSCAR CATTACORA, que dejó una fuerte

impronta para los días que continuaron al Festival.

A lo largo de toda una semana se dictaron talleres de formación de Análisis y Crítica Cinematográfica, seminarios de Vestuario, Animación, Producción de Locaciones, Sonido, Guion, Montaje, Asistencia de Dirección, Dirección Actoral, y se celebraron los 20 años del Cinemóvil.

LUCRECIA MARTEL acompañó su película **ZAMA** -que finalmente resultó ser la ganadora- y dictó una *masterclass* de Sonido en Cine. GASTÓN DUPRAT y LUIS BRANDONI presentaron **MI OBRA MAESTRA**, filmada, en parte, en la Quebrada de Humahuaca. MIGUEL ÁNGEL SOLÁ presentó **EL ÚLTIMO TRAJE**, de PABLO SOLARZ. El director TOMÁS SÁNCHEZ estrenó **TODAVÍA**, con BEATRIZ SPELZINI y ROMINA GAETANI, rodada entre Buenos Aires y Purmamarca.

Este filme contó con el apoyo de Jujuy Films Comisión que facilita a los productores audiovisuales -nacionales e internacionales- toda la logística que precisen para la realización de rodajes en determinados sitios, brindando locaciones, hotelería, permisos de filmación y apoyo de recursos humanos para llevar adelante los proyectos.

El Tercer Encuentro del Foro Internacional para un Mercado

OSCAR CATAFORA durante el rodaje de **WIÑAYPACHA**

de Cine Andino promovió y difundió relaciones en áreas de formación con las escuelas de los países andinos y, especialmente, de la Argentina.

“Quisimos hacer un Festival al que nos gustaría que nos invitaran. Con producciones realizadas en los Andes, y no en una temática andina”, dijo MARCELO PONT, codirector artístico del encuentro. DANIEL DESALOMS, también codirector del Festival, afirmó: “Nuestra propuesta identificó necesidades claras: la del NOA, de poder presentar sus proyectos en el marco de un festival, y la de los directores de los países andinos, que encontraron un ámbito de concurrencia que antes no existía y que los identifica”. Para DIANA FREY, la productora ejecutiva del Festival, “la palabra Alturas no remite solo a las montañas, sino a la calidad de las películas que se presentan”.

FESTIVAL REC

La Argentina es el país con mayor cantidad de estudiantes de cine de Iberoamérica. En medio de un momento complicado para las universidades nacionales y para la industria audiovisual, en su conjunto, el Festival REC de la Universidad de La Plata se llevó a cabo entre el 28 de agosto y el 1º de septiembre, apostando a fortalecer los vínculos entre estudiantes, graduados, docentes y público cinéfilo, dentro y fuera de los claustros.

Desde el año 2010, el Festival de Cine de Universidades Públicas REC tiene el propósito de dar a conocer la producción audiovisual desarrollada por estudiantes, graduados y docentes de las distintas carreras de Cine y Artes Audiovisuales que se dictan en instituciones públicas.

En esta edición, se presentaron largometrajes de graduados y alumnos avanzados de

La importancia del Festival Audiovisual Bariloche radica en mostrar el cine de la región, hecho por realizadores locales, que cuentan historias del sur argentino, que la mayoría desconoce.





LUCRECIA MARTEL



Una escena de **LA COMPARSA**, de LUCIANA RADELAND, presentada en el FAB

“Nuestra propuesta identificó necesidades claras: la del NOA, de poder presentar sus proyectos en el marco de un festival, y la de los directores de los países andinos, que encontraron un ámbito de concurrencia que antes no existía y que los identifica”, **DANIEL DESALOMS**, también codirector del Festival Internacional de Cine de las Alturas.

carreras de Cine y Artes Audiovisuales en la sección no competitiva. Además, hubo proyecciones en la competencia Federal y Latinoamericana, charlas y mesas de debate en los distintos espacios de formación.

De la Competencia Latinoamericana resultó ganadora la brasileña **PRIMAVERA DE FERNANDA**, de DÉBORA ZANATTA y ESTEVAN DE LA FUENTE; en tanto que, de la Competencia Federal, el primer premio fue para **TETERAS**, de IGNACIO DE PAOLI y DORA SCHOJ, de la Universidad de Buenos Aires.

FAB: FESTIVAL AUDIOVISUAL BARILOCHE

Con más de 70 obras, entre largometrajes y cortos, presentaciones de libros, talleres de cine comunitario, talleres infantiles, funciones especiales, cine infantil para escuelas, taller de animación, taller de sonido y captura de audio, mesas de trabajo y autocine, se realizó, entre el 17 y el 23 de septiembre, la 6ª edición del FAB. Su importancia es que se encarga de mostrar el cine de la región,

el Cine Patagónico -hecho por realizadores locales, que cuentan historias del sur argentino-, que la mayoría desconoce. “Lo que nos diferencia de otros festivales es que el 80 por ciento de nuestras secciones son para la región patagónica. El FAB se llena de estudiantes de cine del Sur que vienen a ver sus trabajos, a intercambiar ideas y a conocerse. Siento que estamos valorando lo que hacemos, algo que antes no pasaba”, dijo DIEGO CARRIQUEO, director artístico del Festival.

En ese sentido, en la sección Binacional de Largos (se llama así, porque está hermanado con producciones de Chile), compitieron **LA COMPARSA**, de LUCIANA RADELAND, que cuenta la vida de los esquiladores de ovejas y fue filmada en pleno desierto patagónico; **HISTORIAS DEL VIENTO**, de GISELA MONTENEGRO, que narra la cotidianidad de los habitantes de la Meseta de Somuncurá (un sitio inhóspito, si los hay); **TROPEROS**, sobre los gauchos que pasan meses recorriendo la montaña, arriando ovejas para pastar; y documentales como

LEYENDAS DEL TREN PATAGÓNICO, de SEBASTIÁN DEUS.

Los ganadores de las 12 secciones en competencia del FAB 2018 recibieron, como galardón, un “Nahuelito” luminoso dentro una bola de cristal, que simboliza a la conocida leyenda del “monstruo” del Lago Nahuel Huapi.

La película de terror **ATERRADOS**, de DEMIÁN RUGNA, fue galardonada como Mejor Largometraje Nacional; en tanto que, en la Competencia Nacional de Cortometrajes, el Primer Premio fue para **MOMBYRY**, de la directora misionera FREMDINA BIANCO. En las secciones de Competencia Patagónica (Series, Video Danza, Guiones, Cortometrajes Sub 21, Video Arte Instalación, Proyectos en Construcción), todas las historias tenían un denominador común: el viento y el silencio. Se trató de filmes, en los que no abundaban los diálogos, sino los paisajes, las miradas reflexivas y la introspección. **D**

POR ULISES RODRÍGUEZ



CEP-Centro de Expansión Profesional DAC



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



Directores Argentinos
Cinematográficos

DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE

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

1958-2018
EN EL AÑO DE SU 60º ANIVERSARIO

Dale vida a tu Sueño.



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

Más información en www.bancocredicoop.coop

