

DIRECTORES

AÑO 07 / REVISTA 19

ABRIL/MAYO DE 2019



LA FURIA

LAS POLÍTICAS DEL INCAA ASFIXIAN
AL CINE ARGENTINO ATRAPÁNDOLO
EN UNA PRISIÓN SIN SALIDA

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

PARA FORTALECER EL DERECHO DE AUTOR AUDIOVISUAL EN NUESTRA REGIÓN HAY QUE TRABAJAR DESDE LATINOAMÉRICA.



FESAAL

FEDERACIÓN DE SOCIEDADES DE AUTORES AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS



URUGUAY
agadu.org



ARGENTINA
argentores.org.ar



CHILE
atn.cl



ARGENTINA
dac.org.ar



BRASIL
diretoresbrasil.org



COLOMBIA
directorescolombia.org



MÉXICO
directoresmexico.org



BRASIL
gedarbrasil.org



COLOMBIA
redescriptorescolombia.org



MÉXICO
sogem.org.mx

WWW.FESAAL.ORG

EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA



Este marzo de 2019 seguimos con
"El cine argentino va a la escuela"
recorriendo todo el país.



Conocé más

© Fundacion DAC ✓

@fundacionDAC ✓

f Fundacion DAC ✓

FUNDACION DAC

DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS
POR LA CULTURA Y LAS ARTES AUDIOVISUALES

WWW.FUNDACIONDAC.ORG.AR

SUMARIO



06 EDITORIAL
LA FURIA

08 COSTO MEDIO A FEBRERO 2019

DAC EN LA CONFERENCIA
WOMEN IN FILM INDUSTRY **13**

16 **COMUNICADO: AMENAZAN**
A TODOS LOS AUTORES

18 ENTREVISTA A
MIGUEL COHAN

CONGRESO ANUAL DE
W&DW EN MOSCÚ **22**

26 ENTREVISTA A
TAMAE GARATEGUY

30 MERCADO ÚNICO DIGITAL

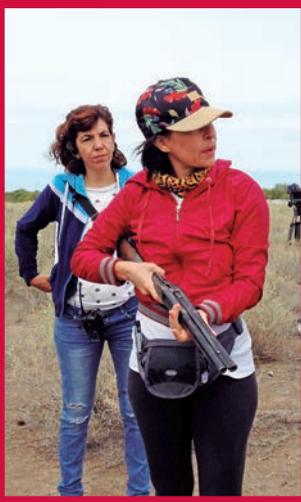
33 ENTREVISTA A
FERNANDO SPINER

CONGRESO ANUAL DE AUTORES
AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS **36**

39 ENTREVISTA A
VICTORIA CHAYA MIRANDA

42 FESTIVALES: **BAFICI**

46 AUTORES AUDIOVISUALES
BRASILEÑOS: **SYLVIO BACK**





48 ENTREVISTA A
MARCELO MARTINESSI

51 MAS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

60 ESTRENOS NACIONALES 2019

64 ENTREVISTA A
LUZ RUCIELLO

68 FICCIÓN EN CUOTAS
WEB SERIES PARTE 1

71 ENTREVISTA A
SANTIAGO LOZA

74 HISTORIAS DEL CINE ARGENTINO:
ESTUDIOS SAN MIGUEL

78 INFORME: **SEXO EN EL
CINE NACIONAL**

82 PLAN RECUPERAR

83 **DOGMA 95: EL ÚLTIMO
MOVIMIENTO CINEMATográfico**

86 INVESTIGACIÓN:
**CONSUMO Y PERCEPCIONES
DEL CINE ARGENTINO**

92 MAESTROS DEL GÉNERO:
**NARCISO IBÁÑEZ MENTA Y
"CHICHO" IBÁÑEZ SERRADOR**

96 **ANIMACIONES LOW COST**
WEB SERIES PARTE 2



Equipo editorial

Director de Publicación
HORACIO MALDONADO

Secretario de Redacción
JULIO LUDUEÑA

Coordinación General
ANA HALABE - MATÍAS ARILLI

Asistentes de Producción
MIRANDA SERODIO
MATÍAS CIANCIO

Diagramación Intermedia

Colaboraron en este número
Mariana Aramburu, Nicolás
Battle, Santiago Beltramo,
Julieta Bilik, Betina Brewda,
Sergio Corach, Ezequiel Dalinger,
Rolando Gallego, Carmen Guarini,
Ana Halabe, Silvana Jarmoluk,
Javier Leoz, Claudia Martí,
Romina Milevich, Paula Nuñez,
Ezequiel Obregón, Marcos Pasos,
Manuel Pérez, Ulises Rodríguez,
Alberto Sadignon y Vera Tognetti
y Paula Zyngierman.

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.



LA FURIA (1997) megaéxito del cine nacional. Dirección: JUAN BAUTISTA STAGNARO, Producción: JOSÉ LUIS GARCI y LUIS SCALELLA. Protagonizada por DIEGO TORRES, LUIS BRANDONI, LAURA NOVOA y RODOLFO RANNI, con guion de JUAN BAUTISTA y MATÍAS STAGNARO sobre una idea de CARLOS MENTASTI y fotografía de CARLOS TORLASCHI.

iii LA FURIA!!!

Directoras y directores del cine argentino estamos encerrados, y con furia, tras las rejas del desaliento, porque la ley 17.741 no se cumple. Crónica anunciada de un modo de pensar la cultura y el desarrollo del país, la prisión preventiva de la actividad cinematográfica ha quedado establecida. Ante todo, por el continuo y descomunal atraso del costo fijado para una película nacional de presupuesto medio, que aún después de su última reciente

actualización en 20 millones de pesos, solo alcanza a la mitad de su verdadero valor. Luego, por la suspensión, durante un año, de los créditos que determina la ley para fomento de nuestra actividad y, ahora, con su reemplazo por temibles préstamos bancarios, que, en el mejor de los casos, parecen otorgados para cubrir únicamente los costos de las cargas sociales y el IVA, que ningún productor tradicional tiene posibilidad de descargar.

Sin duda, nos provoca FURIA que, mientras el presupuesto del INCAA aumenta y aumenta, al compás galopante de la inflación y del costo de las entradas cinematográficas, elevado a más del triple de su valor en los últimos tres años, el organismo invierte ese dinero en plazos fijos, bonos o cuentas bancarias, tal vez, para proveer al privilegiado mercado financiero de los recursos que niega a nuestra industria. En estas circunstancias, con

la gerencia de fomento que establece la ley, convertida ya en verdadera subgerencia del desaliento general, el costo medio continúa siempre atrasado. Su última y reciente actualización, fijada en 20 millones de pesos, representa exactamente la mitad del **costo (\$ 39.404.936, IVA incluido) de una película nacional de presupuesto medio.** O sea, de una película realizada, básicamente, a partir de un libro y un guion con derechos adqui-

ridos, según Argentores, en 6 semanas de preproducción; 6 semanas de rodaje en Capital Federal de lunes a viernes, a razón de 8:45 horas de labor y 2:15 horas extras diarias, conformando 11 horas laborables por jornada; equipo técnico SICA; elenco integrado con 2 protagonistas de primera categoría, 2 secundarios, 20 bolos mayores, 20 bolos menores, 150 Extras y una postproducción de 6 semanas. El detalle exacto por rubros, calculado y analizado comparativamente por los destacados expertos NICOLÁS BATLLE, PAULA ZYNGIERMAN y JAVIER LEOZ, puede verse aquí mismo en el documento siguiente.

Después de transitar el 2018 sin créditos, paralizando cantidades de toda especie de proyectos, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, a semejanza de un aparente regalo de Navidad, publicó, a fines de diciembre, en el Boletín Oficial, una resolución que anuncia la canalización de los créditos, a través del Banco Nación, más la intervención de una Sociedad de Garantías Recíprocas, esta última, sin costo para el solicitante. Este préstamo está limitado a proyectos encuadrados dentro de las discutidas modalidades de audiencia masiva o media con un tope de hasta \$ 6.280.000. Una cifra condenada a su notoria insuficiencia por el falso costo medio y, también, por un grave achique del porcentaje aplicado sobre su total. No se da puntada sin hilo. Curiosamente, la suma del préstamo permite, apro-

ximadamente, financiar la parte que retorna al Estado en concepto de cargas sociales y de IVA, erogación nunca aceptada como el absoluto costo que significa para el productor tradicional que no puede descargarlo para su recuperación. Los préstamos serán para devolver hasta en 36 meses. Durante el primer semestre, los intereses quedan a cargo del INCAA, que luego, en los 6 meses siguientes, apenas cubre el 9,5 % de la incierta tasa de mercado a aplicar por el banco. Después, los otros 24 meses, en las etapas más difíciles de una realización cinematográfica, el productor sobrellevará los intereses como pueda o la suerte lo quiera ayudar. Los productores deberán presentar la solicitud de crédito por el monto requerido con la documentación solicitada. Otro detalle no menor es que el INCAA, cerrando cualquier necesaria relación, comunicará las condiciones para presentar esta solicitud a través de la plataforma de Trámites a Distancia (TAD) del sistema de Gestión Documental Electrónica (GDE), un sitio cuyo sistema de burocrática digitalización incluye todos los trámites hoy efectuados ante organismos estatales y suele caerse en las horas pico que, normalmente, se utilizan para trabajar.

Siempre existió, existe y existirá un promedio de 5 películas de gran presupuesto que cada año, disponiendo ya de su propio formato privado de producción y lanzamiento, son las primeras cinco de la

taquilla nacional. Así, como aparece otra cantidad igual de largos de costo reducido que, surgidos del talento, los festivales, la crítica o la oportunidad, algunas veces hasta sin ningún apoyo del INCAA, completan por fortuna el *top ten*. Es una consecuencia de la concentración que, con toda impunidad, ha adoptado la exhibición. El problema es la crítica situación que viene sumergiendo al cine argentino de costo medio, tal como DAC lo plantea, una y otra vez, a las autoridades del organismo. La respuesta del INCAA, si bien parece atender nuestros reclamos, nunca constituye una solución. A través del tiempo, los problemas perduran y empeoran, institucionalizando una estrategia que, en su persistencia, terminará, sin dudas, eliminando a las películas de costo medio del cine nacional. Sus directoras y directores, sometidos al precario y sombrío panorama de 4, 3 y hasta 2 semanas de rodaje como clara expresión de pobreza y falta de posibilidades, parecen desaparecer en una maraña de trámites e impedimentos surgidos, vuelta tras vuelta, como las gambetas de una sortija en una soberbia calesita destinada a desalentar, más que a fomentar la participación. **D**

Sin duda, nos provoca FURIA que, mientras el presupuesto del INCAA aumenta y aumenta, al compás galopante de la inflación y del costo de las entradas cinematográficas, elevado a más del triple de su valor en los últimos tres años, el organismo invierte ese dinero en plazos fijos, bonos o cuentas bancarias, tal vez, para proveer al privilegiado mercado financiero de los recursos que niega a nuestra industria.

COSTO DE UNA PELÍCULA NACIONAL DE PRESUPUESTO MEDIO A FEBRERO 2019

\$ 39.404.936

DAC AGRADECE A LOS RECONOCIDOS COLEGAS PRODUCTORES NICOLÁS BATLLE, PAULA ZYNGIERMAN Y JAVIER LEOZ SUS DETALLADOS CÁLCULOS, ANÁLISIS Y CUADRO COMPARATIVO REALIZADOS PARA ESTABLECER EL COSTO DE UNA PELÍCULA NACIONAL DE PRESUPUESTO MEDIO, TAL COMO LO INDICA LA LEY DE CINE ARGENTINA.

PARÁMETROS UTILIZADOS

Lunes a viernes, 8:45 horas de labor y 2:15 horas extras diarias, para un Plan de Rodaje tentativo total de 11 horas. Paritarias Sindicales tentativas para el primer tramo de 2019 del 25 % (SICA / AAA). Rubro Dirección: calculamos un 10 % so-

bre los Costos Bajo la Línea (costos totales del presupuesto, excluyendo honorarios de guion, dirección y producción, sin IVA ni contingencias).

DISEÑO DE PRESUPUESTO

Película nacional de 6 semanas de preproducción, 6 semanas de

rodaje y 6 de posproducción, con 47 miembros de Equipo Técnico. Elenco: 2 protagonistas de primera categoría, 2 secundarios, 20 bolos mayores, 20 bolos menores y 150 Extras, con sus horarios calculados por encima de los mínimos vigentes. Rubro

Libro/Guion calculamos un 40 % superior al mínimo establecido por Argentores, incluyendo no solo el Guion cinematográfico, sino también un valor equivalente para la compra de los derechos de una obra preexistente (novela, cuento, otros). Valor 1 dólar \$ 40.-

Pre producción 6 semanas, rodaje 6 semanas, pos producción 6 semanas, 47 técnicos, 2 protagonistas de primera categoría, 2 secundarios, 20 bolos mayores, 20 bolos menores y 150 Extras.

COSTO DE UNA PELÍCULA NACIONAL DE PRESUPUESTO MEDIO - FEBRERO 2019

| | RUBROS | TOTAL | IVA | Total c/IVA |
|-------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|------------------|-------------------|
| 1 | LIBRO / ARGUMENTO / GUIÓN | 1.400.000 | 0 | 1.400.000 |
| 2 | DIRECCION | 2.838.000 | 297.990 | 3.135.990 |
| 3 | PRODUCCION | 2.709.723 | 522.094 | 3.126.817 |
| 4 | EQUIPO TECNICO <i>(Sobre lista Vigente del SICA hasta el 31 de Marzo de 2019)</i> | 8.405.535 | 0 | 8.405.535 |
| 5 | ELENCO <i>(Sobre lista Vigente de la AAA hasta Diciembre de 2018 contemplado aumento 1er. tramo) - (SUTEP sobre lista vigente hasta Junio de 2019)</i> | 2.929.834 | 0 | 2.929.834 |
| 6 | CARGAS SOCIALES | 2.699.167 | 0 | 2.198.126 |
| 7 | VESTUARIO | 250.088 | 50.562 | 300.650 |
| 8 | MAQUILLAJE | 67.534 | 4.401 | 71.935 |
| 9 | UTILERIA | 543.375 | 48.904 | 592.279 |
| 10 | ESCENOGRAFIA | 698.625 | 130.410 | 829.035 |
| 11 | LOCACIONES | 1.095.672 | 0 | 1.095.672 |
| 12 | MATERIAL DE ARCHIVO | 0 | 0 | 0 |
| 13 | MUSICA | 870.810 | 9.781 | 880.591 |
| 14 | MATERIAL VIRGEN | 87.750 | 11.057 | 98.807 |
| 15 | PROCESO DE LABORATORIO | 367.075 | 77.086 | 444.161 |
| 16 | EDICION | 285.288 | 58.493 | 343.780 |
| 17 | PROCESOS DE SONIDO | 884.250 | 185.693 | 1.069.943 |
| 18 | EQUIPOS DE CAMARAS Y LUCES | 2.754.673 | 578.481 | 3.333.154 |
| 19 | EFECTOS ESPECIALES | 162.000 | 34.020 | 196.020 |
| 20 | MOVILIDAD | 1.877.256 | 237.732 | 2.114.988 |
| 21 | FUERZA MOTRIZ | 316.035 | 66.367 | 382.402 |
| 22 | COMIDAS y ALOJAMIENTOS | 1.628.580 | 330.265 | 1.958.845 |
| 23 | ADMINISTRACION | 1.853.920 | 218.092 | 2.072.012 |
| 24 | SEGUROS | 295.200 | 61.992 | 357.192 |
| 25 | SEGURIDAD | 301.095 | 0 | 301.095 |
| TOTALES | | 35.321.483 | 2.923.420 | 37.638.862 |
| | Imprevistos | 5 % | | 1.766.074 |
| GRAN TOTAL | | | | 39.404.936 |

Disponible completo desglosado por rubros en www.dac.org.ar/costo-medio

CUADRO COMPARATIVO

Teniendo en cuenta la diversidad de posibles parámetros y diseños de producción, entendiendo que una ópera prima, en cuanto a sus posibilidades de producción y exhibición es diametralmente diferente a un proyecto industrial/autorial o industrial/comercial, a continuación presentamos también el cuadro comparativo del COSTO DE UNA PELÍCULA NACIONAL DE PRESUPUESTO MEDIO (sin IVA) con los presupuestos de costo de ÓPERA PRIMA y AUDIENCIA MASIVA, utilizando información reciente de películas que hemos producido en cada una de esas modalidades.

presupuesto en Pesos Arg.

| | OPERA PRIMA | AUD MEDIA | AUD MASIVA |
|--------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| | 4 sem | 6 sem | 8 sem |
| <i>(pres ref. DAC-3/19)</i> | | | |
| Sobre la Linea | | | |
| 1 LIBRO - ARGUMENTO - GUIÓN | 686.402 | 1.400.000 | 2.142.593 |
| 2 DIRECCIÓN | 1.372.804 | 2.838.000 | 4.285.185 |
| 3 PRODUCCION | 1.451.862 | 2.709.723 | 5.285.185 |
| PROTAGONISTA PRINCIPAL | | | 2.000.000 |
| Bajo la Linea | | | |
| 4 EQUIPO TÉCNICO | 3.354.826 | 8.405.535 | 10.458.761 |
| 5 ELENCO | 905.306 | 2.929.834 | 5.141.687 |
| 6 CARGAS SOCIALES | 1.038.889 | 2.699.167 | 7.032.602 |
| 7 VESTUARIO | 166.000 | 250.088 | 850.000 |
| 8 MAQUILLAJE | 48.000 | 67.534 | 440.000 |
| 9 UTILERÍA | 250.000 | 543.375 | 825.000 |
| 10 ESCENOGRAFÍA Y CONSTRUCCIÓN | 550.000 | 698.625 | 720.000 |
| 11 LOCACIONES | 720.000 | 1.095.672 | 1.200.000 |
| 12 MATERIAL DE ARCHIVO | 0 | 0 | 80.000 |
| 13 MÚSICA | 524.100 | 870.810 | 2.065.000 |
| 14 MATERIAL VIRGEN | 66.000 | 87.750 | 100.000 |
| 15 PROCESO DE LABORATORIO | 332.000 | 367.075 | 600.000 |
| 16 EDICIÓN | 100.000 | 285.288 | 350.000 |
| 17 PROCESOS DE SONIDO | 600.000 | 884.250 | 1.270.000 |
| 18 EQUIPOS DE CÁMARA Y LUCES | 1.402.600 | 2.754.673 | 3.000.000 |
| 19 EFECTOS ESPECIALES | 50.000 | 162.000 | 285.000 |
| 20 MOVILIDAD | 947.500 | 1.877.256 | 2.868.000 |
| 21 FUERZA MOTRIZ | 225.000 | 316.035 | 419.000 |
| 22 COMIDAS Y ALOJAMIENTO | 1.003.520 | 1.628.580 | 2.161.800 |
| 23 ADMINISTRACIÓN | 1.150.000 | 1.853.920 | 2.300.000 |
| 24 SEGUROS | 174.300 | 295.200 | 600.000 |
| 25 SEGURIDAD | 120.000 | 301.095 | 505.000 |
| TOTAL | 17.239.110 | 35.321.483 | 56.984.813 |

CONCLUSIÓN: mediante el análisis realizado, podemos observar que el Costo Medio establecido por el INCAA está distante de los valores aspiracionales para un film nacional industrial y competitivo (nacional e internacionalmente) y más cercano a los parámetros de costo de una ópera prima.

Febrero 2019

NICOLAS BATLLE es egresado del Enerc; socio fundador de Magoya Films S.A.; productor ejecutivo de MUNDO ALAS, WAKOLDA, EL PATRÓN RADIOGRAFÍA DE UN CRIMEN, NATACHA LA PELICULA; docente en Enerc, Unsam, Cic y Davinci; presidente de Apima 2013-2015 y autor del libro producción de largometraje (Ed. Cic 2016). PAULA ZYNGIERMAN es antropóloga y productora; desde 1991 produce en cine y tv obras como EL NIÑO PEZ, CRÓNICA DE UNA FUGA, EL HIJO DE LA NOVIA, BS AS VICEVERSA, SILVIA PRIETO, MARILYN y LA PELÍCULA INFINITA; creó Maravillacine y es docente en Enerc, Uca y Untref. JAVIER LEOZ trabaja en producción desde 1988, participando entre otras en GATICA, EL SUEÑO DE LOS HÉROES, ANICETO, CORNELIA FRENTE AL ESPEJO, GILDA y ZAMA; forma parte de dar a Luz cine S.R.L, es fundador de Suda Club de Producción y docente en Enerc y Up.

COSTOS MEDIOS TELEVISIÓN

DAC agradece a BETINA BREWDA y SANTIAGO BELTRAMINO por su trabajo para establecer con todo detalle los siguientes costos medios de televisión en Argentina.

| TV - TIRA 60 CAPÍTULOS - PRESUPUESTO MEDIO - 2019 | | Preproducción | 3 | Días Grabación | 80 |
|--------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------|---|-----------------|--------------|
| | | Rodaje | 4 | Cot. Dólar | \$ 40 |
| | | Posproducción | 1 | Cant. Capítulos | 60 |
| RUBROS | | | | | TOTAL |
| 1 | LIBRO / ARGUMENTO / GUIÓN | | | | 2.400.000 |
| 2 | DIRECCION | | | | 3.500.000 |
| 3 | PRODUCCION | | | | 1.050.000 |
| 4 | EQUIPO TECNICO | | | | 29.002.617 |
| 5 | ELENCO (Jornada de 10 hs) | | | | 14.762.833 |
| 6 | CARGAS SOCIALES | | | | 12.077.908 |
| 7 | VESTUARIO | | | | 659.000 |
| 8 | MAQUILLAJE | | | | 210.000 |
| 9 | UTILERIA/AMBIENTACIÓN | | | | 408.000 |
| 10 | ESCENOGRAFIA | | | | 6.500.000 |
| 11 | LOCACIONES | | | | 1.431.125 |
| 12 | MATERIAL DE ARCHIVO | | | | 20.000 |
| 13 | MUSICA | | | | 230.000 |
| 14 | MATERIAL VIRGEN | | | | 29.400 |
| 15 | PROCESO DE POST-PRODUCCIÓN DE AUDIO Y VIDEO | | | | 1.200.000 |
| 16 | PAQUETE GRAFICO | | | | 100.000 |
| 17 | EQUIPAMIENTO DE PISO | | | | 12.130.000 |
| 18 | EQUIPOS DE CAMARAS/ LUCES/SONIDO EXTERIORES | | | | 4.362.000 |
| 19 | EFEKTOS ESPECIALES | | | | 400.000 |
| 20 | MOVILIDAD | | | | 4.855.000 |
| 21 | FUERZA MOTRIZ | | | | 532.000 |
| 22 | COMIDAS | | | | 2.160.000 |
| 23 | ADMINISTRACION | | | | 1.158.000 |
| 24 | SEGUROS | | | | 437.840 |
| 25 | PRENSA | | | | 150.000 |
| 26 | SEGURIDAD | | | | 135.000 |
| 27 | IMPUESTOS | | | | 6.932.982 |
| 28 | CONTINGENCIAS | | | | 3.256.960 |

Disponible completo desglosado por rubros en
www.dac.org.ar/costo-medio

| | |
|----------------------|--------------------|
| TOTALES | 110.090.664 |
| IVA | 23.119.040 |
| TOTAL GENERAL | 133.209.704 |

COSTOS MEDIOS TELEVISIÓN

| TV - UNITARIO 10 CAPÍTULOS - PRESUPUESTO MEDIO - 2019 | | Preproducción | 2 | Días rodaje | 50 | |
|-------------------------------------------------------|---------------------------------|----------------|-----|-------------|-------------------|--------|
| | | Rodaje | 2,5 | Cot. Dólar | \$40,00 | |
| | | Postproducción | 2 | Capítulos | 10 | |
| RUBROS | | | | | TOTAL | |
| 1 | LIBRO / ARGUMENTO / GUIÓN | | | | 1.836.250 | 3,3 % |
| 2 | DIRECCION | | | | 1.500.000 | 2,7 % |
| 3 | PRODUCCION | | | | 975.000 | 1,7 % |
| 4 | EQUIPO TECNICO | | | | 13.636.946 | 24,4 % |
| 5 | ELENCO | | | | 11.221.642 | 20,1 % |
| 6 | CARGAS SOCIALES | | | | 6.466.207 | 11,6 % |
| 7 | VESTUARIO | | | | 488.000 | 0,9 % |
| 8 | MAQUILLAJE | | | | 62.000 | 0,1 % |
| 9 | UTILERIA/AMBIENTACIÓN | | | | 650.000 | 1,2 % |
| 10 | ESCENOGRAFIA | | | | 465.000 | 0,8 % |
| 11 | LOCACIONES | | | | 2.110.565 | 3,8 % |
| 12 | MATERIAL DE ARCHIVO | | | | 30.000 | 0,1 % |
| 13 | MUSICA | | | | 230.700 | 0,4 % |
| 14 | MATERIAL VIRGEN | | | | 127.000 | 0,2 % |
| 15 | PROCESO DE POSTPRODUCCIÓN | | | | 1.410.000 | 2,5 % |
| 16 | PROCESOS DE SONIDO | | | | 500.000 | 0,9 % |
| 17 | EQUIPOS DE CAMARAS/LUCES/SONIDO | | | | 2.725.000 | 4,9 % |
| 18 | EFFECTOS ESPECIALES | | | | 150.000 | 0,3 % |
| 19 | MOVILIDAD | | | | 3.349.750 | 6,0 % |
| 20 | FUERZA MOTRIZ | | | | 332.500 | 0,6 % |
| 21 | COMIDAS | | | | 1.376.650 | 2,5 % |
| 22 | ADMINISTRACION | | | | 1.240.750 | 2,2 % |
| 23 | SEGUROS | | | | 95.000 | 0,2 % |
| 24 | PRENSA | | | | 150.000 | 0,3 % |
| 25 | SEGURIDAD | | | | 90.000 | 0,2 % |
| 26 | IMPUESTOS | | | | 3.217.249 | 5,7 % |
| 27 | CONTINGENCIA | | | | 1.527.981 | 2,7 % |
| TOTALES | | | | | 55.964.190 | |
| IVA | | | | | 11.752.480 | |
| TOTAL GENERAL | | | | | 67.716.670 | |
| TOTAL X EPISODIO | | | | | 5.596.419 | |
| IVA | | | | | 1.175.248 | |
| TOTAL con IVA | | | | | 6.771.667 | |

Disponible completo desglosado por rubros en www.dac.org.ar/costo-medio



DAC PRESENTE EN LA CONFERENCIA WOMEN IN FILM INDUSTRY

CARMEN GUARINI REPRESENTÓ A DAC -DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS- EN LA CONFERENCIA INTERNACIONAL “LA MUJER EN LA INDUSTRIA DEL CINE”, ORGANIZADA POR CROATIAN FILM DIRECTOR’S GUILD (DIRECTORES DE CINE CROATA). ENTRE OTRAS INVITADAS, ESTUVIERON PRESENTES PAULINE DURAND-VIALLE, DIRECTORA EJECUTIVA DE FERA, Y KRISTINA BÖRJESSON, DE SUECIA, REPRESENTANTE DE EURIMAGES; PRODUCTORAS COMO BIANCA OANA, DE RUMANIA; LA PERIODISTA FRANCESA VÉRONIQUE LE BRIS; Y LAS ACTRICES MIRJANA KARANOVIC Y NEDA ARNERIC. AQUÍ UNA PARTE DEL INFORME CUYA PUBLICACIÓN COMPLETA ESTÁ EN WWW.DIRECTORES.V.COM.AR.

El Coloquio se desarrolló en cinco paneles: 1) *Is It a Man’s World?*, con la presencia de mujeres representantes de Eurimages, la Federación de Directores Europeos (FERA) y Media Office de Croacia; 2)

Three Experiences, compartido entre una productora de Rumania y una reconocida actriz de Serbia, quienes hablaron a partir de sus respectivas experiencias; fue el espacio donde expuse el caso argen-

tino. 3) *All About Eve*, 4) *What Women Want* y 5) *Mary Poppins Returns* fueron la ocasión para escuchar, respectivamente, a actrices, directoras y productoras de la región (procedentes de Serbia, Croacia, Bosnia

POR CARMEN GUARINI

y Herzegovina, Macedonia, Montenegro, Hungría, Rumania, Eslovenia y tres invitadas de Holanda, Francia e Italia).



“Yo logré hacer cinco largometrajes en un sistema sin cupos. Pero, si pienso en las generaciones futuras, apoyo el cupo sin dudar. La mayoría de las cabezas de equipo, en mis rodajes, son mujeres, en un 80%. No las contraté porque fueran mujeres, fue algo que se fue dando”.
TEONA STRUGAR MITEVSKA

Presenté “El caso argentino: Por un nuevo paradigma”, ponencia que fue el resultado de la consulta de los datos elaborados por las organizaciones de mujeres del audiovisual que trabajan activamente en la Argentina para instalar las políticas de equidad de género en nuestro medio, principalmente: MUA y ACCIÓN MUJERES. Desde DAC pudimos, también, aportar datos propios y dar cuenta de la enorme energía con que se están obteniendo avances en políticas de igualdad; me pareció importante poner estas acciones en el contexto de la importancia que han tenido, desde hace más de cuatro décadas, en nuestro país, las luchas de las mujeres en los distintos espacios, tanto sociales como políticos.

PAULINE DURAND-VIALLE, de FERA, explicó: “Trabajo sobre el tema de la igualdad entre hombres y mujeres, y en particular, me focalizo en el tema salarial, porque gracias a estudios que hicimos en 2017, vimos la gran diferencia de las remuneraciones, de los contratos firmados y también de los derechos de autor. Hicimos un análisis y usamos esas cifras para hablar de estos temas con nuestros responsables en la UE para cambiar las reglas del programa MEDIA y encontrar mecanismos para que exista más equidad en el funcionamiento de los fondos para hombres y mujeres. Trabajamos con nuestros miembros en los países europeos para ver en

CARMEN GUARINI
representando a DAC
en Zagreb

dónde están en cuanto a políticas públicas y niveles de eficacia, y así evaluar qué tipos de métodos –ya sean cuotas o reglas en los equilibrios h/m, en las comisiones, las que deciden los financiamientos públicos para los filmes”.

Por su lado, FRANCINE RAVENEY también trabaja en temas de género, pero lo hace dentro del Consejo de Europa en EURIMAGES, que es un fondo compuesto por 38 países más Canadá: “Me encargo del análisis de proyectos y también en temas de igualdad de género. La CE viene trabajando en esto último desde hace varios años, y preparó una guía para que países, sindicatos, productores y directores puedan mejorar la situación para tener más igualdad. Nuestro objetivo es 50/50 en 2020. Es de destacar, también, que damos el premio Audience Award de treinta mil euros para la mejor directora, y ese premio cambia de país cada año. El año pasado fue para una directora de Toronto y este año lo ganó una directora sueca, en Gotteborg. Otro punto de nuestra estrategia es una reunión, cada tres meses, de sensibilización en distintos países del grupo Eurimages para dar

visibilidad a directoras, productoras y compositoras. La última reunión fue en diciembre, en Tbilisi, Georgia. Allí invitamos a jóvenes directoras para hablar de los problemas en Georgia. Y en marzo, haremos otra en Bucarest, Rumania”.

Tuve oportunidad de conversar con TEONA STRUGAR MITEVSKA, de Macedonia, una de las más reconocidas directoras de la región (su última película estuvo en Berlín, donde ganó dos premios). Dio un panorama muy difícil para las mujeres directoras: “Hasta donde sé, fui la primera mujer que logró hacer un largometraje en Macedonia. Eso fue en 2004; mi primer largo, *HOW I KILLED A SAINT*. Desde entonces, ninguna otra mujer de Macedonia rodó un largometraje. Recién en el último llamado a competencia para proyectos, en mayo, una directora joven obtuvo los fondos para su primer largometraje, así que lo rodará en septiembre. En cambio, tenemos una larga tradición de documentales con más mujeres que dirigen tanto largos como cortos. Es un mundo de hombres. Las decisiones las toman los hombres, hay muy pocas mujeres en posición de tomar decisiones. Y



creo que esto también afecta el resultado. En el resto de los países de la región la situación es muy mala. Por ejemplo, en Serbia, últimamente, el cine se ha elevado muchísimo. Y tienen una realizadora, o quizá dos. Creo que las mejores en la región son las bosnias. Porque, en Bosnia, hay tres directoras con reconocimiento internacional: AIDA BEGIC, JASMILA ZBANIC, y una directora nueva, INA STANKOVIC. Entre guionistas y productores, también nos llevan la delantera a los demás. En Eslovenia, tampoco están muy bien. Croacia tuvo un par de directoras muy buenas. Pero estamos muy lejos del 50/50 o de cumplir con ningún cupo. Estamos en el 5% o 3%. Es ridículo. De verdad, da miedo”.

Le pregunté, entonces, si ella estaría de acuerdo con las cuotas: “Yo logré hacer cinco largometrajes en un sistema sin cupos. Pero, si pienso en las generaciones futuras, apoyo el cupo sin dudar. La mayoría de las cabezas de equipo, en mis rodajes, son mujeres, en un 80%. No las contraté porque fueran mujeres, fue algo que se fue dando. Y tengo una teoría. Creo que las mujeres somos... SIMONE DE BEAUVOIR dijo: ‘No se nace mujer, te enseñan a ser mujer’. En realidad, somos, por naturaleza, ‘miembros’ del segundo sexo. Y, con las mujeres, suelo trabajar mejor, en pie de igualdad”.

Como broche final de la Conferencia, tuve la ocasión de descubrir, a través de la mesa *Who is Writing History of film?*, a la crítica y periodista VÉ-

RONIQUE LE BRIS, de Francia, quien presentó un corto documental, **WOMEN PIONEERS IN EUROPEAN CINEMA**, a través del cual no solo aboga terminar con la oculta presencia de las mujeres como pioneras del cine europeo, sino que se desvela por promover la figura central de ALICE GUY, antecesora de los hermanos LUMIÈRE en la producción del cine francés. Fue la primera persona en dirigir una película de ficción. Pionera en los efectos especiales, la ciencia ficción fílmica, el lenguaje cinematográfico (planos, iluminación, attrezzo, montaje, caracterización...) y fundadora de lo que más tarde se ha considerado la profesión de productor o productor ejecutivo. Asimismo, fue la primera persona que logró mantenerse económicamente a través de dicha profesión. Rodó más de 1000 películas a lo largo de su vida, fundó varias productoras en Francia y en Estados Unidos y luchó por ser reconocida internacionalmente como directora, actriz y productora. En un intento por borrar su paso de la historia del cine, sus películas fueron consideradas anónimas o atribuidas a su marido (camarógrafo), grave error histórico, ya que es imposible entender el trabajo de GEORGES MÉLIÈS y de otros pioneros del cine primitivo sin su influencia.

Mi agradecimiento personal a DANILO SERBEDZIJA, OZANA RAMLJAK, KATARINA ZRINKA MATIJEVIC, de Croatian Film Director's Guild, quienes me acogieron y acompañaron con gran calidez. **D**



MARIJA PEROVIC, TEONA STRUGAR MITEVSKA, SNJEZANA TRIBUSON y VLATKA VORKAPIC en Zagreb

FRENTE AUDIOVISUAL FEMINISTA

POR ROCÍO GORT

Trabajadoras mujeres, lesbianas, trans, travestis y personas no binarias del cine, televisión, publicidad y medios audiovisuales de la Argentina, tomamos la decisión política de unirnos formando el Frente Audiovisual Feminista. Federal y transversal, **FAF** une a trabajadorxs independientes y a más de 20 agrupaciones feministas y comisiones de género de las Asociaciones más representativas del país.

Cada semana nos encontramos para interpelar las relaciones de poder en la industria, y para pensar y exigir un fomento acorde a nuestras necesidades y convicciones: Creemos que las producciones de imágenes deben ser democráticas, diversas, sin violencias, en defensa de los derechos humanos y con perspectiva de género.

Nuestra primera actividad fue unirnos, adhiriendo al paro internacional del 8 de marzo y elaborar un documento que nucleó, por consenso, los principales reclamos hacia la industria, con perspectiva de género.

Pedimos a los Sindicatos, Privados y Estado, que se cumpla la Ley de Cine, que exista un Cupo de Género y Trans. Paridad de género en espacios de tomas de decisiones. Espacios y contenidos, libres de violencia; Licencias por maternidad y paternidad, regulación del trabajo no registrado y medidas que equiparen la brecha salarial, entre otras. También, nos sumamos a las luchas transversales que está batallando toda la industria en estos tiempos, más difíciles que nunca.

Estamos viviendo un avance de las políticas neoliberales en toda la región, un vaciamiento de la cultura y una destrucción del cine independiente y comunitario, y junto con ello, un recrudecimiento de la violencia hacia las mujeres, lesbianas, travestis, trans y personas no binarias, forjadas por una cultura heteropatriarcal y capitalista. Por eso, desde **FAF** somos conscientes de que solo la unión hará la diferencia y que este es el momento histórico para generarla.



Amenazan a todos **LOS AUTORES**

Un proyecto de la Secretaría de Gobierno de Turismo de la Presidencia de la Nación propone reducir tangencialmente los derechos de autor por las obras audiovisuales para cine o TV, exhibidas en las pantallas de los hoteles. DAC, AADI, ARGENTORES y SAGAI, ya se han manifestado públicamente rechazando el intento.

El derecho de autor es un derecho humano frente al cual se cierne ahora en la Argentina la amenaza de un probable decreto gubernamental propuesto por la Secretaría de Gobierno de Turismo de la Presidencia de la Nación, para coartarlo. Se planea hacerlo interponiéndose inconstitucionalmente por sobre la voluntad de contratos privados de nuestra entidad que

se encuentran en perfecto cumplimiento, tanto con la Federación Hotelera y Gastronómica como con la Asociación de Hoteles de Turismo, respecto al pago de los derechos de autor por las obras audiovisuales emitidas en las pantallas que los establecimientos ofrecen a sus huéspedes. El alarmante proyecto intenta reducir drásticamente la remuneración de los derechos que directoras y directores de cine y televisión, argentinos o de cualquier país del mundo que mantenga reciprocidad con el nuestro, recibimos por la propiedad intelectual de nuestras obras realizadas hoy, hace 50 años o en el futuro.

Es un despropósito que acentúa LA FURIA ya expresada en esta edición. **El siguiente es el comunicado difundido por DAC.**

DERECHO DE AUTOR: UN DECRETO NI URGENTE NI NECESARIO

Desde nuestra asociación, DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS (DAC), los Directores y Directoras de Cine y Televisión de la República Argentina, creadores de las obras audiovisuales, tuvimos que esperar por décadas para ser considerados como AUTORES en la Ley de Propiedad Intelectual 11.723 y así, recién desde el año 2009, poder ejercer nuestro derecho a recibir una justa remuneración por la exhibición pública de nuestras obras.

Desde entonces, trabajamos junto a las cámaras de empresarios hoteleros de todo el país, representadas en la Federación Hotelera y Gastronómica FEHGRA, integrada en su mayoría por Pymes, acordando con ella el monto de nuestra justa remuneración compensatoria por la exhibición de obras audiovisuales en los hoteles, tanto en sus habitaciones como en los espacios comunes.

Posteriormente y en términos similares, se acordó el pago de estos derechos con la Asociación de Hoteles de Turismo (AHT) en su gran mayoría integrada por hoteles de cinco estrellas.

Hoy resulta alarmante que desde la **Secretaría de Gobierno de Turismo de la Presidencia**

de la Nación se intente imponer un proyecto de Decreto cuyo contenido va directamente en contra de los acuerdos existentes entre las partes, enfrentando innecesariamente a Autores con Empresarios.

Esta intromisión ignora además la realidad que estos convenios proponen, desconociendo el beneficio de los derechos de los directores de obras audiovisuales, siendo que además gran parte de estos ingresos pertenecen al **Fondo Nacional de las Artes, Organismo del Estado** desde donde se fomenta la cultura nacional.

Los convenios incluyen, como beneficio, la condonación de deudas retroactivas, bonificaciones especiales, como así también la suspensión del cobro para aquellos empresarios en situaciones de fuerza mayor, como por ejemplo los provocados por los recientes efectos devastadores del Hantavirus, los incendios forestales e inundaciones que afectaron a todo el país.

Se ignora también que lo percibido se transforma en Acción Social, cubriendo la gran necesidad que nuestro colectivo requiere en planes de salud, jubilaciones y pensiones, cuyos beneficiarios son aquellos directores que ya no tra-

bajan, y que cuando lo hicieron no tuvieron la protección de la ley 11.723.

Toda esta acción social se genera, en gran medida, con los ingresos que por Ley se cobran por la exhibición pública de obras audiovisuales, exhibidas comercialmente en los Hoteles, y que pese a la crisis económica actual, hasta el día de hoy, se mantiene con todo el sector hotelero, una relación pacífica y de respeto mutuo.

En un momento en que la Unión Europea amplía el Derecho de Autor a las plataformas digitales de Internet aquí en la Argentina, con este DECRETO, se pretende entorpecer el cobro de los derechos de nuestros creadores audiovisuales.

Exhortamos a la **Secretaría de Gobierno de Turismo** a reflexionar y no permitir ser influenciados por algunos grupos inescrupulosos, que seguramente buscan su propio beneficio.

Finalmente, si llegara este proyecto de Decreto a manos del Sr. Presidente de la Nación, lo exhortamos a que reflexione, pida pruebas de nuestro comportamiento y proceda a reglamentar exclusivamente sobre aquella sociedad condenada por conducta abusiva y arbitra-

ria, que de ningún modo, como queda demostrado, es el proceder de DAC.

El DECRETO proyectado será inconstitucional, convirtiéndose en una vergüenza internacional cuando tomen conocimiento del mismo las Sociedades del Mundo con las que tenemos Convenio de Representación, cuyos directoras y directores perciben sus remuneraciones, que además pertenecen a países que, como la Argentina, son parte del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas.

En fin, un Decreto ARBITRARIO E INNECESARIO.



MIGUEL COHAN

En las fuentes de ALFRED HITCHCOCK y PATRICIA HIGHSMITH

LA MISMA SANGRE (2019) ES LA TERCERA PELÍCULA DE MIGUEL COHAN, UN RELATO EN DONDE, A PARTIR DE UNA MUERTE INESPERADA, SE RESQUEBRAJA TODA LA ESTRUCTURA DE UNA FAMILIA. SI BIEN TIENE GRANDES DIFERENCIAS CON **SIN RETORNO** (2010) Y **BETIBÚ** (2014), TAMBIÉN CONSTRUYE SOBRE LA INTRIGA SU IDENTIDAD CINEMATOGRAFICA. EN UN DIÁLOGO EXCLUSIVO CON **DIRECTORES**, REPASAMOS SU EXPERIENCIA CON EL POLICIAL EN COMPAÑÍA DE ACTORES DE RENOMBRE, PRODUCTORAS CONSOLIDADAS Y GRANDES DISTRIBUIDORAS.

Se ha hecho evidente que mantén una especie de romance con el policial. ¿Cómo sentís que te interpela el género?

Como espectador, me gusta mucho el género, pero también otros. Me doy cuenta de que cuando me pongo a pensar historias, siempre termina apareciendo un crimen a resolver. El concepto "whodunit" está solamente en **BETIBÚ**, que es una adaptación; en cambio, en **SIN RETORNO** y en **LA MISMA**



La actriz chilena PAULINA GARCÍA en LA MISMA SANGRE



OSCAR MARTÍNEZ y DOLORES FONZI en LA MISMA SANGRE

SANGRE aparecen familias que se ven afectadas por un crimen con consecuencias morales y argumentales de esa situación. Creo que hay un romance que tiene que ver conmigo como espectador y con algo que me sale así, sin pensar demasiado.

En tus películas cuesta distinguir la vertiente más clásica del policial, en donde la intriga es nodal, de lo que ocurre en el policial negro, que hace pie en lo social. Se produce una mixtura entre lo público y lo privado.

Escribo los guiones con mi hermana; es algo que pensamos, pero no tenemos estrategias. Hay algo que nos gusta mucho de ese vínculo entre lo público y lo privado. Quizás, en mi nueva película, lo público tiene menor presencia porque es muy lateral. En **LA MISMA SANGRE**, pensamos con ella en que cuanto más nos quedemos en-

cerrados en lo privado, mejor iba a funcionar. En cambio, en **SIN RETORNO**, la relación entre lo público y lo privado era fundamental, se daba un ir y venir permanente para ver cómo una cosa afectaba a la otra. PATRICIA HIGHSMITH es una autora que me encanta y no es tan clasificable, en cuanto al hecho de que no escribió clásicos policiales de enigma ni policiales negros. Cuando estábamos filmando **LA MISMA SANGRE** descubrí, a partir de una película americana, que ellos hablaban de "crime family". Familias donde ocurre un crimen y no hay un policía o detective que lo investigue, sino que hay un personaje amateur vinculado de forma personal. Quizás, eso sí pueda verse en **SIN RETORNO Y LA MISMA SANGRE**.

Sin hacer tanto hincapié, como hace DANIEL BURMAN, que propone un acercamiento muy claro hacia la cuestión judía, en LA MISMA SANGRE

aparece una familia de esa comunidad. ¿Fue algo pensado desde el comienzo?

Muchas veces, cuando uno está escribiendo, no tiene la película en la cabeza. La primera aproximación que surgió, en cuanto a la cuestión judía, apareció en la escena del segundo entierro. Había que escribirla. Y mi familia es de origen judío, he ido a entierros judíos y, entonces, hice esa descripción. Hay una liturgia distinta a otras. Decidimos, entonces, mantener a la familia dentro de esta colectividad. Y, a partir de ahí, hay cosas que empezamos a tomar, no muy directas (como los nombres, por ejemplo). Cosas que no generan un significante concreto para que el espectador lo lea y entienda. Yo creo que en las películas de BURMAN hay una reflexión sobre la cuestión judía. Acá no.

Es interesante el punto de vista del personaje de DIEGO

"Hay películas que se están haciendo con apoyo del INCAA en dos semanas. No sé cómo lo hacen, realmente. En ese sentido, me parece que estamos en una situación muy compleja, donde tampoco sabría decirte qué es lo que habría que hacer para destrabar algunas cuestiones que impiden que crezcamos".



En **LA MISMA SANGRE**, el personaje de **DIEGO VELÁZQUEZ**, según **COHAN**, asume el rol *voyeurista* del espectador

“Sigo viendo a **HITCHCOCK**, lo sigo revisando. Cuando comienzo una película vuelvo a él, cuando temática o formalmente está relacionada. Lo hago de forma consciente, pero aún si no lo hiciera, ya está presente. Él inventó, de alguna manera, el lenguaje cinematográfico de esas emociones, y hay cosas que seguimos usando tal cual” .

VELÁZQUEZ, porque introduce una mirada vinculada al orden de lo moral. Y eso trae consecuencias atractivas para pensar el drama del filme.

Es un poco el personaje que está espejando al espectador, porque sin estar ajeno a la situación es el más ajeno a ella. Santiago, de alguna manera, comienza como un testigo. Y nos lleva adonde nosotros sentíamos que nos tenía que llevar. Nos gustaba que el relato tomara otro punto de vista. Y hay algo que tiene que ver con eso, que es la construcción que el personaje va haciendo de la situación y del personaje de **OSCAR MARTÍNEZ**, acompañando el punto de vista de Santiago. Nos interesa cómo todo eso se reescribe cuando cambia el punto de vista. Santiago se instala en el costado más *voyeurista* del espectador, que siempre es ajeno a lo que pasa.

SIN RETORNO, ópera prima de **COHAN**, aquí **FEDERICO LUPPI** y **MARTÍN SLIPAK**

Mencionaste **HIGHSMITH**, que fue adaptada por **HITCHCOCK** en **EXTRAÑOS EN UN TREN**. **HITCHCOCK** fue un maestro en varios aspectos, y uno de ellos es el dominio de los puntos de vista.

Sigo viendo a **HITCHCOCK**, lo sigo revisando. Cuando comienzo una película vuelvo a él, cuando temática o formalmente está relacionada. Lo hago de forma consciente, pero aún si no lo hiciera, ya está presente. Él inventó, de alguna manera, el lenguaje cinematográfico de esas emociones, y hay cosas que seguimos usando tal cual. En mi caso, en esta película, aparecía **LA SOMBRA DE UNA DUDA**.

Vayamos a tus comienzos. ¿Cómo fue tu formación? ¿Cuánto de tu destreza en la realización se debe al trabajo de asistencia de dirección (de cuatro películas, ni más ni menos) que hiciste para **MARCELO PIÑEYRO**?

Estudí en la **FUC**, fui egresado de las primeras camadas. Terminé la carrera y empecé a trabajar con **MARCELO** en **CENIZAS DEL PARAÍSO**. Hay algo de la formación más académica que tiene que ver con la facultad, pero luego hay algo que tiene que ver con lo cinematográfico, con algo que viene desde el trabajo real y concreto. Algo relacionado con trabajar con él y con la



cinéfilia que posee. Tiene muchísimas películas, que me llevaba en la época anterior a Internet. La gran cuestión era cómo verlas y MARCELO me traía diez, quince películas. Todas las conversaciones que tengo con él empiezan con "¿qué películas viste?". Además es un vademécum, se acuerda de todo.

¿Cómo ves la situación actual del cine argentino?

Desde que empecé hasta ahora, siento que estamos peor. Cuando comencé, los que venían de antes se quejaban de aquel momento y hablaban de otras formas de trabajo y de intervención del INCAA. Desde entonces, siento que nos hemos ido achicando. Hay películas que se están haciendo con apoyo del Instituto en dos semanas. No sé cómo lo hacen, realmente. En ese sentido, me parece que estamos en una situación muy compleja, donde tampoco sabría decirte qué es lo que habría que hacer para destrabar algunas cuestiones que impiden que crezcamos. Con políticas públicas y sin políticas públicas, el cine argentino se instaló internacionalmente como un cine presente. En cualquier festival del mundo hay películas argentinas, y todo el mundo conoce películas argentinas o a algún director. Eso es impresionante; somos un país chico, con un mercado chico, pero tenemos una cantidad de películas que, internacionalmente, es considerable, pero sigue siendo poco. Siento que no estamos cuidando eso que se consiguió.



BETIBÚ se ajusta más al policial clásico

Volvamos a LA MISMA SANGRE. Pocas veces hemos visto a un actor de primera línea tan expuesto como lo está OSCAR MARTÍNEZ, sobre todo en cuanto a lo físico. Como realizador, ¿es un tema que te ocupa una especial atención?

Lo que me pasó con OSCAR también me pasó con [FEDERICO] LUPPI en **SIN RETORNO**; son figuras del cine. Me ponía a pensar: "cómo voy a hacer para que haga esto". Y después ocurre que hay cosas que pienso y que ni llego a ejecutar. OSCAR había leído el guion, lo tenía incorporado y, en el momento, vino e hizo lo que tenía que hacer sin que le pidiera nada. Sí hablamos del personaje y de cuestiones vinculadas. Pero se trata de actores que lo entienden todo. Además, OSCAR tiene un gran conocimiento del lenguaje cinematográfico. A priori, uno tiene miedo de trabajar con grandes por eso, porque son grandes, pero después resulta que todo es más sencillo.

"Cuando estábamos filmando LA MISMA SANGRE descubrí, a partir de una película americana, que ellos hablaban de 'crime family'. Familias donde ocurre un crimen y no hay un policía o detective que lo investigue, sino que hay un personaje amateur vinculado de forma personal".

Por último, ¿cuál es el cine que te interesa como espectador?

Soy muy ecléctico, muy cinéfilo, pero no enciclopedista. Sí, cuando iba a la facultad, me decía "tengo que ver todo el cine de BERGMAN" y veía todo el cine de BERGMAN. Ahora se complica, porque tengo dos hijos... En el tiempo que tengo, pero aún así soy ecléctico. Hay veces en las que siento que no me puedo perder la película de un director, en el cine. Sigo viendo a HITCHCOCK y

a [FRANCIS FORD] COPPOLA. Y si hay una reposición de **LA CONVERSACIÓN** o **EL PADRINO**, voy. [STANLEY] KUBRICK me parece increíble y, de los actuales, me gustan los hermanos COEN y PAUL THOMAS ANDERSON, a quienes creo infalibles. Con ellos sentís que todo lo que está pasando es así porque el director lo pensó así; luego, cuando hacés cine, sabés que no existe ese control tan absoluto. **D**

POR EZEQUIEL OBREGÓN



La imponente y clásica belleza de MOSCÚ

Los Derechos de los AUTORES DIRECTORES Y GUIONISTAS unen al mundo

DESDE EL 25 AL 27 DE MARZO SE CELEBRÓ, EN LA CIUDAD DE MOSCÚ, EL **CONGRESO ANUAL DE W&DW** -WRITERS AND DIRECTORS WORLDWIDE-, CONSEJO INTERNACIONAL DE CREADORES DE OBRAS DRAMÁTICAS, LITERARIAS Y AUDIOVISUALES. EL OBJETIVO DE REUNIR ESTE CONGRESO ANUAL EN LA FEDERACIÓN RUSA ES PRODUCTO DE LA NECESIDAD DE FORTALECER LA REGIÓN Y COLABORAR CON LOS COLEGAS RUSOS PARA QUE FORMEN SU PROPIA SOCIEDAD DE GESTIÓN.

Tras años de trabajo e investigación, en conjunto con las necesidades de los autores rusos, W&DW, de la mano de la colaboradora regional para Rusia y países de la región -en conjunto con ADAL (Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos) y FESAAL (Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos), abocada a la región, en continuo contacto con instituciones de creadores audiovisuales y colegas- coloca sus objetivos en el territorio ruso. Su meta es transmitir

las acciones que W&DW lleva adelante en el ámbito internacional, las campañas de justa remuneración para los autores en la defensa del derecho de autor, a fin de que los derechos de sus colegas sean defendidos y debidamente remunerados, no solo en el territorio ruso, sino en todo el mundo.

A fines de 2017, W&DW se contactó con RUR -Unión Rusa de Titulares de Derechos de Autor (www.rp-union.ru/en/main/). Inmediatamente, se creó una agenda de trabajo, y



Visión nocturna de la moderna Moscú

el Comité Ejecutivo de W&DW, en una jugada política histórica, decidió realizar su reunión anual en la ciudad de Moscú. RUR se convirtió, así, en la sociedad anfitriona y, junto con su director general, ANDREY KRICHEVSKY, y el subdirector y jefe del área internacional, ERIK VALDÉS-MARTINES, recibieron a las sociedades mundiales en este nuevo en-

cuentro del derecho de autor, que se llevó a cabo del 25 al 27 de octubre de 2018.

Fue la primera vez que W&DW se reunió con autores audiovisuales de la Federación Rusa. La intención fue transmitir las acciones que W&DW lleva adelante en todo el mundo, así como también los objetivos de la campaña por una justa re-

muneración para los autores, en la defensa del Derecho de Autor. La importancia de un evento de este nivel generó una gran atención por parte de los autores locales, quienes se sintieron apoyados por sus pares internacionales. De este encuentro, surgió la necesidad de formar una Sociedad de Gestión Colectiva de Derechos de Autores Audiovisuales, liderada por sus propios Directores y Guionistas rusos, para que sus derechos sean defendidos y debidamente remunerados, no solo en ese territorio sino en todo el mundo.

En este marco, en un paso fundamental para los autores rusos, el presidente y el vicepresidente

MOSFILM, dinámica muestra siempre actualizada de la gloriosa historia del séptimo arte ruso y mundial



W&DW se propone nuevos objetivos. La prioridad: el apoyo a sociedades que necesitan ayuda para reafirmarse y construirse como CMOs.

El reconocido director KARÉN SHAJNAZÁROV recibió en persona a los autores del Comité Ejecutivo de W&DW con un coctel de bienvenida en los históricos estudios cinematográficos Mosfilm, que acaban de cumplir 95 años.

de W&DW fueron recibidos por las autoridades del Departamento de Derechos de Autor del Ministerio de Cultura de la Federación Rusa, quienes coincidieron acerca de la necesidad de la defensa de los autores y expresaron su total apoyo. También se hizo un encuentro con el director de cine ruso VLADIMIR KHOTINENKO, consultor en asuntos de Cultura del Poder Ejecutivo de la Federación Rusa, quien también expresó su apoyo a la iniciativa.

El reconocido director KARÉN SHAJNAZÁROV recibió en persona a los autores del Comité Ejecutivo de W&DW con un coctel de bienvenida en los históricos estudios ci-

nematográficos Mosfilm, que acaban de cumplir 95 años. Al cabo de un breve intercambio, SHAJNAZÁROV se interesó en las acciones que W&DW lleva alrededor del mundo y la importancia que la defensa del derecho de autor tiene para la cultura de un país y su industria audiovisual.

Mosfilm, fundado en 1924, produjo más de 3000 películas de los más importantes autores de la Federación Rusa, cuando Rusia formaba parte de la Unión Soviética (<https://en.mosfilm.ru/concern/history/>). En los últimos 20 años, estos estudios se han modernizado, contando con el equipo digital más avanzado instalado

allí, siendo los primeros en el mundo en recibir el certificado de calidad Dolby Premier Studio, de Dolby Laboratories Company, en 2006. Ha creado museos notables, con trajes históricos y automóviles de todas las épocas. Es el único estudio que conserva su archivo de películas y lleva a cabo la restauración con sus propios recursos técnicos y económicos.

En esos días de octubre de 2018, el Consejo Ejecutivo de W&DW, con el apoyo de la Sociedad Rusa RUR, de las autoridades y de los autores locales, decidieron que el Congreso Anual se realizara en la ciudad de Moscú, los días

Parte de un decorado de MOSFILM





25, 26 y 27 de marzo de 2019, para recibir, como es habitual, a una gran cantidad de autores dramáticos, audiovisuales y literarios de todo el mundo, pertenecientes a las sociedades miembros de W&DW y de sociedades locales.

W&DW se propone nuevos objetivos. La prioridad: el apoyo a sociedades que necesitan ayuda para reafirmarse y construirse como CMOs. Para lograr dicha meta, el diálogo político con aquellos países que aún luchan por obtener una ley de justa remuneración es fundamental. Durante el encuentro, se fijó la fecha del próximo Congreso Anual y se realizó una visita guiada a los Estudios Cinematográficos Mosfilm. Como es ya costumbre, asiste a estos congresos gran cantidad de autores de sociedades de gestión de

todo el mundo, sumándose, en esta oportunidad, un autor muy importante de Cuba, FERNANDO PÉREZ VALDEZ. Cabe acotar que el director cubano fue anfitrión y testigo de la creación de la FESAAL –Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos– durante el último Congreso Latinoamericano de Derechos de Autores Audiovisuales, realizado en el marco del 40º FIC de La Habana. Hecho histórico, que da muestra del trabajo realizado por W&DW en el mundo.

La importancia del Congreso Anual de W&DW en Moscú, desde el 25 al 27 de marzo de 2019, es total. El solo hecho de que se pueda llegar a crear una Sociedad de Gestión de Derechos de Autor de Guionistas y Directores de Rusia va a ayudar, sin dudas,

a impulsar no solo a ese país, que produce gran cantidad de audiovisuales, sino que impulsará, por consiguiente, a la Región Euroasiática. El trabajo de W&DW será, como siempre, el de colaborar y asesorar en la creación de estas sociedades de autor para poder incluir a una región tan grande y tan carente de estos reconocimientos. **D**

SILVANA JARMOLUK

W&DW: Colaboradora regional para Rusia y países de la región, en conjunto con ADAL (Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos) y FESAAL (Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos).

De izquierda a derecha
MALGORZATA SEMIL
(ZAIKS, Polonia)
FRANCISCO ROYO
(DAMA, España) ANDREA
PURGATORI (SIAE, Italia)
LAZA RAZANAJATOVO
(APASER, Africa) y SYLVIA
PALMA (GEDAR, Brasil)

Mosfilm, fundado en 1924, produjo más de 3000 películas de los más importantes autores de la Federación Rusa, cuando Rusia formaba parte de la Unión Soviética.



MUJER LOBO, uno de sus títulos más conocidos

“La REALIDAD siempre gana”

TAMAE GARATEGUY YA TIENE UNA FILMOGRAFÍA EXTENSA Y LIBRE QUE RECORRE CON EL HUMOR, EL SEXO Y LA INTRIGA. EN ESTA ENTREVISTA CON **DIRECTORES** NOS CUENTA SOBRE SU PRÓXIMO PROYECTO, **DIEZ PALOMAS**, Y ESBOZA UNA TEORÍA SOBRE CÓMO SE DIVERSIFICÓ Y MADURÓ LA GENERACIÓN QUE DIO ORIGEN, A COMIENZOS DE ESTE SIGLO, A UNO DE LOS LLAMADOS NUEVO CINE ARGENTINO.

POR JULIETA BILIK

Sos muy productiva en el aspecto audiovisual, ¿cómo hacés?

¡Gracias! Es un halago. Trabajo con diferentes guionistas y productores en paralelo.

¿Cuál es tu próximo proyecto? ¿Cuál es la fecha de estreno prevista?

Mi próximo proyecto es un policial que se va a llamar **DIEZ**

PALOMAS, protagonizado por GUILLERMO PFENING junto a NANCY DUPLAÁ, ALBERTO AJAKA y CÉSAR BORDÓN. Es la historia de un policía que busca al autor de una serie de asesinatos, que tienen como víctimas a jueces de la Corte Suprema. Rodamos en febrero y estrenaremos entre agosto y septiembre.

En UPA! UNA PELÍCULA ARGENTINA fueron de los primeros en poder reírse del nuevo cine argentino, ¿cómo analizás su evolución? ¿Seguís siendo crítica de ese ambiente? ¿Por qué?

Nuestra respuesta es **UPA**, como comentario de nuestro mundillo cinematográfico, que siempre lo hacemos



El desierto de Lavalle, una de las locaciones de **LAS FURIAS**. Foto de PIGU GÓMEZ.



TAMAE GARATEGUY junto a CAMILA TOKER y SANTIAGO GIRALT, codirectores de **UPA**

a través de las películas. Por eso hicimos **UPA 2**, en donde nos seguimos riendo de nosotros mismos. Esa generación del Nuevo Cine Argentino, como se llamó en ese momento, creció y se transformó en lo que somos ahora. Una generación que se diversificó y hace cine de género, series para Netflix, TV o la web, pero que sigue teniendo las contradicciones, los deseos y *snobeos* de siempre. De ahí, el humor que siempre busca-

mos. Ahora estamos pensando en **UPA 3**, que nos permitirá comentar sobre estos tiempos difíciles que estamos viviendo como comunidad y la asfíxia que sufre el cine nacional.

¿Por qué, en general, elegís hacer películas de género? ¿Qué te atrae? ¿Qué sentís que lográs transmitir a través de las reglas que propone el género?

El género me encanta, porque propone una relación de complicidad inmediata con el

espectador. Empieza la película y ya sabemos que estamos delante de un policial o de un *western* (como por ejemplo, **LAS FURIAS**, mi última película), el viaje es conjunto. El género me permite hablar sobre cuestiones complejas que el cine más naturalista no llega a reflejar en mi opinión. La realidad siempre gana, en horror, en

“Entra el 50 % de mujeres y el 50 % de varones a las escuelas de cine y, sin embargo, las mujeres que dirigen oscilan entre el 10 % y el 20 %. Ahí está el famoso techo de cristal”.



Con DANIEL ARÁOZ, durante el rodaje de **LAS FURIAS**. Foto de PIGU GÓMEZ.

“El género me permite hablar sobre cuestiones complejas que el cine más naturalista no llega a reflejar, en mi opinión. La realidad siempre gana, en horror, en guion, en estética”.

guion, en estética. Para mí, la mejor manera de estar a la altura de la realidad es llevarla hacia los extremos del cine de género para expresar lo monstruosos que podemos ser los seres humanos. Además, me gusta mucho la sangre.

¿Cómo estás viviendo esta cuarta ola feminista? ¿Qué falta por resolver sobre este aspecto en el cine argentino?

Los números son clarísimos y contundentes. Entra el 50 % de mujeres y el 50 % de varones a las escuelas de cine y, sin embargo, las mujeres que dirigen oscilan entre el 10 % y el 20 %. Ahí está el famoso techo de cristal. En los festivales, la participación de mujeres directoras en las secciones competitivas va de

0 % a 10 %, sin poder romper ese techo. Las técnicas están peor: las directoras de fotografía representan el 2 % del total en las películas que se estrenan cada año. Todos estos números fueron relevados por la asociación de la cual formo parte, que se llama ACCIÓN Mujeres de Cine. Falta resolver estos porcentajes y hacer que la participación de la mujer en todas las áreas de decisión sea mayor.

¿Por qué y para qué seguir haciendo cine hoy?

¡Porque está buenísimo! (Risas). Porque son nuestras historias, nuestros personajes, nuestras representaciones del mundo en el que vivimos o los mundos paralelos que quisiéramos ver. Lo hacemos para recordar.

¿Harías una serie por encargo de Netflix?

Claro que sí. Es trabajo. Y ahora todos necesitamos trabajar.

¿Qué películas no te gustan?

A mí me gustan todas las películas. Como buena amante del cine de género, tengo espíritu fan. Y soy fan del cine.

**LAS FURIAS:
PRÓXIMO ESTRENO**

En junio próximo se estrenará su última película, **LAS FURIAS**, protagonizada por GUADALUPE DOCAMPO, NICOLÁS GOLDSCHMIDT, DANIEL ARÁOZ, JUAN PALOMINO y SUSANA VARELA, junto a artistas mendocinos. En una trama que combina melodrama y suspense, **LAS FURIAS** gira



50 CHUSEOK, el documental que presentó en el 20 BAFICI



“El género me encanta, porque propone una relación de complicidad inmediata con el espectador”.

en torno a Leónidas, un joven huarpe destinado a ser jefe de su comunidad, y a Lourdes, una joven sometida por el abuso de su padre estanciero. Leónidas y Lourdes se enamoran, confrontándose a los mandatos familiares, pero un cruel asesinato logra el objetivo de separarlos. Para acabar con su trágico destino de dolor, la venganza es inevitable.

LAS FURIAS tiene su origen en el cortometraje de la propia TAMAE, que se estrenó en 2015 bajo el mismo nombre, y que ahora pasa a ser un largometraje con guion de DIEGO ANDRÉS FLEISCHER, desarrollado a partir de una idea de GUADALUPE DOCAMPO y NICOLÁS GOLDSCHMIDT. El rodaje fue realizado íntegramente en Mendoza, en lu-

LAS FURIAS, filmada íntegramente en Mendoza.
Foto de PIGU GÓMEZ.

gares como la reserva natural La Payunia o el desierto de Lavalle. La producción ejecutiva estuvo a cargo de SOFÍA TORO POLLICINO, productora originaria de la provincia, que ha trabajado en films como **LAS GRIETAS DE JARA**, de NICOLAS GIL LAVEDRA. **D**



El Mercado Único Digital ha sido reconocido como prioritario por la Comisión

Europa abre un nuevo paradigma mundial para EL DERECHO DE AUTOR EN INTERNET Y EL MERCADO DIGITAL

NUEVA LEY DE DERECHOS DE AUTOR EN EUROPA. EL MERCADO ÚNICO DIGITAL PODRÍA CAMBIAR LA WEB EN TODO EL MUNDO. POR PRIMERA VEZ, EL PRINCIPIO DE UNA REMUNERACIÓN ADECUADA Y PROPORCIONADA PARA LOS AUTORES Y LOS ARTISTAS INTÉRPRETES, EN MATERIA DE *COPYRIGHT*, LLEGA A LA LEGISLACIÓN EUROPEA.

Información reproducida gracias al portal de noticias creatorsnews.org

El 13 de febrero último, en Estrasburgo, el Parlamento Europeo, junto con el Consejo de la UE y la Comisión, llegaron a un acuerdo político con el objetivo de hacer que las normas en materia de *copyright* se ajusten a la era digital en Europa y aporten beneficios tangibles a todos los sectores

creativos, la prensa, los investigadores, los educadores, las instituciones de patrimonio cultural y los ciudadanos.

Las normas de *copyright* deberán adecuarse al mundo actual, donde los servicios de transmisión de música, plataformas de video *on-demand*, plataformas de recolección de información y plataformas de contenido subido por los usuarios se han convertido en las principales puertas de acceso para obras

creativas y artículos de prensa. Aún resta que el Parlamento Europeo y el Consejo de la UE confirmen el acuerdo en las próximas semanas.

ANDRUS ANSIP, Vicepresidente del Mercado Único Digital, dijo: "El hecho de tener normas modernas en materia de *copyright* para toda la UE es un logro importante, que debió haberse conseguido hace mucho tiempo. Las negociaciones fueron difíciles, pero,

al final, lo que cuenta es que tenemos un resultado justo y equilibrado que se adecua a una Europa digital: las libertades y los derechos de los que gozan los usuarios de Internet mejorarán a partir de ahora, nuestros creadores serán mejor remunerados por su labor y la economía de Internet tendrá normas más claras para operar y desarrollarse".

MARIYA GABRIEL, Comisaria de Economía y Sociedad Digi-

tal, expresó: “La adopción de la Directiva de *copyright*, que fue tan esperada, constituye un pilar crucial para nuestro Mercado Único Digital. Al proporcionar un marco legal más claro y adecuado para el mundo digital, se fortalecerá a los sectores culturales y creativos, y se aportará un valor añadido a los ciudadanos europeos”.

MEJOR PROTECCIÓN, TANTO PARA LOS AUTORES E INTÉRPRETES EUROPEOS COMO PARA EL PERIODISMO

La nueva Directiva reafirma la posición de los autores e intérpretes europeos en el mundo digital y mejora el periodismo de alta calidad en la UE. En particular, implica: Beneficios tangibles para todos los sectores creativos, de manera específica para los creadores y actores de los sectores audiovisuales y musicales, reafirmando su posición frente a las plataformas, con el fin de tener un control mayor sobre el uso de su contenido que los usuarios de dichas plataformas suben y, asimismo, ser remunerados por ello.

Esto les facilitará negociar futuros contratos y recibir una parte más justa de los ingresos generados.

Si los editores o productores no aprovechan los derechos que los autores y artistas les han transferido, estos últimos podrán revocar sus derechos.

Los editores de prensa europeos gozarán de un nuevo derecho, cuyo objetivo es facilitar la forma en que negocian cómo se reutiliza su contenido en las plataformas en línea. Los periodistas tendrán el derecho a recibir una mayor parte de los ingresos generados por los usos en línea de las publicaciones de prensa. Este derecho no afectará a los ciudadanos ni a usuarios individuales, quienes continuarán disfrutando y compartiendo hipervínculos de noticias, al igual que lo hacen actualmente.

NUEVAS NORMAS PARA REAFIRMAR LOS INTERESES DE LOS CIUDADANOS Y USUARIOS DE INTERNET

Los usuarios se beneficiarán de las nuevas normas de

licencia que les permitirán subir contenido protegido por *copyright* en plataformas como YouTube o Instagram de manera legal. También se verán beneficiados en cuanto a las garantías vinculadas a la libertad de expresión a la hora de subir videos que comprendan contenido de titulares de derechos, es decir, memes o parodias. Los intereses de los usuarios se conservarán, mediante mecanismos eficaces para impugnar rápidamente cualquier eliminación injustificada de su contenido por parte de las plataformas.

La nueva Directiva garantizará un acceso más amplio al conocimiento, mediante la simplificación de las normas de *copyright* en las áreas de explotación de datos y textos para la investigación y otros fines, educación y preservación del patrimonio cultural:

- Las organizaciones de investigación, las universidades y otros usuarios podrán aprovechar al máximo el creciente número de publicaciones

Writers & Directors Worldwide, representando a Creadores Audiovisuales en 69 países de todo el mundo, celebra el acuerdo en las discusiones de Trilogie sobre la Directiva de Derechos de Autor de la Unión Europea.

La Unión Europea aprueba introducir nuevas normas para que las plataformas sean más transparentes, equitativas y predecibles

POR PRIMERA VEZ, EL PRINCIPIO DE UNA REMUNERACIÓN ADECUADA Y PROPORCIONADA PARA LOS AUTORES Y LOS ARTISTAS INTÉRPRETES, EN MATERIA DE *COPYRIGHT*, SE ESTABLECERÁ EN LA LEGISLACIÓN EUROPEA.

Los autores y los intérpretes gozarán de acceso a información transparente acerca de la manera en que sus trabajos son explotados por sus homólogos (editores y productores).



La nueva posición de Europa abrirá en el mundo las puertas de un esperado cambio en la era digital



El parlamento europeo considera una nueva ley para los derechos de autor



Creadores Audiovisuales en el ámbito internacional.

Writers & Directors Worldwide destaca, en particular, las disposiciones del Capítulo 3 de la Directiva, cuyo objetivo es proporcionar una posición de negociación justa para los Autores, y el nuevo Artículo 14, que establece un principio claro de remuneración proporcional para los autores e intérpretes.

W&DW se une a sus organizaciones asociadas, SAA, FERA, FSE y CISAC, para dar la bienvenida a la posible conclusión de las discusiones de la Directiva sobre Derechos de Autor, después de tres años de intenso debate.

El Presidente de W&DW, el director, guionista y productor argentino HORACIO MALDONADO, de DAC, expresó: "Este es un paso muy importante para los autores europeos, pero también para nuestra campaña mundial por alcanzar mejores y más justas condiciones para Guionistas y Directores. Este es un elemento esencial para el sector creativo en Europa, donde existían condiciones dispares y, con frecuencia, no se permitía a los Autores obtener una remuneración vinculada a los ingresos generados por la explotación de sus obras. La Directiva acordada en el Trilogue para abordar esta injusticia, envía un mensaje alentador que será escuchado por los Creadores, los gobiernos y los responsables políticos de todo el mundo". **D**

y datos disponibles en línea para fines de investigación u otros, ya que se verán beneficiados por una excepción de *copyright* de realizar explotación de datos y textos en grandes conjuntos de datos. Esto también mejorará el desarrollo del análisis de datos y la inteligencia artificial en Europa.

- Los estudiantes y los maestros podrán usar materiales protegidos con *copyright* en cursos en línea, incluso a través de las fronteras, para fines de ilustración de la enseñanza.

- La preservación del patrimonio cultural en las colecciones de museos, archivos y otras instituciones europeas del patrimonio cultural no tendrá restricciones de *copyright*.

- Los usuarios también tendrán acceso a obras, películas o discos musicales que ya no estén disponibles de manera comercial en Europa, en la actualidad, así como a una mayor variedad de obras audiovisuales europeas en plataformas de video *on-demand* (VoD).

- Existirá una completa libertad para compartir copias de pinturas, esculturas y otras obras de arte en el dominio público con total seguridad jurídica.

PRÓXIMOS PASOS

Una vez confirmado y publicado en el Boletín Oficial de la UE el texto acordado, los Estados miembros tendrán 24 meses para incorporar las nuevas normas a su legislación nacional.

RESPALDO DE WRITERS & DIRECTORS WORLDWIDE

Writers & Directors Worldwide, representando a Creadores Audiovisuales en 69 países de todo el mundo, celebra el acuerdo en las discusiones de Trilogue sobre la Directiva de Derechos de Autor de la Unión Europea, realizado en Bruselas, e insta a la adopción de la Directiva por parte de la Unión Europea.

La Directiva es un buen paso dado para los Creadores Audiovisuales en Europa, que promueve la causa de una remuneración justa de los

La nueva Directiva reafirma la posición de los autores e intérpretes europeos en el mundo digital y mejora el periodismo de alta calidad en la UE.

SPINER con su amigo y protagonista, GABRIEL FELLER



Seguimos haciendo nuestras películas, Y LAS EXHIBIMOS, COMO PODEMOS

FERNANDO SPINER REALIZÓ **LA SONÁMBULA** (1998); **HISTORIAS DE ARGENTINA EN VIVO** (2001); **ADIÓS, QUERIDA LUNA** (2003); **ANGELELLI, LA PALABRA VIVA** (2007) Y **ABALLAY, EL HOMBRE SIN MIEDO** (2010). RECIENTEMENTE, ESTRENÓ **LA BOYA** (2018), UN DOCUMENTAL QUE OSCILA ENTRE EL EJERCICIO DE LA MEMORIA Y LA REFLEXIÓN SOBRE LA POESÍA, Y TERMINA DE RODAR **EL ÚLTIMO INMORTAL**. ENTREVISTADO POR **DIRECTORES**, HABLA DE ESTA EXPERIENCIA Y DE SU MIRADA SOBRE EL CINE.

¿Cuál fue el origen de **LA BOYA**?

La película está muy sostenida por hechos reales. Y uno de esos hechos son mis entradas, nadando hacia la boya, junto a mi amigo Aníbal en Villa Gesell. Es una boya que ponemos cada año, 500 metros mar adentro. Hubo dos momentos importantes que me lanzaron a la idea de hacer la película. Por un lado, la potencia que yo sentía en cada entrada al mar y mi pregunta respecto a si eso podía ser transmitido en toda su dimensión a un espectador. Por otro lado, también está mi asistencia (más o menos, desde hace diez años)

a las charlas sobre la poesía y el mar que da mi amigo de la adolescencia, ANÍBAL ZALDÍVAR. Ahí vi un abordaje llano a la poesía y una puerta abierta para que cualquier persona pudiera vibrar con el hecho poético. Eso me estimuló mucho, me hizo pensar que ahí había dos elementos muy verdaderos sobre los que se podía trabajar. Elementos que hicieron ir apareciendo un montón de otras cosas con la misma intensidad de verdad. Era todo tan verdadero, que decidí abordarlo de manera experimental.

“Una de las banderas, de los años en los que yo estuve, fue la de abrirse a la industria y al cine argentino en el amplio abanico de sus formas. Fue tarea primordial ampliarlo para que fuera de todos”.

Mencionaste a la poesía, en donde el esquema asociativo aplicado al lenguaje resulta nodal. Desde ese punto de vista, quisiera saber si encontraste una gran distancia entre el filme que imaginaste y el que finalmente quedó.

Sin dudas, es como decís. Una vez lanzados a la película, realmente, en muchos casos, fui descubriendo cosas y, por sobre todo, creo que una de las cosas más poderosas que descubrí, haciéndola (casi durante el rodaje), fue la labor poética de mi padre. Antes no había valorado esa dimensión; ocurrió durante el tiempo en el que hice la película. De algún modo, esto me confirmó mi idea de partida: cualquier persona puede trascender a través de la expresión artística, comprobando que mi padre, efectivamente, trascendió a través de su obra poética, porque pudo conectar-

se conmigo doce años después de haber fallecido.

En los últimos quince años hay muchos documentales en primera persona en el cine argentino.

Es un fenómeno de películas un poco autobiográficas que, de algún modo, construyen un género. Pero no es algo nuevo, aunque sí está muy potente en el cine argentino de los últimos años. Creo que, en mi caso personal, nunca sentí tener entre manos verdades tan poderosas. Sí, cercanas y auténticas, como para poder decir “no puedo no hacer esta película”. Esto va más allá del hecho de hacer un filme, tiene que ver con un ejercicio personal que me va a abrir un mundo y que va a ser, de algún modo, sanador. Más allá de que, como se puede ver en la película, yo tenía un vínculo

muy amoroso con mi madre. No es que yo fui a reparar nada; sin embargo, creo que de algún modo fue como decir “esto es una verdad de mi vida, es muy potente y puedo asumir el riesgo de compartirla”.

Comenzaste tu carrera en una época bisagra para el cine, que fue el pasaje de la tecnología analógica hacia la digital. Parecía que íbamos a asistir a grandes transformaciones. Pero, finalmente, da la sensación de que no fue tan así.

Yo creo que, en algún punto, el cine no ha cambiado demasiado. Seguro, no cambió en su modo de realizarse. Cuando uno empieza a ver clásicos y grandes películas de la historia del cine, la sensación es que hay mucho, gran variedad de cosas. Mucho mundo se ha explorado y eso no significa que no merezca ser vuelto

LA BOYA





DANIEL FANEGO, BELÉN BLANCO y DIEGO VELÁZQUEZ en **EL ÚLTIMO INMORTAL**. Foto CARLOS FURMAN.

a explorar desde una mirada nueva. Pero, en algún sentido, el cine no ha cambiado significativamente. Sí ha expandido sus fronteras, lo cual siempre es muy bueno. Yo accedo al cine que puedo acceder; no me siento capacitado para hacer un análisis de la realidad cinematográfica. Hablo también por mi pasaje por el Festival de Mar del Plata, dirigiéndolo (2013/2014), que sí me permitió ver mucho más cine del que veía hasta ese momento.

Los festivales de cine son, para gran parte de nuestras películas, una plataforma de lanzamiento fundamental. En los últimos años, Mar del Plata se ha ido redefiniendo.

Coincido con tu comentario. Efectivamente, el cine necesita de los festivales. Especialmente, el independiente. Y el cine argentino necesita mucho del Festival de Mar del Plata. Una de las banderas de los años en los que yo estuve fue la de abrirse a la industria y al cine argentino en el amplio abanico de sus formas. Fue tarea primordial ampliarlo para que fuera de todos.

En la 19ª edición de ese festival presentaste ABALLAY en Competencia Internacional. Pienso que las condiciones de producción de esa película son más difíciles hoy de lo que fueron entonces.

Con **ABALLAY** ocurre que uno ve una película grande, pero fue realizada en seis semanas con un presupuesto de cine independiente. La hicimos con el dinero de un premio que ganamos. En general, las condiciones para el cine independiente siempre fueron difíciles, pero nunca tan difíciles como ahora. Acabo de hacer una película de ficción fantástica, **EL ÚLTIMO INMORTAL**, y la filmamos en cuatro semanas. Y, por lo que veo, las condiciones son de una dificultad enorme. Es como poner a prueba a los cineastas en situaciones cada vez más complicadas. En ese sentido, creo que hay que hacer un llamado de atención. De hecho, hay entidades que ya lo hacen. Hay que poner esta situación sobre la superficie, marcarla claramente.

Tu formación la hiciste en Italia, antes de que surgieran

todas las nuevas instituciones que conocemos. ¿Cómo ves el estado de la formación en realización hoy en día?

A mis sesenta años, comparto con las nuevas generaciones de estudiantes de cine el entusiasmo por hacer películas. De hecho, **LA BOYA** fue realizada con mucho amor y pasión en situaciones dificultosas. Ahí radica el fenómeno del cine independiente, en el hecho de que, pese a las dificultades en las que estamos haciendo nuestras películas, las seguimos haciendo y las exhibimos, como podemos. En la época en la que yo fui a estudiar cine a Italia, en Cinecittà, la única opción que existía era la ENERC (entonces, CERC). Era muy difícil entrar, encima estaba en manos de los militares, porque era en plena dictadura. Para mí, fue una experiencia increíble ir a estudiar cine a un país con una tradición cinematográfica tan poderosa, con grandes autores partícipes de la historia del cine vivos y aún produciendo. Hablo de los inicios de los 80. Creo que hoy la ENERC es una escuela increíble, con grandes docentes. Lo celebro mucho. Tenemos que defender a nuestra escuela nacional y a todas sus sedes en la Argentina. La formación es muy importante, junto a la práctica y las vivencias. Aconsejo con fervor la formación en el cine. D

POR EZEQUIEL OBRÉGÓN

“Una vez lanzados a la película, realmente, en muchos casos, fui descubriendo cosas y, por sobre todo, creo que una de las cosas más poderosas que descubrí, haciéndola (casi durante el rodaje), fue la labor poética de mi padre”.



Panorámica del Congreso por primera vez reunido en La Habana

OTRO ÉXITO LATINOAMERICANO EN LA HABANA

LOS DÍAS 12, 13 Y 14 DE DICIEMBRE, EN EL MARCO DEL 40º FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE DE LA HABANA, SE REALIZÓ EL CONGRESO ANUAL DE AUTORES AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS, POR PRIMERA VEZ EN CUBA.

Las Alianzas latinoamericanas ADAL (Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos) y ALGyD (Alianza Latinoamericana de Guionistas y Dramaturgos) fueron invitadas, por los Creadores Audiovisuales Cubanos, a realizar su congreso anual en La Habana. Las jornadas se

realizaron en el Hotel Nacional, reuniendo en este histórico encuentro, por primera vez, a los Autores representantes de las Sociedades de Gestión Colectiva latinoamericanas.

El día 12 de diciembre, las Alianzas delinearon sus objetivos y

planes de ayuda técnica para sociedades en formación, informando sobre sus gestiones y desarrollo en 2019. La región ha tenido un avance sin igual en los últimos años. Son notorios los logros obtenidos a través de las leyes de derecho de autor que protegen

a los Directores y Guionistas. En Colombia, con la Ley Pepe Sánchez y la habilitación de sus sociedades de gestión, DASC (Directores Colombia) y REDES (Red de Escritores Colombia). En Chile, con la Ley Ricardo Larraín, que de la mano de la sociedad de gestión ATN (Sociedad de Directores Audiovisuales Guionistas y Dramaturgos) ha ayudado a consolidar a los Autores en sus territorios, con el poder necesario



para hacer cumplir sus derechos. Hoy, las mencionadas sociedades están listas para continuar avanzando en la recaudación y distribución de los derechos que les corresponden a sus asociados.

El foco de esa jornada fue puesto en los autores brasileños y el avance de sus sociedades de gestión –DBCA (Directores Brasil) y GEDAR (Guionistas Brasil)– por la Ley Nelson Pereira dos Santos para lograr que sus derechos autorales sean protegidos como les corresponde. Cuentan con el apoyo de los Autores Latinoamericanos, unidos en este colectivo de las Alianzas y del mundo del derecho de autor y sus sociedades de gestión colectiva internacionales. Pocos días después, coronando este magnífico esfuerzo conjunto, a fines de diciembre, el Ministerio de Cultura de Brasil autorizó a estas entidades a cobrar, distribuir y pagar

derechos autorales a directores, guionistas e intérpretes.

A este colectivo se sumaron, por primera vez, Autores de Panamá y Venezuela que, tras su trabajo de 2018, hoy están preparados para formar su propia sociedad y unirse a este colectivo regional. Recibieron una calurosa bienvenida, elaborando los pasos venideros en la formación de estas dos nuevas sociedades de gestión.

En su segundo día, el Congreso se desarrolló, recibiendo a un copioso grupo de colegas cubanos, quienes se convocaron para conocer las gestiones que se han hecho en Latinoamérica y así comenzar a pensar en la organización de la formación de su propia sociedad de gestión colectiva para Directores, Guionistas y Dramaturgos, que defienda sus derechos en el territorio y en todo el mundo, a través de la red de sociedades hermanas.

Esta jornada significó un rico intercambio entre los autores, no solo de ayuda técnica y primeros pasos de iniciación, sino que el debate cultural mantenido fue de importancia para comprender cómo las Alianzas pueden ofrecer su compromiso de colaboración para con sus pares cubanos.

Se destacó la inestimable visita del reconocido director de cine y escritor cubano, FERNANDO PÉREZ VALDÉS, como importante figura para la unión de los Autores Cubanos en este encuentro. Junto a ERNESTO VILA GONZÁLEZ –director general del Centro Nacional de Derecho de Autor en Cuba–, relataron la situación de los Autores en Cuba, sus derechos como Autores, el audiovisual cubano, su posición frente al mundo y el rol del Estado en la cinematografía.

El plan de ayuda técnica y económica de las Alianzas

Durante el Congreso, de izquierda a derecha: CAMILA LOBOGUERRERO y TERESA SALDARRIAGA, Secretaria General y Vicepresidenta de DASC Colombia; EDGAR NARVÁEZ, Presidente de ANAC Venezuela y GERMÁN GUTIÉRREZ, de Argentores

En el encuentro, como un hecho histórico para la región, se fundó la FESAAL (FEDERACIÓN DE SOCIEDADES DE AUTORES AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS).



Todos los participantes del Congreso en La Habana



La Habana vista desde su Malecón

Las jornadas se realizaron en el Hotel Nacional, reuniendo en este histórico encuentro, por primera vez, a los Autores representantes de las Sociedades de Gestión Colectiva latinoamericanas.

Latinoamericanas se implementa hace muchos años y ha logrado con éxito la fundación de la mayoría de las sociedades que hoy la integran, aportando las herramientas necesarias para la conformación de una Sociedad emergente con un proyecto viable y sustentable en el tiempo, destinada a luchar por el pleno ejercicio de sus derechos como Autores Audiovisuales. Se ha ofrecido este apoyo a los Autores Cubanos, quienes comenzarán a trabajar en la formación de su propia sociedad de gestión colectiva.

Fue un congreso histórico, realizado en el ámbito del reconocido y exitoso Festival In-

ternacional del Nuevo Cine de La Habana, que agrupa anualmente a Creadores Cinematográficos y Audiovisuales de todo el mundo. Por primera vez, se reunieron Autores Audiovisuales de catorce Sociedades de Gestión tras un mismo objetivo, con fuertes misiones cumplidas a lo largo de años de esfuerzos comunes y trabajando con respeto y compañerismo, en una misma lucha, para defender el derecho de remuneración sobre su obra. Para que, como Autores, puedan vivir de un trabajo que requiere esfuerzo y dinero propio, brindando un aporte sin igual a la cultura de cada uno de sus países.

Durante el desarrollo del Congreso Anual de Sociedades Audiovisuales Latinoamericanas recibieron el reconocimiento de sus pares con el Premio de Honor "Decisión Política", siendo así homenajeados, en su permanente lucha y colaboración, los queridos autores: CARLOS GALETTINI (presidente de DAC), YVES NILLY (guionista francés de la Sociedad SACD) y MIGUEL ANGEL DIANI (presidente de ARGENTORES). **D**

VICTORIA CHAYA MIRANDA

INOCENCIA CERO

TRAS EL ESTRENO DE **A OSCURAS**, Y EN PLENO PROCESO DE POSPRODUCCIÓN DE **LO HABRÁS IMAGINADO**, LA DIRECTORA DE **ESO QUE LLAMAN AMOR** CONVERSÓ CON **DIRECTORES** SOBRE SUS COMIENZOS, SU MILITANCIA FEMINISTA Y CÓMO SU OBSTINACIÓN LA DEFINE.

¿Cómo viviste el proceso de exhibición y comercialización de **A OSCURAS**?

Fue un proceso un poco traumático en relación a lo difícil que es proyectar la película en las salas y en los horarios en que uno sabe que puede llegar al espectador. Como realizadora audiovisual, lo que pretendo es llegar al espectador de una manera consecuente con el esfuerzo que implica hacer una película en la Argentina, con la situación económica que tenemos y la inestabilidad que viven los

procesos de realización industrial audiovisual. Lamentablemente, no logramos estar en todas las salas que queríamos y, en las pocas salas que nos programaron, tuvimos una buena primera semana pero no logramos perdurar en las siguientes.

¿Qué políticas podrían favorecer esta etapa de las películas nacionales?

Es muy difícil para el cine argentino defenderse cuando no se está cumpliendo parte de la Ley de Cine que fue diseñada

para fomentar la producción local. Tampoco, la Cuota de Pantalla. Los distribuidores argentinos están agotados de insistir. Hay un bache jurídico que produce que las películas argentinas no lleguen al espectador de la manera en que tienen que llegar. **A OSCURAS** es una película terminada en 7.1. En cuanto al sonido, hay muy pocas películas nacionales con esa calidad. Tiene la música original de LULA BERTOLDI, que es extraordinaria, una imagen y una propuesta de cámara impecables: es

“Las mujeres sabemos acompañarnos, las mujeres sabemos trabajar por la otra y abrirle el camino a las demás. Parte de mi militancia es en mis rodajes y en mis equipos técnicos, donde siempre elijo mayoría de mujeres”.

“A OSCURAS es una película terminada en 7.1. En cuanto al sonido, hay muy pocas películas nacionales con esa calidad. Tiene una imagen y una propuesta de cámara impecables: es una película para ser contemplada en salas, no para ver en un celular”.



ESTHER GORIS y ARTURO BONIN en A OSCURAS

una película para ser contemplada en salas, no para ver en un celular. Por eso fue muy difícil encontrarnos con ese gran abismo entre los espectadores y nuestra película.

Te definís como directora de cine feminista, ¿en qué consiste tu militancia de género?

Para mí, el feminismo es un camino que combate la desigualdad de género y propone abrirle el camino a otras. Esa unidad y esa posibilidad de que con tu propia militancia se pueda empoderar a otras es, justamente, lo que ningún partido político sabe hacer y el feminismo, sí. Las mujeres sabemos acompañarnos, las mujeres sabemos trabajar por la otra y abrirle el camino a las demás. Parte de mi militancia es en mis rodajes y en mis equipos técnicos, donde siempre elijo mayoría de mujeres. En **A OSCURAS** había un 65 % de mujeres y en **LO HABRÁS IMAGINADO**, que es la última película que filmé y está en posproducción, hay más del 70 % de mujeres. Parte de mi militancia es esa, y la otra es en el mundo docente, porque doy clases en el CIC. Allí, mi trabajo es empoderar

a mujeres, generar equipos mixtos, donde las mujeres encabezen departamentos, tomen decisiones y se hagan cargo de las áreas más duras del cine, aquellas en las que, por prejuicio, muchas mujeres no han logrado acceder.

¿Cómo surgió tu conciencia feminista?

Me formé en un mundo muy desigual. Reboté de muchos trabajos por no dejarme cosificar o por no transar con situaciones muy desiguales. Por eso decidí armar mi productora, que se llama *Inocencia Cero*. Ese nombre es como un estandarte de “no me trago más ninguna situación de injusticia” y, en un punto, el feminismo propone eso: hacer justicia para todas. Propone señalar esos baches legales y esos baches estatales donde las mujeres somos el sacrificio que la sociedad necesita para sentir que, en algún lugar, se depositan sus miserias. El feminismo es política y no transa con ningún partido, por eso es muy fuerte como decisión ideológica. Quiero seguir trabajando por un mundo más justo para nosotras y para todos los sectores marginados.

¿Cómo pensás que evolucionó la cuestión de género en el cine argentino?

Creo que empezamos a visualizar la desigualdad. Me parece que todavía falta mucho pero estamos organizadas, logrando un diálogo con muchos sectores. Se están logrando pequeños intercambios y batallas ganadas, pero falta mucho para estabilizarnos y lograr tener las mismas posibilidades profesionales. Creo que la sociedad y el estado le deben millones a las mujeres, y hay mucha conciencia por tomar. Si miráramos la tarea de las mujeres, sean profesionales o no, tengan estudios o no, vivan una situación económica vulnerable o no, en relación a sus derechos y obligaciones a la hora de ser madres y criar familias, caeríamos en la cuenta de que a las mujeres se nos deben políticas de género desde hace miles y miles de años. Pero no perdemos la esperanza.

¿De qué se trata tu próximo proyecto, LO HABRÁS IMAGINADO? ¿Cuándo es la fecha de estreno prevista y bajo qué condiciones lo pensás?

Es un policial negro puro sobre la trata de niños. La historia



GUADALUPE DOCAMPO en **A OSCURAS**



La actriz LAURA CYMER en **ESO QUE LLAMAN AMOR**

está protagonizada por DIANA LAMAS, CARLOS PORTALUPPI y OSMAR NUÑEZ. También por MARIO PASIK y MARÍA IBARRETA. Un elenco de lujo. La película versa sobre investigación, trata, tiroteos y cosas que me gustan mucho: contar, denunciar y poner sobre la mesa. Estamos intentando estrenar este año, entre agosto y noviembre. No tenemos fecha definida. Queremos hacerlo en muchas salas. Creemos que es una película que se merece una buena difusión, espero que muchos espectadores la puedan ver y disfrutar, y que se multipliquen a través del boca en boca.

¿Cuál fue el momento en que sentiste: “quiero ser cineasta” y cómo fue el proceso para llevar adelante ese deseo?

Creo que no elegí la carrera, sino que me eligió a mí. No puedo hacer otra cosa. El proceso se dio gracias a la obstinada constancia que me caracteriza. Soy alguien que, cuando se propone algo, lo hace de manera insistente hasta lograrlo. Mi recorrido profesional está lleno de fracasos, en el sentido de que muchas veces me presenté a los llamados del INCAA, con-

ursos y festivales, y no quedé. Pero eso no hizo que me detuviera. Me formé de una manera muy ecléctica: estudié psicología, guion, después, además de estudiar cine, me formé en la escuela del SICA, en áreas específicas que me interesaban, como foto fija, montaje, animación 3D, cámara... Me parece que todo eso hace que uno crezca como profesional y vea el cine o lo audiovisual como un todo. El llevar adelante ese deseo estuvo cargado de estudio y trabajo toda mi vida, porque no tuve la oportunidad de poder estudiar sin trabajar. Eso me ayudó. La constancia da sus frutos.

¿Cómo vivís y reaccionás ante el trabajo de la crítica a tus películas?

He leído críticas que me han enseñado mucho, la de estudiosos y estudiosas del cine. Por otro lado, he leído críticas con muy mala energía, con mala voluntad, con muchas ganas de derrumbar el cine argentino. En mi película anterior, **ESO QUE LLAMAN AMOR**, uno de los medios más importantes de comunicación gráfica la destruyó con críticas superfuertes y, a la vez, supervagas,

que no hablaban con criterio y, además, pusieron la foto de otra película en la portada. Eso da la pauta de que muchas críticas no están hechas a conciencia. Creo que los críticos deberían ser más responsables respecto a qué cine argentino estamos pudiendo hacer y tener un poco más de respeto por los directores y productores, porque hay circunstancias muy difíciles a la hora de producir.

¿Qué películas no te gustan?

Detesto el cine que no cuenta nada, que solo hace un artificio del cine, el que no se la juega, el que es cobarde, el que decide usar millones en no contar algo en profundidad, el que estafa al espectador. También me enoja mucho el cine que, con miradas supuestamente inocentes y masivas, pone a la mujer en un lugar que termina haciendo apología de la violencia. **D**

POR JULIETA BILIK

“Es muy difícil para el cine argentino defenderse cuando no se está cumpliendo parte de la Ley de Cine que fue diseñada para fomentar la producción local. Tampoco, la Cuota de Pantalla”.



La muestra ha recorrido distintas sedes

Los caminos del BAFICI

MAYORÍA DE EDAD ABSOLUTA PARA EL BAFICI QUE ESTE AÑO, DESDE EL 3 AL 14 DE ABRIL, CUMPLE CON SU EDICIÓN N° 21, REUNIENDO OTRA VEZ AL CINE NACIONAL Y FORÁNEO EN UN ESPACIO DE DEBATE, TRANSFORMACIÓN Y DISCUSIÓN CONSTANTE.

POR ROLANDO GALLEGO

El BAFICI es una muestra que ha sabido, con el correr de las ediciones, imponer y consagrar nombres de realizadores, profundizar la exploración del soporte cinematográfico y vivir experiencias únicas dentro y fuera de la pantalla para todos los que asisten a sus funciones y actividades periféricas.

La muestra comenzó tímidamente en 1999, con ANDRÉS DI TELLA a la cabeza, quien, ayudado por EDUARDO MILEWICZ y ESTEBAN SAPIR, curó las secciones y competencias, definiendo el paradigma que acompañaría hasta hoy al festival. Época en la que un grupo de visionarios predi-

caba la necesidad de abrir una ventana para mostrar aquello que no llegaba a los circuitos comerciales, como desde hacía años se practicaba en otros festivales, por ejemplo, el de Rotterdam, que HUBER BALS inició, cerveza en mano, en 1972. En realidad, lo que se estaba por configurar era

la educación del público y la industria para recibir, de otra manera, a un cine que no se ajustaba a los cánones que se impartían y celebraban desde las *majors*. Así, invitando al debate y a la reflexión, el BAFICI llegó con la necesidad de acompañamiento y un *feedback* que permitiera su establecimiento como espacio de referencia y aspiración.

Jóvenes y espectadores tradicionales acudieron y agotaron las funciones de la muestra, organizada en el complejo de cines del Shopping del Abasto y algunas otras salas cercanas al lugar.

La primera edición premió a PABLO TRAPERO como mejor director por su ópera prima **MUNDO GRÚA**, producida por LITA STANTIC. El mismo año, **SILVIA PRIETO**, de MARTÍN REJTMAN, que ya había dirigido **RAPADO** (1996), pero que no encontraba lugar en los cines, colmó las funciones especiales programadas para la película,

que por cierto terminó cerrando el festival y dando paso a una celebración, compartida por actores, directores, público y mucho más, en la Plaza del Zorzal del *shopping*, espacio que contuvo durante sus primeras ediciones al festival.

Al año siguiente, la muestra creció exponencialmente con más salas, más películas y más funciones. DANIEL BURMAN, ARIEL ROTTER, DIEGO LERMAN, NICOLAS TUOZZO, ALBERTINA CARRI, SANTIAGO LOZA, IVÁN FUND, GABRIEL MEDINA, ANA POLIAK, DANIEL ROSENFELD, LUIS ORTEGA, EZEQUIEL ACUÑA, MARIANO LLINÁS, ALEJO MOGUILLANSKY, JUAN VILLEGAS, MILAGROS MUMENTHALER, PABLO FENDRIK, SANTIAGO GIRALT, TAMAE GARATEGUY, CELINA MURGA, GASTÓN SOLNICKI y RAÚL PERRONE (que a la fecha siempre tiene una película presente en casi todas las ediciones del festival), entre otros, comenzaron

a resonar en el imaginario del cine nacional y a ocupar un espacio que hasta el momento era negado.

Una edición tras otra, el festival creció en todo sentido, y si bien su curaduría ya no respondía a la rebeldía y transgresión original, porque el acceso de las audiencias se fue ampliando desde VHS a DVD y luego a sitios de *streaming* y *links* donde absorber cinematografías mundiales de otras maneras; aun así, supo albergar, como en su última edición, los exponentes de un cine que quiere ser realizado y analizado sin el tamiz de las cadenas de exhibición, los medios habituales de promoción que también participan en la producción y ni siquiera del INCAA.

Los premios a **LA FLOR**, de MARIANO LLINÁS, y a **LAS HIJAS DEL FUEGO**, de ALBERTINA CARRI, en momentos tan críticos del cine argentino independiente, también son una apuesta

En su nueva edición, con una situación difícil, tanto para noveles realizadores que alimentaron la muestra desde sus orígenes, como para todos, el festival avanza con su grupo de películas seleccionadas bajo el brazo, tan vigoroso y pujante como el primer día, pero con la misma incertidumbre de no saber cómo seguirá todo.

EL LORO Y EL CISNE, de ALEJO MOGUILLANSKY





LA FLOR, épica de MARIANO LLINÁS de 14 horas

Jóvenes y espectadores tradicionales acudieron y agotaron las funciones de la muestra, organizada en el complejo de cines del Shopping del Abasto y algunas otras salas cercanas al lugar.

necesaria para que el acto cinematográfico, desde sus periferias, escape al Candy bar y llegue a las pantallas.

LOLA ARIAS, ganadora del premio a la mejor directora de la Competencia Argentina de la edición 20 de BAFICI por **TEATRO DE GUERRA**, reflexiona sobre esa búsqueda de la diferencia en tiempos complicados, "es un momento muy duro, una película así no se va a poder hacer más, solo grandes producciones o películas hechas con nada, siendo mi primera película, ópera prima, no podría acceder a nada. Es un punto preocupante para el cine argentino, acá se premió a MARIANO LLINÁS con una película de 14 horas, o ALBERTINA CARRI, con una propuesta distinta, me siento muy feliz de compartir premios con esta gente que admiro".

Las palabras de ARIAS, del año pasado, resuenan aún hoy, ya que tanto su película como

LAS HIJAS DEL FUEGO y **LA FLOR** no tuvieron estreno en salas comerciales. Village Cines debía estrenar ambas en sus complejos y no lo hizo. Solo asomaron en cines de arte y algunas pasadas en el Gaumont, con una difusión limitada, algo que reafirma el espacio del festival como lugar de exhibición y discusión necesario, pero sin que exista una política que acompañe.

En *Otoños Porteños*, libro que BAFICI editó por los 20 años del Festival, el pantallazo a la historia de la muestra, pero también a la genealogía de nuestro cine, es imprescindible, potenciado, además, por las voces autorizadas que contiene, cada uno reflexionando sobre su paso por el mismo y sobre el futuro que vislumbran.

DIEGO PAPIC, su editor, recordaba que no fue una tarea fácil rearmar la historia del festival, porque justamente no era un libro de textos biográficos so-

bre el mismo. "Uno de los objetivos era que, a partir de los textos, haya un pantallazo de lo que fue, lo que es y lo que se espera que sea en el futuro. Intenté, en la medida de lo posible, que los autores de los textos sean de distintas épocas, desde SEBASTIÁN ROTSTEIN y CAROLINA KONSTANTINOVSKY, productores de los primeros dos BAFICI, a directores de otras épocas, intentando, con la suma de todos, un pantallazo, con un equilibrio entre nostalgia y entusiasmo sobre el futuro", afirma PAPIC.

En su nueva edición, con una situación difícil, tanto para noveles realizadores que alimentaron la muestra desde sus orígenes, como para todos, el festival avanza con su grupo de películas seleccionadas bajo el brazo, tan vigoroso y pujante como el primer día, pero con la misma incertidumbre de no saber cómo seguirá todo. **D**

DAC ACCIÓN SOCIAL

NUEVOS
ACUERDOS
Y BENEFICIOS CON

emergencias

+ INFO EN accionsocial@dac.org.ar

PARA SOCIOS Y
REPRESENTADOS

SEGUIMOS DIGNIFICANDO EL ROL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL



www.dac.org.ar/accionsocial



(+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



El derecho de autor es
un **DERECHO HUMANO**

SYLVIO BACK, EL RECONOCIDO DIRECTOR CINEMATOGRAFICO, PRESIDENTE DE DBCA (DIRECTORES BRASILEÑOS DE CINE Y AUDIOVISUAL) EXPRESÓ, EN UNA COLUMNA ESPECIAL, PUBLICADA POR EL DIARIO *O GLOBO*, LA INMENSA SATISFACCIÓN DE LOS CREADORES BRASILEÑOS ANTE LA AUTORIZACIÓN DEL MINISTERIO DE CULTURA PARA QUE DIRECTORES, GUIONISTAS E INTÉRPRETES PUEDAN COMENZAR A COBRAR LOS DERECHOS DE AUTOR QUE SUS OBRAS MERECEAN. OTRO SUEÑO QUE, DESPUÉS DE AÑOS DE LUCHA, SE CONVIERTE EN REALIDAD, CON EL APOYO Y LA INMENSA ALEGRÍA DE LATINOAMÉRICA Y TODO EL MUNDO AUTORAL.

Publicado en O Globo 28/12/2018

Después de casi cuatro años de angustiantes tratativas, con la mayor expectativa, estamos todavía bajo el impacto emocional de esta conquista histórica: los creadores fuimos autorizados por el Ministerio de Cultura a cobrar, distribuir y pagar derechos autorales a directores, guionistas e intérpretes por sus obras que tengan comunicación pública en cualquier plataforma digital o no. Recursos que van a robustecer la ya formidable cadena productiva y exhibidora del arte y del entretenimiento de nuestro país. Un todo virtuoso que pasa a irrigar holísticamente a partir de ahora.

Así, Brasil alcanza el mismo grado de civilización de Gran Bretaña, Europa del Este, Latinoamérica, Canadá, Oriente y Asia/Pacífico, donde el derecho autoral prevalece, moral y financieramente, en su mejor sentido, o sea, mediante acuerdos y dinero privado, entre los creadores y el mercado.

Somos más de tres mil directores que venimos para dar un aliento inédito al audiovisual brasileño, que jamás convivió

con una conjugación moral y pecuniaria tan propicia, que nos ubica en simetría con los músicos, inestimables compañeros audiovisuales. Cabe destacar que los músicos navegan esa conquista hace décadas y hoy son más de 250 mil autores remunerados, pues el derecho adquirido de cobrar por sus creaciones ya pertenece al inconsciente colectivo nacional.

El derecho autoral –cuyo origen se remonta a los iluministas, consagrado en la Convención de Berna (1886), de la cual Brasil es signatario, según consta en la Declaración de los Derechos del Hombre de la ONU (1948)– pertenece al creador y es parte de su ADN intelectual. Tal como si fuera una segunda piel de su ser irrenunciable por definición o, como dice el jurista chileno SANTIAGO SCHUSTER: ¡Derechos autorales son derechos humanos!

Por eso, Directores Brasileños de Cine y Audiovisual (DBCA), Gestión de Derechos de Autores Guionistas (GEDAR) y Asociación de Gestión Colectiva de Artistas e Intérpretes del Audiovisual de Brasil (Inter

Artis Brasil), todas ellas entidades nucleadas en torno de la Confederación Internacional de Autores y Compositores (CISAC), ente privado francés, creado en 1926, congregando a cuatro millones de autores de 121 países de los cinco continentes, defienden y protegen esa prevalencia humanitaria con uñas y dientes. El derecho autoral es el salario del creador, de él depende su dignidad personal y profesional.

Ahora, habilitados a cobrar y distribuir los derechos autorales en Brasil y en el exterior, hay informaciones de que una fortuna en euros, dólares y pesos espera su rescate. Será monumental el impacto financiero de su monto, ahora retenido en casi 200 países, que vehiculan nuestra valiosa producción de películas de ficción, documentales, animación y telenovelas y respetan el derecho autoral.

Algo parecido a lo que sucedió en las naciones de la comunidad europea y de América Latina, donde esta modernidad institucional incrementó la industria cinematográfica y televisiva hasta en un 70 %, como en Italia. La repatriación

El derecho autoral -cuyo origen se remonta a los iluministas, consagrado en la Convención de Berna (1886), de la cual Brasil es signatario, según consta en la Declaración de los Derechos del Hombre de la ONU (1948)- pertenece al creador y es parte de su ADN intelectual.

(llamémoslo así) de esos recursos, pertenecientes a sus titulares brasileños, ahora ya es realidad. Un inaudito capital privado, fruto de la actividad audiovisual, cuya capilaridad financiera será usufructuada por todo el parque industrial y comercial del arte y el entretenimiento brasileño. ¡Es un show!

SILVIO BACK



UNA PELÍCULA DE MUJERES, desde Paraguay al mundo

LAS HEREDERAS, DE MARCELO MARTINESSI, ES UNO DE LOS ÉXITOS INTERNACIONALES QUE EN 2018 HA POSICIONADO A PARAGUAY EN OTRO NIVEL CINEMATOGRAFICO, GANANDO EL OSO DE PLATA EN EL 68º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE BERLÍN, EL LAURO A LA MEJOR ÓPERA PRIMA QUE OTORGA NETFLIX EN EL MARCO DE LOS PREMIOS FÉNIX, Y REPRESENTANDO AL PAÍS EN LA TEMPORADA DE PREMIOS.

POR ROLANDO GALLEGO

Habiendo realizado previamente algunos documentales, el film protagonizado por ANA BRUN, MARGARITA IRÚN y ANA IVANOVA, marca el debut en la ficción del director, con una historia diferente, para un cine que recién está dando sus pasos, apoyado en la novísima Ley de Cine, sancionada hace meses. *DIRECTORES* dia-

logó en exclusiva con el realizador para conocer más de la propuesta y su mirada sobre el cine local y regional.

¿Qué tanto sirve un reconocimiento como el que recibiste de Netflix?

Todos los reconocimientos son relevantes en algún u otro sentido. Netflix es una

marca muy fuerte, y me sorprendió la atención mediática que tiene este premio. Entiendo que la distribución en una plataforma como esta, en el campo internacional, requiere acuerdos con los dueños de los derechos en más de 30 territorios, donde la película ya ha sido vendida. Supe que hay conversaciones para que esto

sea posible, pero no sé el estado en que se encuentran. De todos modos, lo más hermoso que pudo pasar con la película, es que, siendo una historia pequeña y narrada desde un país del que se sabe tan poco, haya podido conectar con diferentes generaciones y culturas. El cine tiene esa magia que me sigue sorprendiendo y que no tiene explicaciones.

¿Tenés alguna posición tomada sobre la disputa que hay entre cine vs streaming? ¿Es necesaria para la región la colaboración entre ambos?

No pude seguir muy de cerca lo que pasó el año pasado entre las plataformas y algunos festivales de cine, entonces no quiero opinar de eso. En lo personal, siempre voy a preferir la experiencia de ver cine en el cine.

¿Qué tan difícil es hacer cine en Paraguay?

Como aún no tenemos una estructura local que nos permita financiar proyectos, películas como la nuestra siguen dependiendo de la coproducción. La idea es que esto vaya cambiando y por eso estamos trabajando en la creación de una ley, un fondo concursable, una escuela pública, un instituto, una cinemateca. No creo que sea fácil. Paraguay está saliendo de décadas de oscuridad, de toda una época en la que aquí no existió la posibilidad de filmar. Mientras Latinoamérica narraba sus historias en la pantalla grande, este país permanecía invisible. Más allá de obras puntuales, como el mediometraje **EL PUEBLO** (1969), de CAR-



ANA BRUN, MARGARITA IRÚN Y ANA IVANOVA protagonizan esta historia de deseos y mentiras

LOS SAGUIER, es muy poco lo que se ha podido producir. Por eso, empezar a construir una cinematografía propia es para nosotros un desafío vital. Pero necesitamos para eso una apuesta real del Estado.

¿Cómo surgió la idea de LAS HEREDERAS?

Desde hace años tenía ganas de hacer una película de mujeres, inspirada, en gran medida, en mis memorias de infancia. La construcción del guion partió de ideas fragmentadas que, de a poco, me fueron acercando al corazón de la historia. Cuando escribo, nunca me viene a la cabeza un mapa completo. Parto, como en este caso, de caminos posibles y, más que nada, de incertidumbres. Escribí **LAS HEREDERAS** pensando en la generación de mis padres, hija del autoritarismo, que no se animó a romper lazos, al igual

que la Chela del principio de la película. Una generación estática, víctima de la inercia, que se ha ido encerrando en una cárcel inconsciente y elegida. Entonces, cuando el sistema de relaciones se vino abajo y tuvieron que tomar las riendas de su propia historia, entraron en crisis. Me parecía que el personaje central podía ser cualquier hombre o mujer, más allá de su identidad social o sexual, pero que haya vivido una historia de autoritarismos y libertades, a veces reales, pero otras veces imaginarias. Entender el encierro en todas sus formas fue crucial a lo largo del proceso de escritura.

El castes clave, y la casa en donde se desarrolla la historia también ¿cómo las encontraste?

Necesitábamos mujeres que pudieran moverse, hablar y relacionarse de forma natural con ciertos códigos sociales

“Si hay algo que rescato de la experiencia de LAS HEREDERAS es la paciencia, el dar a cada etapa sus tiempos y, también, el entender que hacer una película hoy, sobre todo en Paraguay, es un privilegio demasiado grande”.



LAS HEREDERAS, una historia diferente para el cine paraguayo



Intimidad y pasiones ocultas

“Escribí LAS HEREDERAS pensando en la generación de mis padres, hija del autoritarismo, que no se animó a romper lazos, al igual que la Chela del principio de la película”.

que son difíciles de imitar, no quería que las actrices interpretaran personajes demasiado lejos de quienes son. Ensayamos mucho. ANA BRUN (Chela) fue la primera en llegar a la película. Nos conocimos a través de un amigo en común. Ella tenía algo de experiencia teatral, pero nunca había hecho cine. Asumiendo que se trataba también de mi primera película, le pedí ayuda con el casting. Así, juntos, fuimos encontrando a Chiquita, a Angy, a Pati y a Pituca, todos personajes con relaciones muy cercanas al personaje interpretado por ANA BRUN. Me llamó la atención que las tres actrices principales, ANA BRUN, MARGARITA IRÚN y ANA IVANOVA, tenían algo en común: estaban ansiosas por tener nuevos desafíos. La casa apareció con CARLO SPATUZZA, director de arte; venimos trabajando juntos desde hace años, en varios proyectos. La casa está pensada con mucha honestidad. Y por las particularidades de esta producción, pudo hacerse desde cero. Carlo propuso los empaquetados, muebles, cortinas y fuimos viendo todos los detalles de color y textura en conjunto con el DF LUIS ARTEAGA, hasta llegar a algo con lo que todos estuvimos cómodos. Pensamos con Luis, además, acerca de las formas de sentir el encierro en el modo de iluminar y de filmar la casa.

¿Tuviste apoyo para ir a los Festivales en los que LAS HEREDERAS se presentó o corrió todo por tu cuenta?

Para el estreno mundial en la Berlinale ha habido apoyo de instancias públicas de Paraguay y Brasil. En este tipo de proyectos, no disponemos de fondos para que el recorrido de festivales ‘corra por cuenta propia’, entonces, a partir de marzo viajé a los festivales que invitaron a la película y, además, me invitaron a presentarla. Estuve en Australia, India, Egipto, Rumania, Corea, Escocia, España, Noruega, Suecia, Suiza, Eslovenia, Francia, Alemania, Estados Unidos, México, Colombia, Perú, Brasil. Viajé mucho y creo que es tiempo de tomarme un descanso y volver a la vida cotidiana de ir al súper y regar las plantas. Eso me va a ayudar a pensar en un próximo proyecto.

¿Cómo ves la Ley de Cine? ¿Ayudará a poder seguir trabajando?

Ojalá que sí, pero eso aún está por verse. La Ley está en un proceso de regulación.

¿Qué respuesta tuviste, en materia de espectadores, en Paraguay?

Tuvimos un enorme apoyo de la prensa. Entonces, la respuesta inmediata, tras el estreno y los dos Osos de Plata

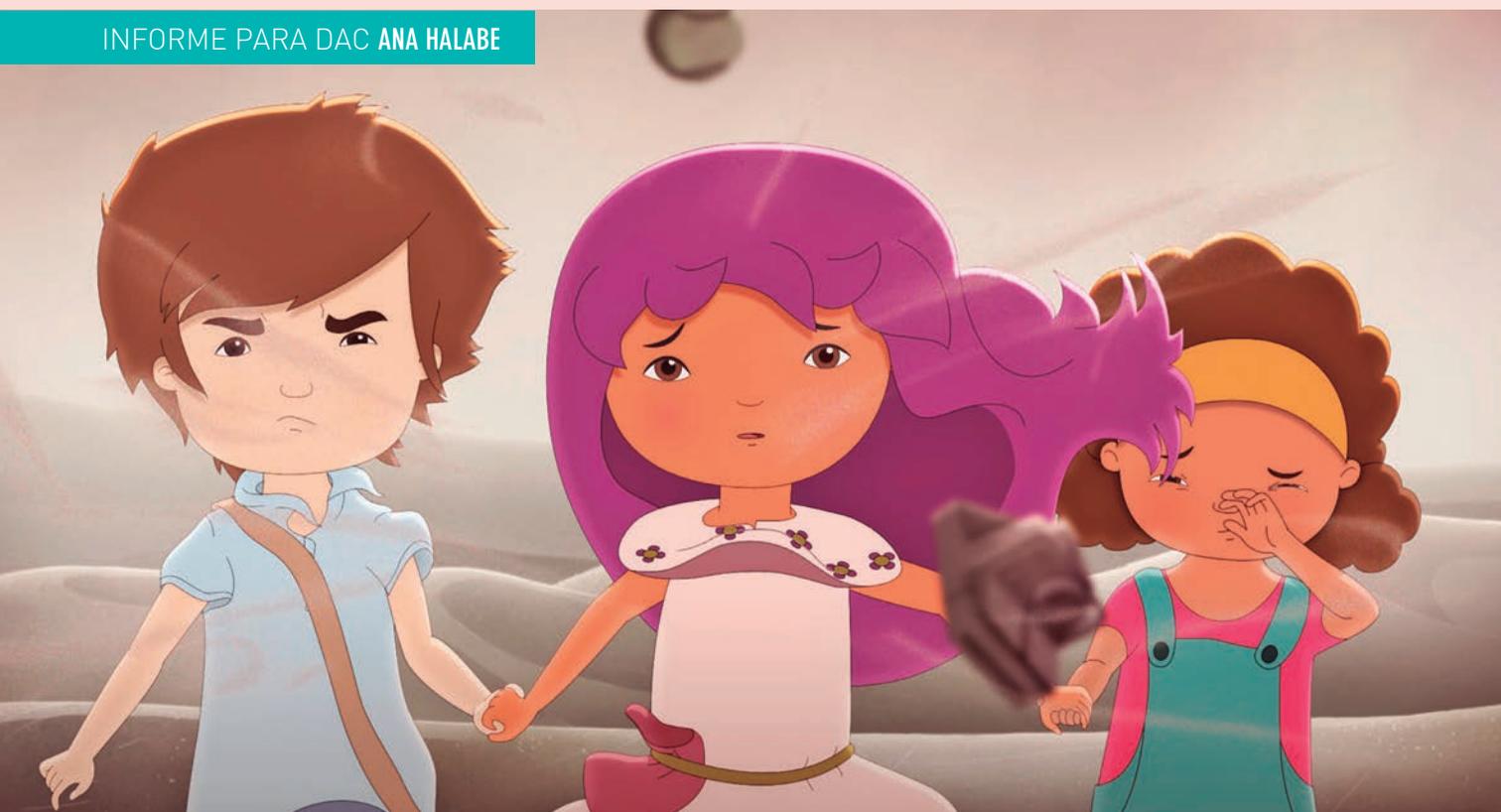
en la Berlinale, ha sido maravillosa. Las actrices fueron recibidas en el aeropuerto como estrellas de rock. Pero, era de esperar, apenas se iban enterando que la historia tenía como eje a una pareja de mujeres, algunas personas cambiaron de parecer. Esto se vio incluso en las reacciones negativas de algunos políticos, que insisten en aferrarse al pasado. En Paraguay, un país extremadamente católico y conservador, no importa si robás, si sos un narco o un asesino. El único pecado es el deseo. De todos modos, la película hizo un buen número de espectadores y, sobre todo, consiguió salir de los cines para instalar debates urgentes en un país que necesita mirar al futuro.

¿Cómo se encara un nuevo proyecto a partir de un antecedente como LAS HEREDERAS?

Me parece que en este caso lo mejor es no pensar demasiado en el ‘antecedente’ y tratar de empezar un nuevo proceso, sin presiones ni pretensiones. Si hay algo que rescato de la experiencia de LAS HEREDERAS es la paciencia, el dar a cada etapa sus tiempos y, también, el entender que hacer una película hoy, sobre todo en Paraguay, es un privilegio demasiado grande. **D**

DIEZ HISTORIAS

INFORME PARA DAC ANA HALABE



La animación colombiana **EL LIBRO DE LILA** (MARCELA RINCÓN GONZÁLEZ) ocupó el segundo lugar, en el ranking de las películas latinoamericanas más vistas de 2018, con cerca de 53 mil entradas. El primer puesto se lo lleva la Argentina, con **LA CORDILLERA**, de SANTIAGO MITRE; llegó a 77 salas durante la primera semana del año y encabeza el ranking de las películas de Latinoamérica más vistas con 113.000 entradas vendidas. Brasil sigue siendo el país latinoamericano con mayor presencia en la taquilla francesa, con cinco películas en producción mayoritaria de la región y otras cinco en producción minoritaria. Lo sigue la Argentina, con cuatro películas mayoritarias y dos minoritarias. Encontramos después a México, Colombia y Chile, cada uno con dos películas, y a Perú y Paraguay, con una, respectivamente.

FRANCIA EN RETROCESO:

En 2018, la asistencia a las salas de cine en Francia no fue muy diferente a la de los años anteriores: 184,4 millones de entradas vendidas con un total de 725 películas estrenadas. Con el éxito de los *blockbusters* y comedias

locales, el espacio que queda para el cine del resto del mundo es muy reducido. Pese a haberse alcanzado un incremento y una estabilización en los últimos diez años del cine latinoamericano en las salas francesas -con alrededor de 30 films estrenados-, el 2018

podría considerarse como un año de retroceso, con una disminución importante en la taquilla del cine de Latinoamérica en el país gallo. Si bien se mantuvo en la cantidad de títulos estrenados, apenas sumaron 300.000 espectadores en conjunto. Esta cifra se

sitúa muy lejos del 1,2 millón alcanzado consecutivamente en 2015 y 2016 -que contó con el tirón de éxitos, como **RELATOS SALVAJES** (DAMIÁN SZIFRÓN), sumando 525 mil espectadores- y representa la mitad de la taquilla lograda en 2017 (603 mil espectadores).

LA BERLINALE PREMIA:

Once películas iberoamericanas y la italiana **LA PARANZA DEI BAMBINI**, de CLAUDIO GIOVANNESI (Italia se incorporó al Programa Ibermedia en 2016), han sido premiadas en la 69ª edición del Festival de Cine de Berlín, celebrado en febrero. Los premios incluyen el Oso de Plata al Mejor Guion para el largometraje dirigido por Giovanni; el Oso de Plata del Jurado para **BLUE BOY**, cortometraje del argentino MANUEL ABRAMOVICH; el Premio Especial del Jurado Generation Kplus al Mejor Cortometraje para **EL TAMAÑO DE LAS COSAS**, del colombiano CARLOS FELIPE MONTOYA; el Premio Teddy al Mejor Documental para **LEMEBEL**, de la chilena JOANNA REPOSI GARIBALDI; y el Premio Teddy a la Mejor Película de Ficción (además del Premio Teddy de Lectores) para **BREVE HISTORIA DEL PLANETA VERDE**, del argentino SANTIAGO LOZA, entre otros.

El director del Festival, DIETER KOSSLICK (quien se despidió del certamen) manifestó: "Para mí, el plato fuerte de este año fueron las mujeres. En la Retrospectiva, solo proyectamos films dirigidos por mujeres entre 1968 y 1999. Pero además, en el programa general contamos con muchas cineastas. Hubo siete películas de realizadoras en competencia como **MR. JONES**, de AGNIEZKA HOLLAND, **THE KINDNESS OF STRANGERS** (LONE SCHERFIG) que abrió el festival, así como **I WAS AT HOME, BUT** (Angela Schanelec). Como festival, nuestro deber es motivar al tipo de espectadores que ya no va al cine para que acuda a las salas en masa".



Los guionistas ROBERTO SAVIANO y MAURIZIO BRAUCCI, más el director CLAUDIO GIOVANNESI, reciben el Oso de Plata al Mejor Guion por **LA PARANZA DEI BAMBINI**. Basada en una novela de SAVIANO (quien saltó a la fama en 2006 con su novela *Gomorra*), el largometraje se centra en un líder juvenil que se pone al frente de una banda criminal napolitana. El film también estaba nominado al Oso de Oro como Mejor Película.

SERIES ARRIBA:

Esta primera mitad de 2019, en general, será tan prolífica que ha sido llamada "peak TV", en referencia a un "pico" tal en la cantidad de producciones, que hace imposible para el público estar al tanto de todas; sencillamente, no hay suficiente tiempo (ni dinero que alcance para cada servicio). A saber; en HBO se verá, desde abril, la séptima y última temporada de **VEEP**, la comedia política protagonizada por JULIA LOUIS-DREYFUS. Amazon presentará las segundas temporadas de **AMERICAN GODS**, con IAN MCSHANE, y **HOME COMING** (sin JULIA ROBERTS en el rol

de la atribulada Heidi), y el estreno de **GOOD OMENS** (con MICHAEL SHEEN y DAVID TENNANT, que trata de la eterna discusión sobre el equilibrio entre el bien y el mal). Netflix se viene con todo: tendrá la séptima y última temporada de las chicas presidiarias de **ORANGE IS THE NEW BLACK** entre junio y julio, la tercera entrega de la aclamada **STRANGER THINGS** para mitad de año (¿cuánto habrán crecido Eleven y compañía?), el cambio de reina en la tercera temporada de **THE CROWN** (sale CLAIRE FOY, entra OLIVIA COLMAN –suponemos que será una monarca bastante diferente a la de **LA FAVO-**

RITA, de YORGOS LANTHIMOS), la segunda temporada de la serie de DAVID FINCHER, **MINDHUNTER**, sobre los perfiladores psicológicos del FBI, y la continuación de la enigmática serie alemana **DARK**. También veremos otra entrega de **LA CASA DE PAPEL** (con el atractivo agregado de RODRIGO DE LA SERNA) y suponemos, un poco más de **LUIS MIGUEL** y su vida de película (o de serie, en este caso). Hulu también nos prepara la tercera temporada de **THE HANDMAID'S TALE**, el mundo distópico y terrible, protagonizado por ELISABETH MOSS. Sí, la lista es interminable.



Y el invierno (o el otoño, en este caso) se viene con todo: finalmente, millones de personas en el mundo tendrán lo que están esperando desde hace meses: la temporada final de **JUEGO DE TRONOS** (*Game of Thrones*), que HBO emitirá a partir del 14 de abril (a diferencia de otras plataformas, el canal prefiere hacernos sufrir de a un episodio por semana).

EL OSCAR CELEBRA:

GREEN BOOK fue la Mejor Película del Año, según la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood en su tradicional ceremonia del Oscar, realizada en Los Angeles, en febrero. Netflix tuvo su noche de gloria por los premios a **ROMA** (del mexicano ALFONSO CUARÓN, también Mejor Director y Fotografía) como la Mejor Película de Habla no Inglesa, y al Corto Documental **PERIOD** (RAYKA ZEHTABCHI). **RAPSODIA BOHEMIA** (*Bohemian Rhapsody*, de BRYAN SINGER y DEXTER FLETCHER, quien la terminó tras el despido del primero) se llevó 4 estatuillas (Sonido, Mezcla, Actor y Edición); SPIKE LEE consiguió su primer Oscar (tenía un Honorífico) por el Guion Adaptado de **INFILTRADO DEL KKKLAN** (*BlacKkKlansman*); **PANTERA NEGRA** (*Black Panther*, de RYAN COOGLER) obtuvo 3 galardones por Música, Diseño de Producción y Vestuario; **EL VICEPRESIDENTE** (*Vice*, de ADAM MCKAY) se llevó solo el de Maquillaje, al igual que **LA FAVORITA** (*The Favorite*, de Yorgos Lanthimos) que tenía 10 no-



El equipo de **GREEN BOOK**, con su director PETER FARRELLY a la cabeza, recibe el Oscar a la Mejor Película de 2018. MAHERSHALA ALI obtuvo el premio al Mejor Actor de Reparto por su pianista refinado, Dr Don Shirley. La gran interpretación de VIGGO MORTENSEN, como su chofer Tony Lip, perdió con el imbatible Freddie Mercury de RAMI MALEK.

minaciones y ganó el de Mejor Actriz (OLIVIA COLMAN). El Mejor Documental fue para **FREE SOLO** (JIMMY CHIN/ELIZABETH CHAI VASARHELYI); **EL PRIMER HOMBRE EN LA LUNA** (*First Man*, de DAMIEN CHAZELLE) tuvo los

Mejores Efectos Visuales. El Oscar para la Mejor Película Animada fue para la multi-premiada **SPIDER-MAN: UN NUEVO UNIVERSO** (*Spider-Man: Into the Spider-Verse*, BOB PERSICETTI/PETER RAMSEY/RODNEY

ROTHMAN). ¿Los momentos Top? La apertura de los Queen BRIAN MAY y ROGER TAYLOR junto a ADAM LAMBERT, y LADY GAGA y BRADLEY COOPER cantando juntos la Mejor Canción, *Shallow*.

EL SMARTPHONE SE PLIEGA:

La marca Huawei ha lanzado su propio *smartphone* plegable potenciado además con tecnología 5G. Samsung se le había adelantado con su Galaxy Fold; por eso, el desafío estaba planteado para la tecnológica china que, ante cerca de dos mil asistentes, finalmente reveló el esperado Mate X. El dispositivo destaca, inevitablemente, por sus pantallas. A diferencia del Fold, con el *smartphone* cerrado, estas dan directamente hacia afuera, por lo que la cara principal no tiene prácticamente bisel y se exhibe a plenitud. El teléfono cuenta con un panel OLED flexible de alta resistencia que, en su parte frontal, alcanza las 6.6 pulgadas, verdaderamente FullView, sin muesca ni gota. Cuando se despliega, se transforma en una *tablet* de 8 pulgadas con un grosor de apenas 5,4 mm. Todo esto va acompañado por un set triple de cámaras Leica que asoman en la bisagra de la cara trasera. Ofrece así una tecnología de retratos con disparador de espejo. Esto derriba el concepto tradicional de cámaras frontal y trasera (o principal), ya que, independientemente del modo en que se tome el dispositivo, siempre se podrá disponer de toda la potencia de la triple cámara. Por ende, el Mate X ofrece perspectivas de punta a punta en la captura de sus imágenes y paisajes. Equipado con el primer *chipset* de módem multimodo de 7nm 5G, Balong 5000, este dispositivo logra velocidades de descarga 5G sin precedentes, hasta 4.6 Gbps en la banda Sub-6GHz (teórica).



Smartphone Mate X de Huawei: Una nueva batería de 4.500 mAh, diseñada específicamente para este equipo, asoma como otro de los componentes claves del dispositivo. Por el alto consumo de energía que supone un teléfono con todas estas capacidades, la combinación con el ahorro inteligente y un modo SuperCharge de 55W, que carga la batería rápidamente, son claves. Con este último sistema, la compañía promete cargar la batería al 85% en tan sólo 30 minutos.

LÍBANO SE COMPROMETE:

Aunque no ganó en los Oscars (la **ROMA** de ALFONSO CUARÓN estaba destinada a arrasar con cualquiera que se le pusiera enfrente) NADINE LABAKI tiene el inmenso orgullo de ser la primera directora libanesa en obtener una nominación a los premios de la Academia por su film **CAFARNAÚM** (*Capharnaüm*). Se trata de una historia que denuncia la falta de compromiso con los niños "olvidados" de Líbano, hijos de la miseria que, desde su infancia, tienen que aprender a sobrevivir en las calles. El protagonista es Zain, un niño de doce años que acude al Tribunal Internacional para denunciar ante el juez a sus propios padres por "haberme dado la vida". "La batalla de este chico maltratado, cuyos padres no han cumplido con su obligación, representa el grito de todos aquellos que nuestro sistema deja de lado. Una acusación universal vista a través de unos ojos inocentes...", explica la cineasta. En Cannes, la película se llevó ovaciones junto a ataques que



La directora libanesa NADINE LABAKI junto su marido, el compositor KHALED MOUZHANAR, y el niño protagonista de su film **CAFARNAÚM** (*Capharnaüm*), que además estuvo nominado a los Globo de Oro y BAFTA este año. "Estoy convencida de que la política necesita arte para cambiar nuestra realidad, que a su vez requiere que nos comprometamos y mostremos interés en lo que está sucediendo a nuestro alrededor. El arte es el único medio para el cambio", expresó. En 2016, incluso se presentó a las elecciones municipales de Beirut, y no descarta trabajar en el servicio público

la calificaban de "pornomiseria: regodeo cinematográfico en la pobreza". "Duele cuando hacés algo de forma casi pura y el debate no se centra en lo contado, sino que, por

causas ajenas a mí, deriva hacia otro lugar. Estoy gritando sobre algo (...)", declaró en el certamen de San Sebastián, donde presentó el estreno de su película en España.



ESTRENOS QUE SE VIENEN:

La primera mitad de 2019 también trae esperadas novedades a la pantalla grande: **TOY STORY 4** (JOSH COOLEY), en la que, nuevamente, TOM HANKS y TIM ALLEN prestan sus voces a una de las duplas animadas preferidas; la adaptación a acción real de las aventuras de **PIKACHU** (ROB LETTERMAN), con la voz de RYAN REYNOLDS; un reinicio/secuela de **HELLBOY** (NEIL MARSHALL): sale RON PERLMAN, entra DAVID HARBOUR (**STRANGER THINGS**); KEANU REEVES vuelve a calzarse el traje de **JOHN WICK 3: PARABELLUM** para ¿cerrar? la trilogía del héroe vengador; **ALADDIN** (GUY RITCHIE) será acción real también con WILL SMITH como el genio azul de la lámpara; **ROCKETMAN**, la biopic de uno de los músicos más importantes del siglo XX: ELTON JOHN, con TARON EGERTON

(**KINGSMAN**), que pretende replicar el éxito de **RAPSODIA BOHEMIA** compartiendo el mismo director, DEXTER FLETCHER; la secuela de la nueva remake de **GODZILLA: KING OF THE MONSTERS** (MICHAEL DOUGHERTY), con MILLY BOBBY BROWN; **X MEN: DARK FENIX** (SIMON KINBERG), la última película de los mutantes, previa a su paso a Disney, va a culminar lo comenzado en **X MEN APOCALIPSIS**: la conversión de Jean Grey (SOPHIE TURNER) en la temible "Fuerza Fénix" y **MEN IN BLACK INTERNATIONAL** (F. GARY GRAY), una suerte de *reboot* de los míticos Hombres de Negro con la pareja de TESSA THOMPSON y CHRIS HEMSWORTH, sustituyendo a WILL SMITH y TOMMY LEE JONES.

LA IA NO PARA:

En el European Film Market de este año se llevó a cabo un panel sobre Inteligencia Artificial (IA) con profesionales

directamente involucrados en su desarrollo con fines de entretenimiento. SADAF AMOUZEGAR, una científica de datos en RivetAI, se centró en los resultados iniciales de su plataforma pionera. La compañía está desarrollando herramientas de software de inteligencia artificial (o herramientas nuevas y mejoradas basadas en datos) para automatizar el resaltado de guiones, la elaboración de presupuestos y otros aspectos prácticos de la producción cinematográfica, que permita, a los involucrados en proyectos, centrarse en el aspecto creativo de su trabajo, en lugar de hacerlo en el lado tedioso y repetitivo del cine. Destacó que la IA no debe considerarse una "amenaza" porque, en última instancia, es una herramienta que analiza datos para resolver problemas, al tiempo que mejora la eficien-

VENGADORES: ENDGAME

(ANTHONY y JOE RUSSO): la batalla final contra Thanos promete ser uno de los espectáculos del año, con todos los superhéroes marvelianos luchando para salvar al mundo.

cia de la producción de películas. Señaló que no estamos ni siquiera cerca de alcanzar un resultado 100% AI en esta etapa y, por ese motivo, sería imposible que la tecnología sustituyera la creatividad humana. También se centró en el futuro de la plataforma que, esperan, vaya más allá de la industria del cine en los próximos tres a cinco años, con herramientas narrativas adicionales y posibles nuevos idiomas.



La inteligencia artificial crece a pasos agigantados. Ciertamente, pueden crear contenido, pero ¿puede el resultado ser clasificado como arte? Según los estándares actuales, probablemente no, ya que las máquinas controladas por datos se alimentan de algoritmos del pasado, lo que significa que son incapaces de innovar o crear cosas que ya no existen. Los expertos insisten en que el término "IA" tiene connotaciones negativas y que "algoritmo de manejo de datos" es más apropiado, dada la tecnología que está disponible actualmente y que está muy alejada de las imágenes del ciborg, asociadas principalmente con la inteligencia artificial.

POLONIA SUMA:

El año pasado vio una serie de éxitos para el cine polaco. Además de varias películas ganadoras de premios en la Berlinale y Cannes, el público polaco se mostró particularmente ansioso por ver películas locales en los cines. En total, se vendieron 59,7 millones de entradas, una cifra sin precedentes en el mundo de la distribución cinematográfica, con el récord anterior establecido en 1989. Pero hay datos más interesantes que demuestran que el mercado cinematográfico polaco sigue creciendo: las producciones locales se llevaron más de 19 millones de entradas, lo cual

representa el 33 % de todas las entradas vendidas. Además, 15 películas acumularon más de un millón de entradas. Los cuatro primeros puestos en la taquilla anual fueron ocupados por títulos polacos: **CLERGY** (*Kler*) de WOJCIECH SMARZOWSKI (5,183 millones de admisiones), **WOMEN OF MAFIA** (*Kobiety Mafii*) de PATRYK VEGA (2,037 millones), **PLANET SINGLE 2** (*Planeta Singli 2*) de SAM AKINA (1,685 millones) y **SQUADRON 303** (*Dywizjon 303*), de DENIS DELIC (1,516 millones). El título extranjero más popular fue **LOS INCREÍBLES 2** (*Incredibles 2*), de BRAD BIRD (1,446 millones), mientras que la película más vista de Arthouse

fue la nominada a tres Oscars, **COLD WAR** (*Zimna Wojna*), de PAWEŁ PAWLIKOWSKI, que atrajo a 931.300 espectadores.

COPRODUCCIÓN EN ALZA:

Cada vez es más común encontrar películas latinoamericanas realizadas en coproducción con territorios aparentemente lejanos, fruto de la búsqueda creativa de las productoras para viabilizar los proyectos; o del vínculo personal del equipo con dichas zonas. Así, la hegemonía de países como Francia, España y Alemania como principales socios coproductores del cine regional está abriendo paso a una diversidad de alianzas con otros territorios del mundo. Así,



La implementación de fondos para desarrollo, producción y posproducción del cine independiente en los denominados “países del Sur” ha sido una punta de lanza para la dispersión territorial de las últimas generaciones de películas latinoamericanas. En Qatar, el Doha Film Institute comparte premisas con el fondo holandés, al punto de que, en ocasiones, han coincidido en títulos apoyados. A través de esa línea, el instituto qatari ha coproducido la boliviana **VIEJO CALAVERA** (KIRO RUSSO), la argentina **LA IDEA DE UN LAGO** (MILAGROS MUMENTHALER), la dominicana **COCOTE** (NELSON CARLO DE LOS SANTOS ARIAS) o la chilena **REY** (ALBERTO SAN JUAN / VALENTÍN ÁLVAREZ), entre otros films regionales: “Nuestro mandato fundador ha sido apoyar a jóvenes talentos en la región y en otros lugares, y en esto, creemos que el poder de las historias originales es una consideración clave”, señala FATMA AL REMAIHI, CEO del Doha Film Institute.

se han gestado convenios con Croacia, India, Canadá, Portugal, Bélgica o Marruecos. En este nuevo ecosistema, encontramos películas como la mexicano-finlandesa **BAYONETA**, de KYZZA TERRAZAS; la ecuatoriano-rumana **SANSÓN**, de PÁVEL QUEVEDO; la brasileño-croata **DEPOIS DE SER CINZA**, de EDUARDO WANNMACHER; o **FRONTERA AZUL**

(JORGE CARMONO/TITO KÖSTER), film peruano realizado en yupik (dialecto esquimal) y en coproducción con Namibia, Indonesia, Estados Unidos y Polinesia Francesa. Además, los vínculos históricos entre América Latina y África están comenzando a ser visibilizados y explorados también en el cine, donde encontramos largome-

trajes como el boliviano **EL REY NEGRO** (PAOLA GOSALVEZ) o el ecuatoriano **LOS ÁNGELES NO TIENEN ALAS** (ENRIQUE BOH SERAFINI). Y bajo esa lógica surge Afro-latam, foro de coproducción documental de América Latina y África que se celebra desde hace dos años en el Festival MiradasDoc (Tenerife). **D**

CLERGY (*Kler*, de WOJCIECH SMARZOWSKI), un controvertido film que aborda sin complejos los temas del abuso infantil, las relaciones de pareja, la corrupción, la codicia y el alcoholismo en el seno de la Iglesia católica polaca, se convirtió en la película con más espectadores en Polonia en lo que va del siglo. En general, el número de entradas vendidas en Polonia ha crecido durante los últimos cinco años: 40,4 millones de entradas en 2014; 44,7 millones en 2015 y 52,1 millones en 2016, mientras que en 2017, la cifra se disparó a 56,5 millones. Puede ser una tarea difícil superar el resultado de 2018 este año, pero dos películas épicas: **THE MESSENGER**, de WLADYSLAW PASIKOWSKI y **POLISH LEGIONS** (*Legiony*), de DARIUSZ GAJEWSKI –además de un puñado de producciones adicionales de PATRYK VEGA–, deberían proporcionar un impulso significativo.



Directores Argentinos Cinematográficos



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



CHILE



BILD-KUNST

ALEMANIA



ASOCIACIÓN DE AUTORES DE MEDIOS AUDIOVISUALES

ESPAÑA



COLOMBIA



Diretores Brasileiros de Cinema e do Audiovisual

BRASIL



FRANCIA



FRANCIA



IRLANDA



POLONIA



ESPAÑA



>DAC asociación internacionalmente afiliada a ADAL / FESAAL/ CISAC.



Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos



La Habana, Cuba 2018



Congreso Anual de Autores Audiovisuales Latinoamericanos



Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos



Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores



Congreso Anual de Writers & Directors Worldwide



Argel, Argelia 2018



DAC.ORG.AR



Ciudad De Antigua, Guatemala 2018



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



ATN (CHILE)
(SOCIEDAD DE DIRECTORES AUDIOVISUALES, GUIONISTAS Y DRAMATURGOS)

BILD KUNST (ALEMANIA)
(COLLECTING SOCIETY PROVIDING COPYRIGHT PROTECTION FOR ARTISTS, PHOTOGRAPHERS AND GRAPHIC DESIGNERS IN GERMANY)

DAMA (ESPAÑA)
(DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES)

DASC (COLOMBIA)
(DIRECTORES AUDIOVISUALES SOCIEDAD COLOMBIANA DE GESTIÓN)

DBCA (BRASIL)
(DIRETORES BRASILEIROS DE CINEMA E DO AUDIOVISUAL)

DGA (USA)
(DIRECTORS GUILD OF AMERICA)

DIRECTORES MÉXICO (MÉXICO)
(SOCIEDAD MEXICANA DE DIRECTORES, REALIZADORES, DE OBRAS AUDIOVISUALES, SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA DE INTERÉS PÚBLICO).

DIRECTORES UK (REINO UNIDO)
(DIRECTORS UNITED KINGDOM)

FILMJUS (HUNGRÍA)
(HUNGARIAN SOCIETY FOR THE PROTECTION OF AUDIO - VISUAL AUTHORS AND PRODUCERS RIGHTS).

KOPIOSTO (FINLANDIA)
(COPYRIGHT ORGANIZATION FOR AUTHORS, PUBLISHERS AND PERFORMING ARTISTS)

SACD (FRANCIA)
(SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DRAMÁTICOS).

SCAM (FRANCIA)
(SOCIEDAD CIVIL DE AUTORES MULTIMEDIA)

SDGI (IRLANDA)
(SCREEN DIRECTORS GUILD OF IRELAND)

SFP-ZAPA (POLONIA)
(POLISH FLIMMAKERS ASSOCIATION)

SGAE (ESPAÑA)
(SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES)

SIAE (ITALIA)
(SOCIEDAD ITALIANA DE AUTORES Y EDITORES)

SSA-SUISSIMAGE (SUIZA)
(SOCIEDAD DE AUTORES AUDIOVISUALES)

VEVAM (HOLANDA)
(ASOCIACIÓN DE DIRECTORES HOLANDESA)

VDFS (AUSTRIA)
(SOCIEDAD COLECTIVO DE AUTORES AUDIOVISUALES)



MÁS DUDAS QUE CERTEZAS

EL PANORAMA DE ESTRENOS NACIONALES PARA 2019 ACUMULA INCÓGNITAS. SOBRE MÁS DE 160 PELÍCULAS ANUNCIADAS, 5 SON "TANQUES": **LOS 8 DE O'CONNOR**, DE SEBASTIÁN BORENSZTEIN; **EL CUENTO DE LAS COMADREJAS**, DE JUAN JOSÉ CAMPANELLA; **RAZONES PARA NO SER MADRE**, DE MARCOS CARNEVALE; **LA MISMA SANGRE**, DE MIGUEL COHAN; Y **4X4**, DE MARIANO COHN. CON ESCASAS REALIZACIONES DE COSTO MEDIO, LA GRAN MAYORÍA -FICCIONES Y DOCUMENTALES- AGUARDA EL GAUMONT, BAMA, MALBA, CCC FLOREAL GORINI O LEOPOLDO LUGONES; ALGUNAS VECES, EN POCAS FUNCIONES SEMANALES Y, MUCHAS OTRAS, EN HORARIOS IMPOSIBLES, SIN LANZAMIENTOS NI CONTROLES ADECUADOS PARA TENTAR AL PÚBLICO.

POR ROLANDO GALLEGO

Después de sortear la burocracia del INCAA, el escollo mayor es el de la distribución y exhibición del cine nacional, la gran deuda pendiente. Un punto a trabajar con urgencia

para poder acercar a las audiencias una oferta tan variada como la que se realiza.

En los dos primeros meses del año, más de 20 producciones

locales llegaron a las salas, muchas de ellas en el circuito alternativo, que alberga el sueño de estrenar –y exhibir por pocos días– el producto terminado.

PETER LANZANI en **4X4**, de MARIANO COHN

A saber: **INTRODUZIONE ALL'OSCURO**, de GASTÓN SOLNICKI; **A OSCURAS**, de VICTORIA CHAYA MIRANDA; **SUEÑO FLORIANÓPOLIS** (la que más espectadores llevó), de ANA KATZ; **ANÍBAL, JUSTO UNA MUERTE**, de MEKO PURA; **EL VOLCÁN ADORADO**, de FERNANDO KRAPP; **LA JERUSALEM ARGENTINA**, de MELINA SERBER e IVÁN CHERJOVSKY; **UN CONTINENTE INCENDIÁNDOSE**, de MIGUEL ZEBALLOS; **ANOCHÉ**, de NICANOR LORETI y PAULA MANZONE; **UN CINE EN CONCRETO**, de LUZ RUCIELLO; **LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS** (coproducción con Uruguay), de GABRIEL DRAK; **ALBERTO GRECO. OBRA FUERA DE CATÁLOGO**, de PAULA PELLEJERO; **EL TÍO**, de EUGENIA SUEIRO; **LADRILLOS CAPITALES**, de GUSTAVO LASKIER; **LA NOSTALGIA DEL CENTAURO**, de NICOLÁS TORCHINSKY; **ATENAS**, de CÉSAR GONZÁLEZ; **FLORA NO ES UN CANTO A LA VIDA**, de IAIR SAID; **EL DÍA QUE RESISTÍA**, de ALESSIA CHIESA; **FIESTA NIBIRU** (coproducción con Uruguay),

de MANUEL FACAL; **MOCHA**, de FRANCISCO QUIÑONES CUARTAS y RAYAN HINDI; y **TE QUIERO TANTO QUE NO SÉ**, de LAUTARO GARCÍA CANDELA.

Gran parte de estas películas llegan a exhibirse solo una vez por día en alguna sala fuera del circuito INCAA con dispar resultado y, otras, en estas circunstancias, resisten solo una semana. Para agravar la situación, las fechas tentativas son inciertas y siempre, hasta último momento, por hablar del lunes previo, dependen de confirmación.

Repasamos a continuación todas las películas de estreno en 2019. **TAMPOCO TAN GRANDES**, de FEDERICO SOSA; **TE PIDO UN TAXI**, de MARTÍN ZAMORA; **HORA-DÍAMES**, de DIEGO BLIFFELD; **BONI BONITA**, de DANIEL BAROSA; **REINA DE CORAZONES**, de GUILLERMO BERGANDI; **LA MISMA SANGRE**, de MIGUEL COHAN; **CON ESTE MIEDO AL FUTURO**, de IGNACIO SESMA; **PANELISTA**, de MAXI GUTIÉRREZ; **HAPPY HOUR** (coproducción con Brasil) de EDUARDO ALBERGARIA; **LA GRAN AVENTURA DE LOS LUNNIS Y EL LIBRO MÁGICO**, de JUAN PABLO

BUSCARINI; y **SOY TÓXICO**, de PABLO PARÉS, ofrecerán algunos de los momentos de ficción y documental local en cines.

MUERE, MONSTRUO, MUERE, de ALEJANDRO FADEL; **OLMEDO: EL REY DE LA RISA**, de MARIANO OLMEDO; **EL ROCÍO**, de EMILIANO GRIECO; **ALICIA**, de ALEJANDRO RATH; **LA GUARIDA DEL LOBO**, de ALEX TOSSENBERG; **BELMONTE**, de FEDERICO VEIROJ (coproducción con Uruguay); **LOBOS**, de RODOLFO DURÁN; **YO NO ME LLAMO RUBÉN BLADES** de ABNER BENAİM (coproducción con Colombia y Panamá); **YO, MI MUJER Y MI MUJER MUERTA**, de SANTI AMODEO (coproducción con España); **BLANCO O NEGRO**, de MATÍAS RISPAU; **CHACHO**, de DANIELE INCALCATERRA y FAUSTA QUATTRINI; **EL KIOSCO**, de PABLO PÉREZ; **FOTO ESTUDIO LUISITA**, de SOL MIRAGLIA y HUGO MANSO; **DE ACÁ A LA CHINA**, de FEDERICO MARCELLO, y **NO SABÉS CON QUIÉN ESTÁS HABLANDO**, de DEMIÁN RUGNA, completarán los estrenos, coincidiendo con el inicio del ciclo lectivo.

Se sucederán, luego, **DIABLO BLANCO**, de IGNACIO ROGERS;

2019 destaca la necesidad imperiosa de definir una postura ante la falta de espacios para exhibir las producciones y fomentar su difusión y encuentro con las audiencias, gran desafío y asignatura pendiente.

EL CUENTO DE LAS COMADREJAS, lo nuevo de JUAN JOSÉ CAMPANELLA





Afiche de **EL HIJO**, de Sebastián Schindel



ARACELI GONZÁLEZ con MIGUEL ÁNGEL SOLÁ en **SOLA**, de JOSÉ CICALA

Gran parte de estas películas llegan a exhibirse solo una vez por día en alguna sala fuera del circuito INCAA con dispar resultado y, otras, en estas circunstancias, resisten solo una semana.

RESISTIR, CHOLO, documental sobre TATO PAVLOVSKY, dirigido por MIGUEL MIRRA; **EL HIJO**, de SEBASTIÁN SCHINDEL; **A FINES DE AGOSTO**, de SANTIAGO AULICINO; **AUSENCIA DE MÍ**, de MELINA TERRIBILI; **LA ESCUELA CONTRA EL MARGEN**, de DIEGO CARABELLI y LISANDRO GONZÁLEZ URSI; **PALAU**, de KEVIN KNOBLOCK (coproducción); **SEGUNDO SUBSUELO**, de ORIANA CASTRO y NICOLÁS MARTÍNEZ; **MARTA SHOW**, de MALENA MOFFATT y BRUNO LÓPEZ; **HOJAS VERDES DE OTOÑO**, de FABIO JUNCO y JULIO MIDÚ; **ROSITA**, de VERÓNICA CHEN; **4X4**, de MARIANO COHN; **EL CUENTO DE LAS COMADREJAS**, de JUAN JOSÉ CAMPANELLA; **LOS MIEMBROS DE LA FAMILIA**, de MATEO BENDISKY; **DE NUEVO OTRA VEZ**, de ROMINA PAULA; **BRUJAS**, de MARCELO PAEZ CUBELLS; **LA CASA EN LA PLAYA**, de JULY MASSACCESI; **MATAR A UN MUERTO**, de

HUGO GIMÉNEZ; **A UNA LEGUA**, de ANDREA KRUSOSKI; **BALDÍO**, de INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR; **LOS FELICES**, de SABRINA FARJI; **METAL CONTRA METAL**, de JUAN SCHMIDT; **EL MAESTRO**, de JULIÁN DABIEN y CRISTINA TAMAGNINI; **LA GALLINA TURULECA**, de EDUARDO GONDELL (coproducción con España); **EL HIJO DEL CAZADOR**, de GERMÁN SCELSE y FEDERICO ROBLES; **EL RUIDO SON LAS CASAS**, de LUCIANA FOGGIO; **INMORTAL**, de FERNANDO SPINER; **MALÓN**, de LAURA CASABÉ; **CAMPING**, de LUCIANA BILOTTI; **SOLA**, de JOSÉ CICALA; y **TRES**, de DIEGO SCHIPANI, completan los estrenos confirmados para los meses siguientes.

Sin fecha, pero siempre con 2019 como objetivo de estreno, están **1100**, de DIEGO CASTRO; **1996 LUCÍA Y LOS CADÁVERES EN LA PISCINA**, de MARCOS MIGLIAVACCA y NAHUEL LAHORA; **ACÁ Y ACULLÁ**, de HERNÁN KHOURIÁN; **AGUA DOS PORCOS**, de ROLY SANTOS; **AHORA Y SIEMPRE**, de ROSENDO RUIZ; **AL ACECHO**, de FRANCISCO D'EUFEMIA; **ALELÍ**, de LETICIA JORGE ROMERO y ANA GUEVARA POSE; **ALVA**, de ICO COSTA; **BIKES**, de

MANUEL J. GARCÍA; **BLINDADO**, de EDUARDO MENEGHELLI; **BREVE HISTORIA DEL PLANETA VERDE**, de SANTIAGO LOZA; **CORTÁZAR Y ANTÍN: CARTAS ILUMINADAS**, de CINTHIA RAJSCHMIR; **COMPARSA**, de LUCIANA RADELAND; **CÓRDOBA, SINFONÍA URBANA**, realizada por Taller de Cine, coordinada por GERMÁN SCELSE; **CORSARIO**, de RAÚL PERRONE; **CRÍMENES IMPOSIBLES**, de HERNÁN FINDLING; **CHACO**, de DIEGO MONDACA; **CHUBUT, LIBERTAD Y TIERRA**, de CARLOS ECHEVERRÍA; **DEVOTO**, de MARTÍN BASTERRETCHÉ; **DIEZ PALOMAS**, de TAMAE GARATEGUY; **EL CUADRADO PERFECTO**, de PABLO BAGEDELLI; **EL DESENTIERRO**, de NACHO RUIPÉREZ (coproducción con España); **EL HERMANO DE MIGUEL**, de MARIANO MINESTRELLI; **EL HOMBRE DEL FUTURO**, de FELIPE RÍOS; **EL LLANTO**, de HERNÁN FERNÁNDEZ; **LEÓNIDAS**, de MIGUEL COLOMBO y **LOS PERIFÉRICOS** (episódica por La nave de los sueños), de TOMÁS MAKAJI, LUIS HISTOSHI DÍAZ, GONZALO HERNÁNDEZ, GABRIEL PATRONO, LAUTARO ALEDDA, PABLO ARIAS ULLOA, JUAN RIGGIROZZI e IVÁN WOLOVIK.

Luego de pasar por el Festival Internacional de Cine de Mar



DE NUEVO OTRA VEZ, de ROMINA PAULA estrena luego de su paso por Berlín

Después de sortear la burocracia del INCAA, el escollo mayor es el de la distribución y exhibición del cine nacional, la gran deuda pendiente.

del Plata, llegan **EL LUGAR DE LA DESAPARICIÓN**, de MARTÍN FARIANA; **EL PRÍNCIPE**, de SEBASTIÁN MUÑOZ; **EL QUIJOTE DEL CARIBE**, de RAQUEL RUIZ; **EL RÍO**, de CRISTIAN TÁPIES GOLDENBERG; **EL SILENCIO DEL CAZADOR**, de MARTÍN DESALVO; **EL ÚLTIMO CUADRO DE LUZ BELMONDO**, con coordinación de ROSENDO RUIZ, INES MOYANO y ALEJANDRO COZZA; **ENCANDILAN LUCES**, de ALEJANDRO GALLO BERMÚDEZ; **ESTEPA**, de PEPE TOBAL; **EXPANSIVAS**, de RAMIRO GARCÍA BOGLIANO; **FAMILIA**, de EDGARDO CASTRO; **FIGURAS**, de EUGENIO CANEVARI; **FRANKIE**, de BETANIA CAPPATO; **HERE, KITTY KITTY!**, de SANTIAGO GI-

RALT; **HOMBRE EN LA LLANURA**, de PATRICIO SUÁREZ; **INSTRUCCIONES PARA LA POLIGAMIA**, de SEBASTIÁN SARQUÍS; **KARAKOL**, de SAULA BENAVENTE; **LA BOTERA**, de SABRINA BLANCO; **LA CUARTA DIMENSIÓN**, de FRANCISCO BOUZAS; **LA DISTANCIA**, de FRANCO PALAZZO; **LA EXTRAÑA: NOTAS SOBRE EL (AUTO) EXILIO**, de JAVIER OLIVERA, que tuvo su premiere en el último DOC Buenos Aires; y **LA NOCHE MÁS LARGA**, de MOROCO COLMAN.

LA SABIDURÍA, nueva producción de EDUARDO PINTO, llegará hacia fin de año; también, **LA SOMBRA DEL GALLO**, de NICOLÁS HERZOG; **LA VENTANA BLANCA**, de

MARTÍN JAUREGUI, **LAS FURIAS**, de la original y emprendedora TAMAE GARATEGUY; **LO HABRÁS IMAGINADO**, de VICTORIA CHAYA MIRANDA; **LO QUE TENEMOS**, de PAULO PÉCORRA; **PARAÍSO**, de PABLO FALÁ; **LOS ADOPTANTES**, de DANIEL GIMELBERG; **LOS SONÁMBULOS**, de PAULA HERNÁNDEZ; **LOS TIBURONES**, de LUCÍA GARIBALDI; **LUCÍA**, de JUAN PABLO MARTÍNEZ; **MAITENA**, de PABLO ABDALA y JOAQUÍN PEÑAGARICANO (coproducción con Uruguay); **MEKONG**, de IGNACIO LUCCISANO; **MINIEVO**, de ROSENDO RUIZ; **MONOS**, de ALEJANDRO LANDES; **NI HÉROE NI TRAIADOR**, de NICOLÁS SAVIGNONE; y **PASO SAN IGNACIO**, de PABLO REYERO.

PUNTO MUERTO, de DANIEL DE LA VEGA; viene de asomar en Mar del Plata y Rojo Sangre; estrenan: **RAPTO**, de FRANK PÉREZ-GARLAND; **RAZONES PARA NO SER MADRE**, de MARCOS CARNEVALE; **REBOBINADO**, de JUAN FRANCISCO OTAÑO; **REINADO**

DE BELLEZA (O LA FIERA Y LA FIESTA), de LAURA AMELIA GUZMÁN e ISRAEL CÁRDENAS; **RETRATO DE PROPIETARIOS**, de JOAQUÍN MAITO; **ROMÁN**, de MAJO STAFFOLANI; **SAPOS**, de BALTAZAR TOKMAN; **SEGEY**, de PEDRO BARRANDIARAN; **UN RABINO EN CHINA**, de WALTER TEJBLUM; **UNA BANDA DE CHICAS**, de MARILINA GIMÉNEZ; **YVONNE**, de MARINA RUBIO; **ZAHORI**, de MARÍ ALESSANDRINI; y la esperada **LOS 8 DE O'CONNOR**, de SEBASTIÁN BORENSZTEIN, con RICARDO y CHINO DARÍN, en el doble rol de protagonistas y productores.

2019 destaca la necesidad imperiosa de definir una postura ante la falta de espacios para exhibir las producciones y fomentar su difusión y encuentro con las audiencias, gran desafío y asignatura pendiente. **D**



AUSENCIA DE MÍ, documental sobre ALFREDO ZITARROSA



Un DOCUMENTAL está en constante cambio, como un guion de ficción

EL ACCESO A BIENES CULTURALES DEBERÍA ESTAR GARANTIZADO POR EL ESTADO. EN CONTEXTOS NO FAVORABLES, CON FRECUENCIA, OCURRE QUE NI SIQUIERA FORMAN PARTE DE LAS EXPECTATIVAS DE CIUDADANAS Y CIUDADANOS. EN SU DOCUMENTAL **UN CINE EN CONCRETO**, LUZ RUCIELLO REGISTRA A OMAR, UN ALBAÑIL ENTRERRIANO AUTODEFINIDO COMO "CINÓFILO", QUE FRENTE A ESA CARENCIA ABRE UNA SALA EN SU PROPIA CASA Y ASUME LA RESPONSABILIDAD DE SELECCIONAR, DIFUNDIR Y EXHIBIR PELÍCULAS.

Mucho antes de conmoverse con la historia de aquel hombre, LUZ RUCIELLO fue estudiante de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires. Luego de recibirse, su siguiente paso estuvo vinculado al mundo de la edición. "Me enteré del curso de montaje que dictaba MIGUEL PÉREZ y ahí nació la

idea del documental. Empecé a pensar en el montaje y en la estructura", afirma la realizadora. Y agrega: "Fue el laboratorio de documentales que hice en México lo que me dio la clave. Tuve la suerte de ser seleccionada dos años consecutivos en el DocuLab que se hace en el marco del Festival de Guadalajara, lo que me

nutrió realmente, el contacto con colegas del resto de Latinoamérica, oír devoluciones de los trabajos ajenos, analizar estructuras, etcétera. Lo mejor fue que uno de mis tutores fue JON KANE, montajista de **NAQOYQATSI**, que es la última parte de la "trilogía qatsi" (serie de tres documentales dirigidos por GODFREY

REGGIO). Allí me criticaron una escena en donde entrevistamos a Omar en una iglesia. Él dijo: 'para mí está bien, porque este hombre construyó un templo de luz, y él es el sacerdote. Esta película se trata de las texturas del cine'. Necesitaba una metáfora para apoyar todo el relato y así la encontré", sostiene.

Al encarar un documental, ¿sentís que, tal vez, lleve más tiempo del deseado?

Luego de la experiencia que tuve en los DocuLabs, siento que es súper importante compartir la visión, el armado y los puntos de vista con los tutores. Y la riqueza que da mostrar el proyecto; saber de qué va, cuál es la estructura o los caminos hacia dónde uno quiere ir. Porque un documental siempre está en constante cambio, como un guion de ficción también lo está. Y ese acompañamiento, esa búsqueda, es un camino al que se tarda bastante en llegar.

En cuanto a tus trabajos previos a UN CINE EN CONCRETO, tenés un recorrido ecléctico, a tal punto que costaba imaginar cuál sería tu primer largo.

Lo primero que hice fue un videoclip que codirigimos con el fotógrafo de **UN CINE EN CONCRETO**, LLUÍS MIRAS VEGA. Era un concurso mundial para la banda noruega Röyksopp y ganamos el primer premio. Lo mejor de todo fue que lo hicimos con mi tía Elena, la Marta -una prima de mi papá- y una vecina. No

querían filmar a la hora de la siesta, no querían repetir vestuario, mi tía no se animaba a caminar por un puente. Las tuve que obligar a todo. Luego dirigí un cortometraje en 2015 que se llama **MADRESELVA**. Actúa mi papá, y es experimental. Hay un juego con la realidad y con los planos de las dimensiones. Nos fue muy bien, quedó en varios festivales, y LLUÍS fue premiado por la fotografía. Luego, otra vez, hicimos juntos un cortometraje documental, **LA CRECIENTE**, en 2016. Quedó seleccionado en muchos festivales también. Es una denuncia poética sobre la deforestación en el Litoral Argentino.

También incursionaste en cine-danza, un género híbrido que suele ser muy ponderado dentro del ámbito más vinculado a los museos o espacios de exhibición menos convencionales.

Así es, lo último realizado fue un video de cinedanza que codirigimos con MARTA ROMERO COLL en noviembre de 2018. Hicimos el guion, y lo filmamos en el País Vasco. Trabajamos con conceptos, está apoyado en lo estético. El ves-



LUZ RUCIELLO

tuario es de ZERCollection. La ropa está hecha con impresión 3D; tiene formas geométricas que se parecen a las locaciones que elegimos. Falta el montaje y todo el resto. A ver qué queda, es todo un desafío.

En el documental argentino, cada vez más películas se detienen en un personaje anónimo, pero con una vida singular. En un mundo tan expectante de lo inverso, de lo “espectacular”, de lo “mediático”, ¿tenés una idea sobre por qué ocurre esto?

Son reacciones a la tendencia de la vida superficial que llevamos, creo. Y hay otra cosa. Cuando uno se detiene y observa, ve. Lo que pasa es que no hay tiempo y “dale que vamos”, de arriba para abajo. Es la vorágine que nos arrastra. Sin embargo, a estos campeones que vale la pena retratar eso no los domina. Ellos van a su aire y si querés quedarte, quedate. Es uno el que se lo pierde. Nos perdemos muchas cosas corriendo detrás de quién sabe qué.

“Apoyo se necesita, siempre y sí o sí. Es una tarea larga y cara, que involucra a la tecnología en algún momento. Nunca me enteré de por qué el documental es como el hijo pobre del cine, el menospreciado. ¿Quizás porque tiene menos posibilidad de ser snob? No lo sé”.

La necesidad de acceso al cine



“Cuando uno se detiene y observa, ve. Lo que pasa es que no hay tiempo y “dale que vamos”, de arriba para abajo. Es la vorágine que nos arrastra. Sin embargo, a estos campeones que vale la pena retratar eso no los domina”.

¿Cuál fue la génesis de UN CINE EN CONCRETO y cómo fue el desarrollo del proyecto?

La génesis fue la emoción que sentí cuando Omar explicaba cada detalle de su sala de cine. Las maderas, los clavos, la tela, el sistema de “ventilación” –que son ruedas incrustadas en la pared–, etcétera. El amor ahí, puesto en todo. Recuerdo que cuando con Lluís salimos de ver la sala, no hablamos por un rato largo. Desarrollar el proyecto ha sido vencerme en muchos ámbitos. Cuando conocí a Omar, yo trabajaba de ayudante de



Imagen de **LA CRECIENTE**, un cortometraje de LUZ RUCIELLO

dirección en publicidad. Estaba muy entusiasmada con mi vida nueva, solo tenía tiempo para eso y así iba, medio ciega y engañada. No quería, de verdad, hacer una película. Y cuando la quise hacer, empecé a entender lo que es trabajar en un proyecto propio. Las prioridades son otras y uno debe ser responsable consigo mismo. Al menos, eso me pasó a mí, yo no sé si a los demás les pasa lo mismo, sí sé que se aprende haciendo.

¿Cuáles fueron los aspectos que más te conmovieron de la vida de ese hombre que quisiste reflejar en tu película?

Su simpleza abrumadora y su sencillez, por empezar. Nos preocupamos mucho por rasarle la lástima, no quería que diera pena. Quería enseñar lo que a mí me deslumbró, su integridad y perseverancia. Mis primeros cortes, cuando montaba sola, eran un lamento boliviano. SOLEDAD LAICI, la productora,

que es mi amiga-hermana, cuando lo vio, me dijo que era un aburrimiento, como mínimo. No podía ir por ahí, tenía que ser el camino opuesto. Y cuando llegó CARLOS MARÍA CAMBARIERE, el montajista, realzó las dosis de humor y aire que yo había planteado. Estuve muy bien acompañada, tuve un equipo de lujo que me ayudó con cada decisión que tomé.

¿Cómo ves el actual panorama para realizar documentales en la Argentina, hechos con o sin apoyo del INCAA?

Apoyo se necesita, siempre y sí o sí. Es una tarea larga y cara, que involucra a la tecnología en algún momento. Nunca me enteré de por qué el documental es como el hijo pobre del cine, el menospreciado. ¿Quizás porque tiene menos posibilidad de ser snob? No lo sé. Voy a presentar un nuevo proyecto este año y ahí sabré con qué bueyes aramos, pero es triste, porque sé que van a leerlo, con suerte, si lo leen, dentro de un año como mínimo. Es desesperante.

¿Cuáles son tus referentes cinematográficos documentales?

No tengo más referentes que a mis padres, o los viejos y

las viejas que toman mate en la vereda y, de vez en cuando, dicen la verdad más absoluta. Lo que sí, cuando conocí los documentales de PETER CARLOS METTLER me impactaron. Son filosóficos, son un viaje en sí mismos. También puedo citar a [WERNER] HERZOG y a PATRICIO GUZMÁN.

Entonces, ¿qué cine es el que más te interesa, podrías mencionar algunos exponentes?

Sé más bien el que no me interesa. Las sagas de ciencia ficción no me atraen. O los policiales conspirativos, no entiendo nada y me aburro. Me han fascinado muchas pelis, ahora mismo me viene a la mente la trilogía de ULRICH SEIDL. Me gusta el cine que hacen mis amigos, FLORENCIA PERCIA, ULISES ROSELL, AGOSTINA GUALA, MERCEDES LABORDE. Y también aprendí mucho de GALEL MAIDANA y de RICARDO PITERBARG. Me encantó el docu **EL ESPANTO**, de PABLO APARRO y MARTÍN BENCHIMOL. Me interesa el cine que quiere contar algo, que tiene esa intención. No me gusta el cine-ombligo, me parece una pérdida de tiempo y de recursos. **D**

POR EZEQUIEL OBREGÓN



En familia

DAC CULTURA



Un espacio de desarrollo profesional

www.directoresav.com.ar/cep



SEMINARIOS
DE ACTUALIZACIÓN PROFESIONAL

EXHIBICIÓN DE CICLOS

PRESENTACIÓN DE LIBROS

TALLERES
PARA EL DESARROLLO DE PROYECTOS



ABRIL



MAYO



JUNIO

WORKSHOP VIDEO 360° DAC

Dictado por Christoph Behl, Germán Drexler y Lucas Turturro.

TALLER DE NARRATIVA DOCUMENTAL

“Las narrativas de lo real”
Dictado por Gustavo Fontán.

TALLER DE DESARROLLO DE PROYECTOS

“Desde la idea a la comercialización”

Dictado por Vanessa Ragone.

SEMINARIOS DE ACTUALIZACIÓN DICTADOS POR PROFESIONALES CALIFICADOS Y ACTIVOS, EXHIBICIÓN DE CICLOS, PRESENTACIÓN DE LIBROS Y UNA NOVEDAD: TALLERES PARA EL DESARROLLO DE PROYECTOS A TRAVÉS DE ASESORÍAS.

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

DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE

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



Diretores Argentinos
Cinematográficos



CHARO LÓPEZ, MALENA PICHOT y JULIÁN LUCERO, los protagonistas de **CUALCA!** y **MUNDILLO**

Ficción **EN CUOTAS**

DESDE LA PRODUCCIÓN HASTA LA EXHIBICIÓN, LAS SERIES WEB DE FICCIÓN YA TIENEN EN NUESTRO PAÍS SU PROPIO GRADO DE POPULARIDAD. CON LA COMEDIA COMO GÉNERO PREDOMINANTE, SON COMO UN TRAMPOLÍN PARA REALIZADORES INDEPENDIENTES. ESTE FORMATO, POR AHORA SIN TECHO, BUSCA CUBRIR LAS DEMANDAS DE UN PÚBLICO JOVEN QUE LO SIGUE EN LÍNEA. AQUÍ, UN INFORME EXCLUSIVO DE **DIRECTORES**.

POR PAULA NÚÑEZ

UN3

UN3, la plataforma audiovisual de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), es pionera en series web. Impulsada por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, *on line* desde 2014, ya tiene 120 series *on line* y 20 más, esperadas para 2019. Su director, GUSTAVO ARIAS, informó a **DIRECTORES** que UN3 recibe

un millón de vistas mensuales con 101.867 seguidores en YouTube, donde albergan todas sus producciones. Respecto a los derechos de autor, ARIAS manifestó esta posición: "Los creadores de las obras que realizamos en UN3 somos todos parte del Canal. Desarrollamos los proyectos en conjunto y participamos activamente del contenido de cada serie".

UN3 ofrece algunas series dirigidas por DANIEL HENDLER:

GUÍA (2016), diez episodios de quince minutos cada uno, sobre la marihuana en Uruguay, producida con un premio del ICAU, más el apoyo de Lavaca y de UN3. **LA DIVISIÓN** (2017), comedia distópica de ocho episodios de ocho minutos cada uno, filmados en dos semanas, y **LOS DEMONIOS** (2018), centrada en una banda de rock, coproducida por UN3, Cerdón Films, la productora de HENDLER, y TV Ciudad de Montevideo. El director y actor está escribiendo

EL GERMEN para formar una trilogía con las anteriores.

También se encuentran en UN3 las series: **DEPTO** (2017), diez episodios, de quince minutos cada uno, comedia dirigida por JAZMÍN STUART rodada en tres semanas con \$ 600.000 financiados por UN3. Respecto a los derechos de autor, STUART nos comentó: "Creo que hay que empezar a incluirlos para todos los contenidos que se programen en

plataformas web. Es absurdo seguir pensando que son espacios menores de exhibición”.

BOY SCAUTS, doce episodios de quince minutos cada uno, de PABLO CAMAITÍ, grabada en dos semanas con un presupuesto de \$ 900.000. Por los derechos de autor, CAMAITÍ responde: “No los cobro. Creo que sería muy importante que se legislen, y en ese reclamo tienen un papel fundamental nuestras entidades de gestión”.

Otras estrellas de esta plataforma, son las series **CUALCA!** y **MUNDILLO**, de FEDERICO SUAREZ Y ESTEBAN GARAY SANTALÓ, que con 56 episodios de doce minutos cada uno fueron éxito en YouTube durante 2015, sumando 500.000 reproducciones en su primer capítulo. El mismo equipo realizó **GUIISO DE CONFIANZA** (2016), diez episodios de seis minutos, y **TIEMPO LIBRE** (2015) con 133.000 reproducciones en su capítulo uno. Asimismo, son de destacar: **AGREGADOS RECIENTEMENTE** (2018), **PARECIDO** (2018), **BAR SAN MIGUEL** y **EL GALÁN DE VENECIA**, todas, de MARTÍN PIROYANSKY; las comedias de ESTEBAN MENIS: **ELÉCTRICA**, **UN MUNDO HORRENDO** y próximamente su nueva ficción, **INFLUENCER**. Entre otras series exhibidas en UN3, están: **MEMORIA DIGITAL**, ocho capítulos de ocho minutos, de ROCÍO BLANCO, realizada con dispositivos móviles que cuentan la vida de una pareja a través de sus archivos, y **UN AÑO SIN NOSOTROS**, dirigida por TIAN CARTIER y FERNANDO MILSZTAJN, cuya popularidad convocó una maratón de sus 23 capítulos de catorce minu-

tos cada uno en el Centro Cultural Matienzo.

Algunos de los próximos estrenos en UN3.tv son: **GORDA**, de TAMY HOCHMAN, **BÁRBARA CERRO** y **SOL RIETTI**; **HACIENDO ESCENAS**, de JUAN VILLEGAS; **M**, de JAVI DEVIT; **CARTAS A MI EX**, de JAZMÍN STUART, y varios títulos más de otros directores.

YOUTUBE

Es la opción de muchas productoras para subir sus series a la web. Por ejemplo, **FICTION CREW**, de ciencia ficción y terror, estrenada en 2018, dirigida por PABLO MATOS y producida por Otro Plan Films, de Villa María, Córdoba. MATOS no cobra derechos de autor y explica: “Empezar a ver una regulación en el corto plazo sería lo más óptimo”.

También eligió YouTube para su primera serie web, **Aeroplano**, la casa productora de **ELIGE**, ganadora del concurso INCAA de series web 2016. Dirigida por NICOLÁS GOLDAR PARODI, sobre enredos adolescentes, consiguió 20.000 reproducciones para el primero

de sus ocho capítulos, en los que el público puede elegir el destino de los protagonistas, tomando decisiones por ellos.

La comedia **LA NIÑA ELEFANTE** (2015), dirigida por GABRIEL BOSISIO y JUAN CRUZ MÁRQUEZ DE LA SERNA, se grabó en dos semanas para ocho capítulos de siete minutos cada uno, con un presupuesto de \$180.000 financiados por la Bienal Arte Joven 2015 y sus propios directores, logrando en YouTube 45.000 reproducciones para su primer capítulo. BOSISIO opina: “Creo que, básicamente, todas las series se consumen de manera web hoy en día”.

CINE.AR PLAY

Otra de las plataformas que cuenta con cerca de 80 series web argentinas en su catálogo es Cine.ar Play, la plataforma audiovisual del INCAA, que ya cuenta con 1.200.000 suscriptores. Entre las series que brinda, se encuentran: la comedia policial **ESTILO ESTHER** (2017), seis episodios de cinco minutos cada uno, escritos y dirigidos por PEDRO LEVATI, con producción de Macaco Fil-

FWTV, lanzada en 2014, apunta al segmento adolescente, y allí se pueden ver varias series.

UN AÑO SIN NOSOTROS



UN3, la plataforma audiovisual de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), es pionera en series web. Impulsada por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, *on line* desde 2014, ya tiene 120 series on line y 20 más, esperadas para 2019.



GUÍA 19172, serie web de DANIEL HENDLER

ms, organizadora del BAWeb-Fest, primer festival internacional de series web de América del Sur; y la ya clásica **PLAN V** (2009), una de las iniciadoras de las series web lésbicas, dirigida por LORENA ROMANIN y MARIJUJA BUSTAMANTE.

Cine.ar Play tampoco paga derechos de autor por ninguno de los contenidos de que dispone en línea.

FWTV

FWTV, lanzada en 2014, apunta al segmento adolescente, y allí se pueden ver varias series: **URBANOS**, seis episodios de cinco a ocho minutos cada uno, dirigidos por NAHUEL BEADE, sobre historias grabadas en transportes colectivos de la ciudad de Paraná, que ganó el Concurso Federal INCAA 2016 de Episodios Web; el thriller psicológico **PROHIBIDO SILBAR**, serie de humor cordobesa dirigida por MARÍA EVA DE SANCITIS y LUDMILA WAGNEST, que consta de ocho capítulos, con una duración de seis a ocho minutos cada uno, ganadora de la convocatoria "Estímulo a las Industrias Culturales"; **CULIADOS** (2018), cinco capítulos de ocho a diez minutos cada uno, sobre dos cordobeses que intentan triunfar en Bue-

nos Aires, actuada y dirigida por MATEO MARTÍNEZ y EMILIO CASTELANELLI; **MANDURICIO**, cuatro episodios de entre diez y quince minutos cada uno, para la historia de un asesino de Misiones, dirigida por DIEGO BELLOCCHIO y SERGIO ACOSTA, producida con apoyo del INCAA y el Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones; y la comedia **CÍRCULO DE CITAS 2.0**, historias de citas virtuales dirigida por ANA EGURROLA y CECILIA MORENO.

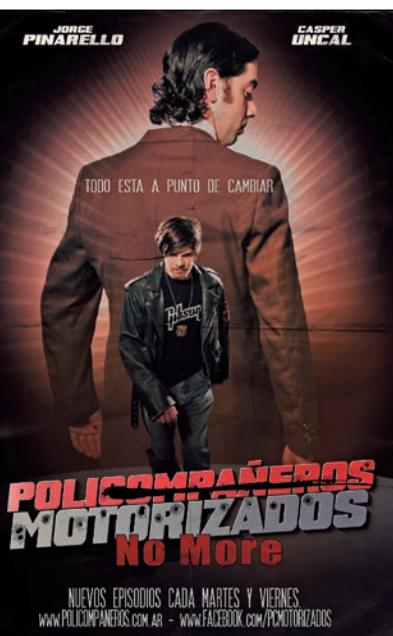
SELECT PLAY

Desde La Plata, en 2013, llegó **POLICOMPAÑEROS MOTORIZADOS**, comedia con eje en los tiempos muertos de una pareja de detectives, dirigida por CRISTIAN PONCE y HERNÁN BENGEOA. La primera temporada fue producida por Tangram, la productora de los directores, y la segunda ya consiguió financiación de FWTV. Los 22 episodios de dos minutos cada uno pueden verse en su canal de YouTube o en Select Play, la plataforma lanzada en agosto de 2018 por la Municipalidad de La Plata como pantalla digital del cine Municipal Select, que visibiliza las producciones audiovisuales creadas en la ciudad (desde largos y cortometrajes hasta series web y videoclips)

de forma totalmente gratuita, previo registro *on line*. Tangram también realizó las series **UN AÑO SIN TELEVISIÓN** (2011); **SIN CONEXIÓN** (2016); **LA FRECUENCIA KIRLIAN** (2017-2018), serie animada de terror que puede verse desde febrero de 2019 en Netflix y con más detalles en la nota de este número referida a Series Web Animación, y **LA OBRA DE MI VIDA**, comedia de 2018. Están disponibles en varias plataformas, como YouTube, Select Play y Vimeo, y recibieron distintos aportes de producción de TecTV e Ideame, respectivamente. En referencia a los derechos de autor, CRISTIAN PONCE manifestó a **DIRECTORES** que hasta ahora "siempre cobré honorarios, pero no derechos residuales por reproducciones".

CONCURSOS INCAA

En 2018, como desde 2016, el INCAA convocó a Concurso de Desarrollo y Producción de Series Web Federales. Fueron ganadores de la primera etapa 18 proyectos en desarrollo, que recibirán hasta un 80 % del presupuesto presentado hasta un tope de \$ 160.000. De allí, saldrán los seis ganadores de la etapa de producción, que recibirán un 75 % del presupuesto del proyecto presentado, con un tope de hasta \$ 1.800.000. **D**



Poster de **POLICOMPAÑEROS MOTORIZADOS**



“El cine avanza a donde LA PALABRA NO PUEDE LLEGAR”

DIRECTOR, DRAMATURGO, ESCRITOR Y GUIONISTA; CINE, TELEVISIÓN, TEATRO Y LITERATURA; EL MULTIFACÉTICO SANTIAGO LOZA PRESENTA SU NUEVA PELÍCULA, **BREVE HISTORIA DEL PLANETA VERDE**, RECIENTE GANADORA, EN EL FESTIVAL DE BERLÍN, DEL MÁXIMO PREMIO, EL TEDDY AWARD A LA MEJOR PELÍCULA DE FICCIÓN, Y TAMBIÉN DEL TEDDY READERS AWARD, QUE DESDE HACE 30 AÑOS DISTINGUE A LAS PELÍCULAS *QUEER* EN ESA MUESTRA.

A su primer largometraje, **EX-TRAÑO** (2003), le sucederían, en quince años, otros once: **CUATRO MUJERES DESCALZAS** (2004), **ÁRTICO** (2008), **ROSA PATRIA** (2008), **LA INVENCIÓN DE LA CARNE** (2009), **LOS LABIOS** (2010), **SI ESTOY PERDIDO NO ES GRAVE** (2013), la premiada **LA PAZ** (2014), **EL ASOMBRO** (2014), **MALAMBO, EL HOMBRE BUENO** (2018) y su participación en **ARCHIVOS**

INTERVENIDOS: CINE ESCUELA (2016), producido por el Museo de Cine de Buenos Aires, sobre material de sus archivos sobre catorce directores. Además, desarrolló y dirigió también, en ese mismo lapso, varias piezas teatrales representadas en la Argentina y el exterior, algunos libros y la miniserie **DOCE CASAS**, realiza-

ción televisiva emitida en la TV Pública con un elenco de diferentes intérpretes por capítulo, encarnando personajes de diferentes épocas y problemáticas de nuestro país.

BREVE HISTORIA DEL PLANETA VERDE repasa la historia íntima de Tania, una joven *trans* que hereda una casa donde hay

POR ROLANDO GALLEGO

“Lo que no puedo escribir, ahí aparece la imagen, la sonora, la visual. Me pasa eso con el cine, son ideas que no pueden ser escritas”.

un *alien*, con el que su abuela convivió, y al que deberá ayudar a regresar a su planeta.

¿Cómo surge esa idea?

El proyecto tiene varios años, entre otros motivos, estaba el deseo de conjugar un tipo de cine que amaba en la infancia, ligado a lo pop, al puro entretenimiento, con otra manera de narrar que fui realizando. También trabajar sobre la amistad, el viaje, lo *trans*, el recuerdo, la identidad. Parecen demasiados elementos, pero todo eso anduvo rondando en mi cabeza por aquel entonces.

¿Tenías ganas de hacer una ciencia ficción local?

La película tiene algunos elementos de fantasía, no creo que sea ciencia ficción. Incluso juega con los estereotipos del género, para correrse. No sabría cómo hacer una película de género, tampoco me in-

teresaba probarlo. La película es una evocación, un recuerdo, no sucede en un presente. Y los géneros están pasados por el filtro de la memoria.

¿Qué influencias tuviste en cuenta para incorporar la historia del secreto de la abuela en la de Tania y sus amigos?

Las influencias son las que mencionaba antes: de **E.T. EL EXTRATERRESTRE** (STEVEN SPIELBERG) a las películas de niños y adolescentes que tienen aventuras. También otras películas de viaje que vi más tarde, ahora se me ocurren desde las primeras de WIM WENDERS a otras en donde los desplazamientos son más lentos y contemplativos. Me refiero a que la película tuvo múltiples influencias y no todas cinematográficas. Antes me olvidé de mencionar que hace varios años di un taller de escritura, junto a SELVA

ALMADA, a un grupo de *trans*, presas en la cárcel de Ezeiza; tal vez ese fue otro acercamiento a ese mundo.

¿La rodaste en Tierra del Fuego?

Filmamos en Tolhuin, con el apoyo de esa localidad, no recibimos ayuda de la provincia, lo cual dificultó la producción. Trasladar todo un equipo a filmar en los bosques era una complicación, pero también sumaba a ese clima irreal de la película. La historia sucede en un espacio imaginario. Y la idea de ir al fin del mundo fue de CONSTANZA SANZ PALACIOS, la productora, que desde el principio estuvo involucrada de lleno en la propuesta.

¿Fue difícil el casting? Cuan- do escribiste la película, ¿al- guno ya estaba convocado?

Escribí para los tres prota- gonistas, los conocía y, como

BREVE HISTORIA DEL PLANETA VERDE





LA PAZ



MALAMBO, EL HOMBRE BUENO

hice en otras películas, tomé algunos elementos de sus personalidades o los distorsioné.

Tania es uno de los pocos personajes trans del cine argentino, ¿por qué crees que aún esto es así?

Tal vez sea todavía un tabú. Puede que hasta hace poco nuestro cine haya sido algo machista, eso está cambiando. No había un espacio real para cuerpos disidentes, eso está cambiando. Todo está cambiando.

¿Qué diferencias encontrarán tus espectadores respecto a tus propuestas anteriores?

Las últimas películas se volvieron, por decirlo de alguna manera, más abiertas. Tal vez, **BREVE HISTORIA DEL PLANETA VERDE** tiene algo desconcertante, pero al mismo tiempo, algo de humor y acción, en términos más tradicionales, y también una belleza rara. Se me ocurre que, por curiosidad o empatía, puede atraer a distintos públicos. Se verá...

¿Qué encontrás en el cine que, tal vez, otros soportes o actividades, como la escritura, no tienen?

El cine avanza a donde la palabra no puede llegar. Lo que no puedo escribir, ahí aparece la imagen, la sonora, la visual. Me pasa eso con el cine, son ideas que no pueden ser escritas. O no necesitan ser escritas. En esta película sucedió algo gráfico sobre eso, el guion tenía un largo *off*, un narrador que contaba sus impresiones sobre la historia de manera nada objetiva. Una semana antes del rodaje, decidimos que ese elemento no estaría, lo sacamos. Y algo, de inmediato, comenzó a fluir en torno a la idea de imagen que necesitaba la película. EDUARDO CRESPO, que diseñó la imagen desde un principio, sintió que ese mundo comenzaba a respirar, se había liberado de ese elemento más literario. No reniego de eso, es otra zona de mi trabajo, pero es un equilibrio u otra forma de entrar a los materiales. En **BREVE HISTORIA...**

hay diálogos poéticos, susurrados, pero también, espacios de silencio donde la imagen respira y dialoga con esos espacios.

Ya habías estado en Berlín el año pasado, con MALAMBO, ahora fuiste premiado, ¿qué significa para vos esta muestra?

Alegría y ansiedad. Es un festival enorme, con mucho público de la ciudad. Una plataforma hermosa, donde las películas pueden despegar. La situación de producción de la

película, por razones obvias, que pertenecen a la actualidad de la producción en nuestro país, fue sumamente complicada. Entonces llegamos con cierto cansancio, agotamiento, pero también con fe en que pasara algo bueno para nuestra película y que, en el futuro, la situación mejore para quienes intenten un cine diferente. Ojalá puedan seguir apareciendo expresiones diversas, inesperadas. Es un deseo urgente. **D**

BREVE HISTORIA DEL PLANETA VERDE repasa la historia íntima de Tania, una joven trans que hereda una casa donde hay un alien, con el que su abuela convivió, y al que deberá ayudar a regresar a su planeta.



Entrada de los Estudios San Miguel, en 1944

Una gran fábrica **DE SUEÑOS**

LOS PROLÍFICOS ESTUDIOS SAN MIGUEL REMEMORAN EL BRILLO DE UNA ÉPOCA EN LA QUE LA CINEMATOGRAFÍA ARGENTINA FUE CONCEBIDA PARA CONSTITUIR UNA GRAN INDUSTRIA. TODA UNA FORMA DE PENSAR Y PRODUCIR PELÍCULAS. SU FUNDADOR, EL ESPAÑOL MIGUEL MACHINANDIARENA, CONOCÍA LAS INVERSIONES DE RIESGO, ERA CONCESIONARIO DEL CASINO EN MAR DEL PLATA.

El barrio de Bella Vista, en el conurbano, fue testigo de lo que hoy podemos catalogar como una verdadera hazaña, pero que en su época fue un sueño posible que llegó a contar con 700 empleados. Tiempos en los que los estudios cinematográficos fueron una realidad, usinas creadoras de filmes en serie, destinados a encandilar a los

espectadores con la luz de sus propias estrellas.

La empresa fue impulsada por MIGUEL MACHINANDIARENA (1899-1975), un empresario español vinculado al mundo de los juegos, ya que antes de concentrarse en el ámbito cinematográfico había obtenido junto a sus socios la concesión

de los casinos de Mar del Plata. Su primer paso en el mundo del denominado séptimo arte cobró forma bajo la producción de dos películas. La primera data de 1936, y se trató de un musical: **TARARIRA (LA BOHEMIA DE HOY)**, con guion y dirección de BENJAMÍN FONDANE. También produjo otro filme con protagonismo de la cantante lírica

AMANDA CETERA. Ninguno de los dos dejó conforme a su productor, quien finalmente decidió no estrenarlos.

Lejos de abandonar su entusiasmo por el cine, MACHINANDIARENA persistió en su intención inicial, la que lo llevó a dejar su huella enmarcada dentro de la edad de oro del

cine argentino. Gracias a los ingresos que obtuvo a partir de la explotación de casinos, el empresario se hizo de una fortuna que le permitió viajar a Hollywood. Y se conjetura que, a partir de ese viaje, proyectó sus recordados Estudios, que llegaron a ser de los más grandes, no solo de la Argentina, sino de América Latina.

ORIGEN DE LOS ESTUDIOS SAN MIGUEL: DE LA OSADÍA PERSONAL A LA CREACIÓN COLECTIVA

La construcción de los Estudios San Miguel fue desarrollada, según sostuvo el recordado crítico e investigador CLAUDIO ESPAÑA, por la Compañía General de Construcciones y comenzó el 22 de mayo de 1937. Las obras, como corresponde con un proyecto de tal envergadura, fue diagramada por etapas. Cada una de ellas estuvo regida por un gran hermetismo, sobre todo en cuanto a la adquisición e instalación de la primera galería, tarea llevada a cabo, ni más ni menos, que por un grupo de empleados de Warner Brothers. Tan celoso

fue MACHINANDIARENA con sus estudios, que tuvieron que pasar cuatro años desde su fundación para que se le permitiera el acceso a la prensa.

Gracias al arribo de la maquinaria norteamericana, la Argentina ostentó, por aquel entonces, tecnología audiovisual de primera, además de tener su propio laboratorio. Los Estudios también habían adquirido terrenos destinados al rodaje en exteriores, lo que les permitió tener mayor comodidad a la hora de filmar afuera. El hecho de que la construcción de los Estudios haya sido pautada de forma escalonada no paralizó en lo más mínimo la realización de las películas. Recién en 1947, se especula que fue el momento de construcción de la quinta galería, la misma que cerró la etapa de edificación y estuvo destinada a la realización de efectos especiales, entre otras tareas.

LA PRODUCCIÓN SE PONE EN MARCHA

En las flamantes instalaciones se experimentó con la

tecnología importada, hasta que, en el año 1939, Estudios San Miguel produjo su primera película: **PETRÓLEO**, dirigida por ARTURO S. MOM y estrenada el 18 de diciembre de 1940. El film se rodó parcialmente en La Plata y en Comodoro Rivadavia, y contó -entre otros intérpretes- con la presencia de las míticas LUISA VEHL e IRIS MARGA. Se trató de una historia que aunaba traición y el robo de una fortuna. Y si de dinero se trata, el puntapié de los Estudios significó una verdadera superproducción para la época.

A **PETRÓLEO** le siguieron **MELODÍAS DE AMÉRICA** (EDUARDO MOREIRA, 1942), **EN EL VIEJO BUENOS AIRES** (ANTONIO MOMPLET, 1942), **ECLIPSE DE SOL** (LUIS SASLAVSKY, 1943), **CASA DE MUÑECAS** (ERNESTO ARANCIBIA, 1943), **TRES HOMBRES DEL RÍO** (MARIO SOFFICI, 1943), **LOS HIJOS ARTIFICIALES** (ANTONIO MOMPLET, 1943), **CUANDO FLOREZCA EL NARANJO** (ALBERTO

CASA DE MUÑECAS (1943), de ERNESTO ARANCIBIA, con DELIA GARCÉS y GEORGE RIGAUD (ambos en la imagen)



EL ÚLTIMO PISO (1942), de CATRANO CATRANI, con JUAN CARLOS THORRY y ZULLY MORENO



Las películas de Estudios San Miguel ostentaron una calidad notable. Contaron, al mismo tiempo, con la recurrencia de directores y guionistas en distintos films, lo que le dio unidad estilística a su producción.

La construcción de los Estudios San Miguel fue desarrollada por la Compañía General de Construcciones y comenzó el 22 de mayo de 1937. La instalación de la primera galería estuvo a cargo de un grupo de empleados de Warner Brothers.

DE ZAVALÍA, 1943), **JUVENILIA** (AUGUSTO CÉSAR VATTEONE, 1943), **LOS HOMBRES LAS PREFIEREN VIUDAS** (GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA, 1943), **EL FIN DE LA NOCHE** (ALBERTO DE ZAVALÍA, 1944) y **CUANDO LA PRIMAVERA SE EQUIVOCA** (MARIO SOFFICI, 1944).

El recordado realizador y director de fotografía ANÍBAL DI SALVO fue parte de una camada de nuevos técnicos que se formaron en Estudios San Miguel. Según sostuvo en una nota para el diario *La Nación* (con motivo con su último film de 2009, **ME ROBARON EL PAPEL PICADO**), comenzó a trabajar allí mismo como un "che pibe". "Nací en Bella Vista y por aquellos años se estaban construyendo los estudios

más importantes de la época. (...) Un día me presenté (...) y me ofrecí para trabajar en ellos. Recuerdo que don MIGUEL MACHINANDIARENA y LINA, su esposa, propietarios de los estudios, me miraron sorprendidos por mi audacia y consintieron en darme una oportunidad". DI SALVO sirvió el café de los actores y hasta apareció como extra en **PETRÓLEO**. En el siguiente film, **MELODÍAS DE AMÉRICA**, encontró lugar como operador de cámara.

VINCULACIÓN DE LOS ESTUDIOS SAN MIGUEL CON EL PERONISMO

La experiencia de aquellos primeros años recompensó la audacia de MACHINANDIARENA con éxito, pero también le dio una responsabilidad mayor. Según considera la docente e investigadora CLARA KRIGER, "durante 1944 MACHINANDIARENA fue uno de los empresarios que lideró el proceso de acercamiento al Estado para pedir protección y regulación en el momento de mayor crisis del sector. Incluso

esa comisión redactó junto a Perón el decreto ley de regulación que se hace Ley en 1948".

En su libro *Cine y peronismo*, KRIGER sostiene: "En la primera semana de febrero de 1948, en representación de la APPA, CURT LOWE (EMELCO), LUIS y ATILIO MENTASTI (Sono), CÉSAR GUERRICO (Lumiton) y MIGUEL MACHINANDIARENA (San Miguel), acudieron al General PERÓN para agradecerle la promulgación de la ley 12.999, prometerle apoyo al gobierno y al plan quinquenal y regalarle un reflector de oro en miniatura. Este reconocimiento tenía además un objetivo preciso que giraba en torno al tema de la 'reciprocidad' aplicada a la exhibición de películas extranjeras. Se trataba de una nueva batalla emprendida por los productores cuyo objetivo era limitar el número de películas extranjeras a exhibirse en las pantallas nacionales". En el mismo texto, más tarde agrega: "Mientras tanto el sector privado que apeló y reclamó beneficios a través de las organizaciones gremiales que lo representaban, desplegando en algunas ocasiones signos corporativos, se dispuso a cumplir con los rituales de adhesión y agradecimiento que exigían las autoridades peronistas. Sin expresar firmes compromisos políticos, pero evitando los discursos opositores y



EN EL VIEJO BUENOS AIRES (1942), de ANTONIO MOMPLET, con LUIS ALDÁS, AMELIA BENCE, LIBERTAD LAMARQUE, ELSA O'CONNOR y ANGELINA PAGANO



JUAN MOREIRA (1948), de LUIS JOSÉ MOGLIA BARTH, con FERNANDO OCHOA, NEDDA FRANCO, DOMINGO SAPELLI y FLORÉN DELBENE



MIGUEL MACHINANDIARENA



LA CABALGATA DEL CIRCO (1945), de MARIO SOFFICI, con LIBERTAD LAMARQUE, HUGO DEL CARRIL, EVA PERÓN, JOSÉ OLARRA y ARMANDO BO

acompañando a un gobierno que los favorecía notoriamente. Este acompañamiento, tuvo un carácter ritual, pero no implicó la imposición de alineamientos partidarios formales, ni la organización de empresas con injerencia directa del estado.”

APOGEO

Las películas de Estudios San Miguel ostentaron una calidad notable. Contaron, al mismo tiempo, con la recurrencia de directores y guionistas en distintos films, lo que le dio unidad estilística a su producción. Encontró entre sus filas destacados nombres, algunos sumamente experimentados (sírvasse como ejemplo el caso de LUIS MOGLIA BARTH, quien en 1933 estrenó **¡TANGO!**, primera película sonora del cine argentino). Además de las ya mencionadas, entre las películas más valoradas por los críticos de la actualidad se cuentan **LA CABALGATA DEL CIRCO** (EDUARDO BONEO Y MARIO SOFFICI, 1945), **LA DAMA DUENDE** (LUIS SASLAVSKY, 1945), **LAS TRES RATAS** (CARLOS SCHLIE-

PER, 1946), **LA SERPIENTE DE CASABEL** (CARLOS SCHLIEPER, 1948), **POBRE, MI MADRE QUERIDA** (HOMERO MANZI Y RALPH PAPIER, 1948), **JUAN MOREIRA** (LUIS MOGLIA BARTH, 1948), **HISTORIA DEL 900** (HUGO DEL CARRIL, 1949), **LA BARRA DE LA ESQUINA** (JULIO SARACENI, 1950), **EL ÚLTIMO PAYADOR** (HOMERO MANZI Y RALPH PAPIER, 1950), **LOS ISLEROS** (LUCAS DEMARE, 1951), **SI MUERO ANTES DE DESPERTAR** (CARLOS HUGO CHRISTENSEN, 1952) y **NO ABRAS NUNCA ESA PUERTA** (CARLOS HUGO CHRISTENSEN, 1952). Fue un corpus de películas dentro del cual encontramos policiales, melodramas y comedias; géneros populares que, sumados a la presencia de verdaderas estrellas del cine (AMELIA BENCE, LIBERTAD LAMARQUE, DELIA GARCÉS, GEORGE RIGAUD, MARÍA DUVAL, HUGO DEL CARRIL, MECHA ORTIZ, JUAN CARLOS THORRY, TITA MERELLO, entre otros) consiguieron dejar una suma de clásicos indelebles.

MACHINANDIARENA había recurrido en 1939 a AUGUSTO

ÁLVAREZ, empresario cinematográfico y dueño de la publicación especializada Film, contratado para hacerse cargo de la compañía asociada Distribuidora Panamericana SRL. La búsqueda de internacionalización de los Estudios se hizo concreta a partir de la apertura de oficinas en otras latitudes.

La producción de los Estudios San Miguel se desarrolló en el mejor período de la industria cinematográfica (1933-1956), así como su final coincidió con el declive de la misma. Entre otras causas, cabe destacar la crítica situación originada por el bloqueo norteamericano de celuloide para descartar la competencia del cine argentino en la América de habla hispana que, mayoritariamente, no sabía leer y no comprendía los subtítulos. En el caso de San Miguel, se dice que el gobierno de JUAN DOMINGO PERÓN también habría complicado la permanencia de los Estudios, con la expropiación de los casinos de Mar del Plata.

En esos años, en todos los países, se pasa a un sistema de coproducciones y cine independiente para reducir los costos. La investigadora CLARA KRIGER señala también como factor de la reconversión industrial otras cuestiones, acompañada de una transformación en los formatos narrativos y en las historias. “Son los años que anuncian los cambios de los 60 y el público busca películas donde haya marcas más autorales. Si bien San Miguel hizo algunas películas que se pueden considerar bisagra entre el cine de género y el de autor (El mejor ejemplo es **LAS AGUAS BAJAN TURBIAS**, de HUGO DEL CARRIL, 1952) no logró ponerse al servicio de ese estilo de cine que realizó Aries. Tampoco pudo sobrevivir, como lo hizo Sono Film, con producciones de género apuntando a la convergencia con la TV”, concluye. **D**

POR EZEQUIEL OBREGÓN

Fotos: agradecemos su total gentileza a BIBLIOTECA ENERC INCAA

LA CAMA, de MÓNICA LAIRANA



SEXO en el cine nacional

DEL PRIMER DESNUDO, ESTRENADO EN 1946, A LAS DIVERSAS PELÍCULAS QUE NAVEGARON SOBRE EL SEXO EN 2018, TRASPASANDO LOS ÍCONOS DE UNA INDUSTRIA PATRIARCAL SOLO ORIENTADA A EXPONER CUERPOS FEMENINOS EN LA PANTALLA, LA SEXUALIDAD EN LA FICCIÓN DEL CINE DE ARGENTINO VA SUPERANDO LÍMITES Y AVATARES POLÍTICOS Y LEGALES PARA GANAR NUEVOS CONTEXTOS Y ESCENARIOS, TAL VEZ, COMO LA SOCIEDAD MISMA.

POR ROLANDO GALLEGO

EL ÁNGEL DESNUDO (1946), de CARLOS HUGO CHRISTENSEN, mostró el primer desnudo femenino de nuestra cinematografía nacional. Curiosamente, además, reflejó una situación de entrega por parte

del padre de la protagonista hacia alguien con poder y dinero. Tal vez allí estuvo su verdadera revolución. La película fue un éxito automático, aun sabiendo que la desnudez era fugaz. Pasado un tiempo, se reveló que la actriz OLGA ZUBARRY nunca estuvo desnuda en el set. Una malla

transparente cubría su cuerpo, simulando ser su propia piel.

Desde ese momento, el cine nacional experimentó en "carne propia" el auténtico gancho que significaba la exploración de la sexualidad y la exposición de cuerpos en la pantalla. Así avanzó comercialmente,

con una expresión esquemática del sexo. ARMANDO BO toma a ROA BASTOS y hace **EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS**, con una miss Argentina, ISABEL SARRLI. Comienza una saga que será inolvidable. Después, DANIEL TINAYRE suma sexo en **EXTRAÑA TERNURA** y **EL RUFÍAN**. En **EXTRAÑA...**, aborda por pri-



LAS HIJAS DE FUEGO, de ALBERTINA CARRI



LA QUIETUD deriva por las fantasías de dos hermanas

mera vez una relación gay, además que sucede toda la historia en un cabaret y antes de los títulos hay un *striptease* de DORYS DEL VALLE. No son relatos vívidos y verosímiles, reales. Son estereotipos, concebidos como sexualidad, sin reflejar la naturalidad de su representación. Es el propio TINAYRE quien abre el subgénero de albergues transitorios, con actores prestigiosos como LUIS SANDRINI, pero LEOPOLDO TORRE NILSSON penetra la represión sexual en **LA CASA DEL ÁNGEL** y **LA CAÍDA**, acompañado por BEATRIZ GUIDO, y por MANUEL PUIG, en **BOQUITAS PINTADAS**.

Al principio de los 60, una nueva generación, surgida al compás existencialista de la Nouvelle Vague de LOUIS MALLE, ALAN RESNAIS y CLAUDE CHABROL, aborda la sexualidad como parte de la insatisfacción. DAVID KOHON, con **PRISIONEROS DE UNA NOCHE**, **BREVE CIELO** y **TRES VECES ANA**, y RODOLFO KUHN, con **LOS JÓVENES VIEJOS** y su segunda parte, **LOS INCONSTANTES**, llevan a la pantalla argentina esa

nueva búsqueda intelectual. También KUHN en **UFA CON EL SEXO** (prohibida por el Instituto Nacional de Cine en 1968) así como HÉCTOR OLIVERA en **PSEXOANÁLISIS**, convierten los vínculos sexuales en ejes de comedias que los reflejan. En 1974, **CLÍNICA CON MÚSICA** dirigida por PANTO GUERRERO y producida por RAFAEL COHEN, lanza a MORIA CASÁN con el primer desnudo frontal del cine argentino. En **LA TREGUA** (1975), OSCAR MARTÍNEZ, en el rol del hijo del protagonista (HÉCTOR ALTERIO), es gay, y la familia lo vive como algo amargo en la ópera prima de SERGIO RENÁN. “El imaginar escenas de sexo como impulsoras y parte clave del relato no era algo común, la representación con trazo grueso era lo que corría. En las películas de OLMEDO y PORCEL los gays eran recontra afectados, sin relación con la realidad”, define el periodista GABRIEL FRESTA. El cineasta y crítico que “el cine de BO-SARLI deja ver perfectamente todos estos problemas. Es excesivo o naif, disruptivo o conservador, se-

gún los contextos. Al igual que varios estudios sobre el cine de la dictadura, demuestra cómo, por ejemplo en las exitosas películas de OLMEDO y PORCEL, se exhibía todo lo posible y a la vez se reconducía ese deseo dentro de una mirada que hoy llamaríamos patriarcal”.

Pero la representación del sexo en el cine de nuestro país tuvo a comienzos de los años 70, expresiones casi clandestinas que desafiaban toda prohibición. Por ejemplo, **PUNTOS SUSPENSIVOS...** (1971), de EDGARDO COZARINSKY, donde un cura nacionalista de ultraderecha termina buscando al diablo, que lo viola en medio de la pampa. Para COZARINSKY, ese cine *underground* “da la cara, pone el cuerpo, no hace buena letra, no apuesta, no obedece los protocolos de la industria para obtener financiación sólida de un proyecto por venir. A los ponchazos, por el gusto de filmar y transmitir lo que ha filmado a espectadores sensibles, ese cine que llamo ‘pirata’ –dice– reclama, invade, ocupa un territorio que ninguna ley le ha prometido”.

EL ÁNGEL DESNUDO (1946), de CARLOS HUGO CHRISTENSEN, mostró el primer desnudo femenino de nuestra cinematografía nacional. Curiosamente, además, reflejó una situación de entrega por parte del padre de la protagonista hacia alguien con poder y dinero. Tal vez allí estuvo su verdadera revolución.

En 1974, CLÍNICA CON MÚSICA, dirigida por PANCHO GUERRERO y producida por RAFAEL COHEN, lanza a MORIA CASÁN con el primer desnudo frontal del cine argentino.

“Un realizador se puede imponer una cierta censura porque piensa que es el límite de lo que se ‘debe’ o ‘puede’ mostrar, según su criterio moral u ideológico. También puede imponerse límites para obtener una mayor audiencia. O porque quiere evitar ser prohibido. Antes del Código Hays, el cine americano, osaba decir cosas que, hoy mismo, provocarían escándalo. Cuando, a partir de los años 30, el código se aplica, todo se volvió más ‘soft’, menos directo. Para evitar las interdicciones a menores, que disminuían el público, los realizadores mostraban su ingenio. Lo más cómico es que, en muchos casos, eran más expresivos y transgresores que si respetaban los límites impuestos por el código. En general, creo que los dos elementos juegan en la ‘democracia’ actual. Hay mucha autocensura para poder ser ‘aceptado’ por una crítica o un público. No es lo mismo, evidentemente, en gobiernos dic-

tatoriales. Allí la limitación viene de ‘afuera’. Uno la acepta o no”, asegura MIGUEL BEJO, primero exiliado y luego radicado en París desde 1978, director de **LA FAMILIA UNIDA ESPERANDO LA LLEGADA DE HALLEWYN** (1972) y **VITO NERVIO CONTRA LA NOCHE NEGRA DEL MUNDO** (1979). Integrante de ese grupo de vanguardia que exploró por fuera de los márgenes, cánones o esquemas establecidos y permitidos, agrega “el grupo no tenía ni normas ni leyes unificadas, éramos locos y cada integrante tenía su propia teoría. En mi caso podría resumirlo por una frase: ‘no límites’. Creo que hoy iría más lejos de lo que hice en la época, pero porque las costumbres y el cine se han liberado mucho. El sexo en el cine argentino remonta a mis 13 años, en Rosario, cuando me introducía en la sala ‘prohibida a menores’ para ver a ISABEL SARLI, pero en el tiempo que estuve en Argentina, todo el sexo en el cine nacional que yo recuerdo se resume a **PUNTOS SUSPENSIVOS**, de EDGARDO COZARINSKY, o a **ALIANZA PARA EL PROGRESO** (1972) y **LA CIVILIZACIÓN ESTÁ HACIENDO MASA Y NO DEJA OÍR** (1974) de JULIO LUDUEÑA”, concluye BEJO.

Los requisitos que el código de censura permitía durante la negra noche del cine y la cultura en la dictadura cívico-militar, originó desde las lista negras hasta los exilios obligados o autoimpuestos, dentro o fuera del país, de cineastas y actores y, por supuesto, hasta la desaparición de quienes intentaban continuar enfrentando al poder sin someterse. El Ente de Calificación Cinematográfica, ese sector del Instituto Nacional de Cinematografía, con MIGUEL PAULINO TATO a la cabeza, velaba por los “buenos usos y costumbres” y, tijera en mano, exigía “moralidad” y “decencia” en las producciones analizadas, posicionando solo el mero entretenimiento como vector de la alicaída industria fílmica de aquel momento. Alrededor de 600 películas fueron prohibidas.

Escenas de sexo, representaciones que atentaban contra los valores impartidos por el Estado y la Iglesia, pulsiones y pasiones no se incluyeron durante muchísimo tiempo en las historias narradas por directo-

res, guionistas, actores y equipos técnicos locales. El cine mostraba otra cosa, vínculos asépticos y de representaciones ideales, asociadas a valores que, en realidad, revelaban una doble moral y escondían sus verdaderas intenciones.

Tras la Guerra de las Malvinas todo comienza a flexibilizarse. Así, surgen **ATRAPADAS** (1984) y **LAS LOBAS** (1986), ambas de ANÍBAL DI SALVO; **LOS GATOS** (1985), de CARLOS BORCOSQUE; **CORRECCIONAL DE MUJERES** (1986), de EMILIO VIEYRA, y **LAS COLEGIALAS SE DIVIERTEN** (1986), de FERNANDO SIRO. No es la sexualidad la que aparece en ellas, sino su preconcepción masculina impuesto a la sociedad. En **EL DESQUITE** (1983), de JUAN CARLOS DESANZO, hay una pareja gay que termina muerta, porque el gay debía ser castigado. **ADIÓS ROBERTO** (1985), de ENRIQUE DAWI, fue un primer acercamiento a la homosexualidad. **OTRA HISTORIA DE AMOR** (1985), de AMÉRICO ORTIZ DE ZÁRATE, fue reestrenada con el final verdadero, en el que la pareja gay se queda junta.

EGLE MARTÍN y CARLOS ESTRADA en **EL RUFIÁN**, de DANIEL TINAYRE



EL ÁNGEL DESNUDO





MI MEJOR AMIGO, de MARTÍN DEUS, explora una relación que pone en juego los límites

PRIVIDERA aclara que “es imposible no pensar que la representación del sexo pueda estar ligada de la política. Sea de los autores o del contexto que influencia la producción. Por lo que seguramente podemos dividir por etapas los modos de la representación del sexo en el cine, desde sus comienzos hasta la fecha”.

Ya en este siglo, PABLO TRAPERO aparece con una propuesta relacionada al sexo particular, desde la espasmódica y virulenta relación entre los protagonistas de **EL BONAERENSE** a la abierta sexualidad de **LA QUIETUD**, su última película estrenada, en donde dos hermanas (MARTINA GUSMAN y BERENICE BEJO) comparten algo más que la sangre. Sobre el sexo en esta película, su director dice: “Es el momento en el que los personajes se expresan realmente, se diferencian de lo que dicen, en los vínculos ves que no se pueden decir cosas, pero en la intimidad no necesitan decirse nada”.

En 2016, HERNÁN BELÓN estrenó **SANGRE EN LA BOCA**, con

LEONARDO SBARAGLIA y EVA DE DOMINICI en el mundo del boxeo, para meterse de lleno en la sexualidad fuerte y pasional de sus personajes.

Por su parte, DIEGO KAPLAN, director de **DESEARÁS AL HOMBRE DE TU HERMANA** y **DOS MÁS DOS**, ambas con una fuerte impronta sexual, una más convencional, otra más vanguardista, siempre ha llevado a la pantalla grande, y a la chica también, imágenes sexuales de alto contenido. “Obsesiona qué puedo hacer y qué no, qué está prohibido y qué no, porque no hay censura”, dice.

Sin embargo, en 2017, **ALANIS**, de ANAHÍ BERNERI, con SOFÍA GALA personificando la vida diaria de una trabajadora sexual que da la teta a su hijo entre cliente y cliente, premiada en San Sebastián, tuvo en la Argentina serios problemas con la exhibición. Algo parecido a lo que ocurrió en febrero de este año con Facebook, cuando la red bloqueó el desnudo de la Venus de Milo, publicado por cuenta de un Museo de Ginebra.

En 2018, varias películas se animaron a cruzar el límite sobre la representación del sexo, por ejemplo **LA CAMA, MI MEJOR AMIGO** y **LAS HIJAS DE FUEGO**. Propuestas diferentes, en **LA CAMA**, MÓNICA LAIRANA revisa lo cotidiano y lo fallido cuando su cámara convive con la afectación de dos cuerpos atravesados por la despedida. **MI MEJOR AMIGO**, de MARTÍN DEUS, desarrolla una *coming of age movie* LGBT, alejada de estereotipos conocidos, con respeto por sus personajes y sin lugares comunes. ALBERTINA CARRI dice de su película **LAS HIJAS DEL FUEGO**: “Tenía una vasta investigación sobre lo pornográfico, desde mis comienzos en el cine, pero hasta ahora no me había animado a ponerlo en escena con personas reales. Hace unos años conocí a RO CASTELLI, antropóloga feminista, militante fulgurante del cuerpo, las identidades y los goces y charlé con ella de todas estas cuestiones sobre lo pornográfico. Nunca me gustó la mirada demonizada de la derecha sobre lo inmoral del porno y si bien estoy de acuerdo con la mirada que tiene la



La inconfundible ISABEL SARLI

progresía sobre lo abyecto de dicho género, tampoco me parece que la solución entonces sea no hacerlo o no mirarlo más. Estoy más convencida en tal caso con la posibilidad de refundarlo”. **D**

DIRECTORES

PLAN RECUPERAR

JUAN MOREIRA de
LEONARDO FAVIO

CLÁSICOS DEL CINE ARGENTINO RECUPERADOS MUESTRA ITINERANTE MUNDIAL

BRASIL, CANADÁ, CHILE, COLOMBIA, CUBA, COSTA RICA, ESPAÑA, ESTADOS UNIDOS, ISRAEL, ITALIA, GRECIA, HONDURAS, UCRANIA, MÉXICO, MOZAMBIQUE, PARAGUAY, PAKISTÁN, POLONIA, SINGAPUR, SERBIA, SUECIA, RUMANIA, TURQUÍA Y URUGUAY.

Desde abril 2018 hasta ahora, 24 son los países de todos los continentes cuyas capitales y principales ciudades recorre la Muestra Itinerante Mundial CLÁSICOS DEL CINE ARGENTINO RECUPERADOS, conjuntamente organizadas en forma libre y gratuita por DAC -DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRÁFICOS y el área de Cine y Artes Audiovisuales de la DIRECCIÓN DE ASUNTOS CULTURALES DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES. En salas culturales o cinematográficas, en castellano o subtituladas según la lengua del país anfitrión, con el experto apoyo de las representaciones diplomáticas argentinas, las

muestras están constituyendo un gran éxito cultural sin precedentes en la apertura de nuevos espacios internacionales, promoviendo la difusión de los grandes clásicos del cine argentino ahora puestos en valor por el PLAN RECUPERAR para todas las pantallas del mundo. Así toman impulso y nueva vida las 100 obras de nuestro cine nacional ya restauradas en 4K por el PLAN RECUPERAR. Un proyecto creado y autofinanciado exclusivamente por DAC y Laboratorios GOTIKA, originando legítima continuidad en la generación de derechos para sus directoras y directores como autores de sus obras audiovisuales.

Esas son las algunas de la obras ofrecidas para integrar la Muestra a elección de cada país o ciudad: LA LEY DE LA FRONTERA, LUGARES COMUNES, UN LUGAR EN EL MUNDO, MARTÍN (HACHE) y ROMA, de ADOLFO ARISTARAIN; UN CRISANTEMO ESTALLA EN CINCO ESQUINAS, de DANIEL BURMAN; PIZZA, BIRRA, FASO, de ADRIÁN CAETANO y BRUNO STAGNARO; UN OSO ROJO, de ADRIÁN CAETANO; ELSA Y FRED, de MARCOS CARNIVALE; MATAR AL ABUELITO y POTESTAD, de LUIS CÉSAR D'ANGIOLILLO; ESPERANDO LA CARROZA y CIEN VECES NO DEBO, de ALEJANDRO DORIA; JUAN MOREIRA, de LEO-

NARDO FAVIO; ASESINATO EN EL SENADO DE LA NACIÓN, MADE IN ARGENTINA y ¿DÓNDE ESTÁS AMOR DE MI VIDA QUE NO TE PUEDO ENCONTRAR?, de JUAN JOSÉ JUSID; UNA ESTRELLA Y DOS CAFÉS, de ALBERTO LECCHI; VOLVER, de DAVID LIPSZYC; GALLITO CIEGO y CONVERSACIONES CON MAMÁ, de SANTIAGO CARLOS OVES, TANGOS, EL EXILIO DE GARDEL, SUR y EL VIAJE, de FERNANDO SOLANAS; LA SONÁMBULA, de FERNANDO SPINER; y EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN y ÚLTIMAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO, de ELISEO SUBIELA.



RECUPERAR.ORG
PLAN DE RECUPERACIÓN DE PELÍCULAS ARGENTINAS



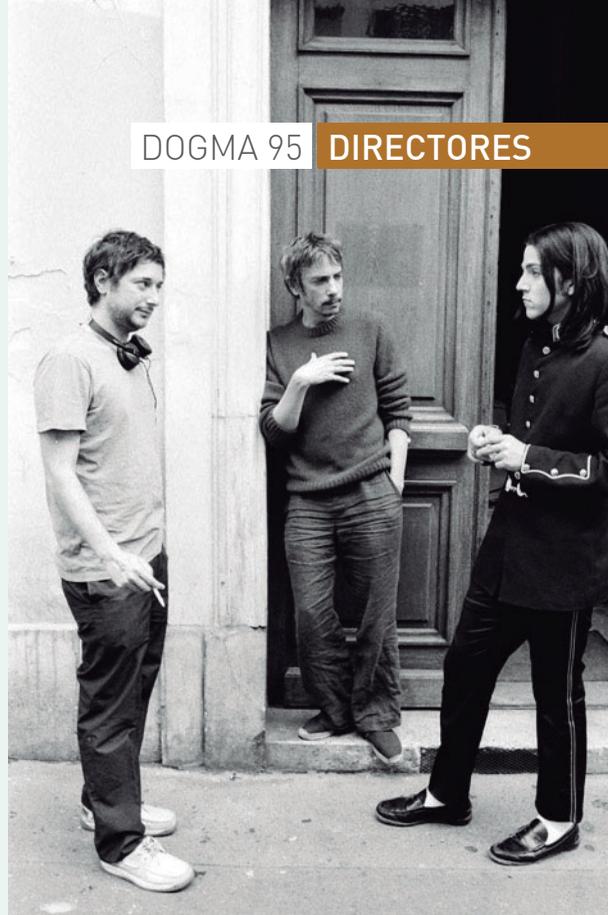
Dirección de
Asuntos Culturales
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto
República Argentina



Conferencia de prensa de **LA COMUNA** (2016), de THOMAS VINTERBERG, 18 años después de **LA CELEBRACIÓN** mantiene al mismo actor protagonista, ULRICH THOMSEN



LARS VON TRIER y su admirado amigo director, JØRGEN LETH, en la filmación de **CINCO OBSTRUCCIONES** (2003)



HARMONY KORINE, director de **JULIEN DONKEY-BOY** (1999), del Dogma 95, en el rodaje de **MISTER LONELY** (2010), con el actor DIEGO LUNA y el director francés LEOS CARAX

El último movimiento CINEMATOGRAFICO

MOVIMIENTO ESTÉTICO O IDEOLÓGICO, MOVIDA DE *MARKETING*, O TODO ESO. ES DIFÍCIL AFIRMAR CUÁLES FUERON LOS CAMBIOS PROVOCADOS POR SU INFLUENCIA Y CUÁLES SIMPLEMENTE FUERON PRODUCTO DE LA NUEVA TECNOLOGÍA DIGITAL, PERO HOY, MUCHAS PELÍCULAS, DE GÉNERO O DE AUTOR, REALIZAN LA FICCIÓN CON ESA ESTÉTICA QUE EL DOGMA IDENTIFICA.

El Dogma 95 fue anunciado por LARS VON TRIER, el director danés con mayor prestigio desde CARL THEODOR DREYER, un 20 de marzo de 1995. Fue en el Teatro Odéon de París, celebrando los 100 años del cine, en una conferencia de prensa con otros

directores, como COSTA-GAVRAS, CLAUDE LANZMANN y ABBAS KIAROSTAMI. Impresos en papel rojo, cientos de volantes del manifiesto firmado por VON TRIER y THOMAS VINTERBERG saltaron por los aires y aterrizaron sobre la concurrencia. Más tarde,

KRISTIAN LEVRING y SØREN KRAGH-JACOBSEN se sumaban al Dogma.

El manifiesto proponía despojar al cine de algunos de sus artificios, como la iluminación cuidada, los sets de filmación, la utilería compleja y los

POR SERGIO CORACH



LONE SCHERFIG, la más taquillera del Dogma 95, **ITALIANO PARA PRINCIPIANTES** (2000), con SHIRLEY HENDERSON, JAMIE SIVES y ADRIAN RAWLINS, protagonistas de su **DOS HERMANOS** (2002)

efectos especiales (tanto de cámara como de posproducción). Es decir, abaratar sus costos, democratizar las películas y volver más colectivas las obras. En su decálogo, uno de los puntos, "Voto de castidad", pide que los films no tengan firma de director. Otro punto insta a dejar de lado el cine de género.

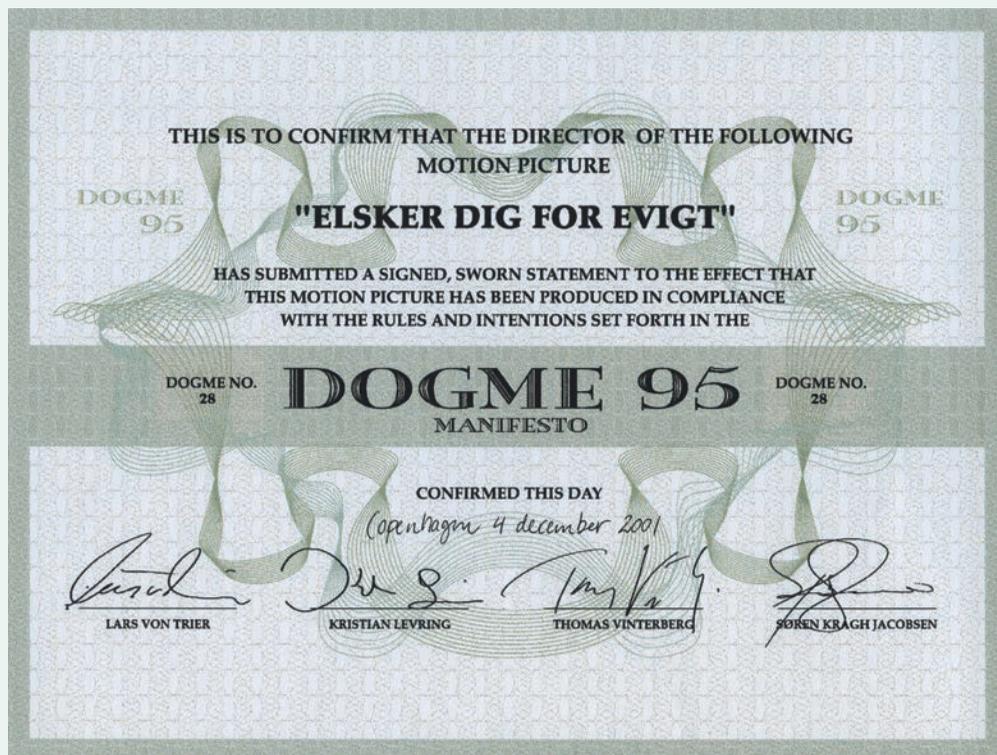
Muchos reconocieron en aquel manifiesto parte de lo que decía y proponía FRANÇOIS TRUFFAUT en su famoso artículo del *Cahiers du Cinéma* nº 31 (1954), "Una cierta tendencia del cine francés", señal de largada de lo que sería la Nouvelle Vague, mientras que en Inglaterra, a partir del "Manifiesto de los Jóvenes Airedos" (1956) comenzó el Free Cinema, con JACK CLAYTON, KAREL REISZ, LINDSAY ANDERSON, TONY RICHARDSON y, luego, RICHARD LESTER y JOHN SCHLESINGER. Aunque el Dogma 95 proponía lo inverso: sacar al individuo del

centro de la obra cinematográfica. En ese sentido, se parecía a un manifiesto/movimiento anterior: el cine-ojo de DZIGA VERTOV, que se mostraba contra toda construcción de artificio, aspiraba a mostrar la realidad, la verdad como solo la máquina podía mostrar. Viendo los films de VERTOV, son lo contrario: el ejemplo más rotundo de manipulación absoluta de elementos, con el autor más resaltado que en Hollywood. El Dogma también contiene algo del movimiento surrealista de ANDRÉ BRETON, con sus dirigentes que podían enjuiciar y expulsar miembros.

No hubo ninguna obra inmediata bajo las pautas del Dogma 95, solo atacaba la "tendencia" cinematográfica del momento. Cámara en mano, sonido directo, cine con trama y sin trama, posibilidades que existen antes y después de 1995, sin certificados de por medio. Tal vez lo que LARS VON TRIER y sus "hermanos" intentaban era ser otro *mainstream*, lograr estrenos y miradas masivas e internacionales. Ese era el asunto. El Dogma 95, en principio, hasta tuvo apoyo ministerial en Dinamarca, luego terminó financiado por el canal de televisión nacional. Así pudieron realizar sus primeros cuatro

films, **LA CELEBRACIÓN** (1998), de THOMAS VINTERBERG, premiada por Cannes con elogios de crítica y público en todo el mundo; **LOS IDIOTAS** (1998), de LARS VON TRIER, sobre una comunidad de jóvenes que fingen ser idiotas, más radical que **LA CELEBRACIÓN**, con escenas de sexo explícito y una trama que escapaba del relato clásico, también estrenada en Cannes, pero con menos éxito; **EL REY ESTÁ VIVO** (2000), de KRISTIAN LEVRING, y **MIFUNE: SECRETO EN FAMILIA** (1999), de SØREN KRAGH-JACOBSEN, ganadora de un Oso de Plata en Berlín, con la típica estructura de una comedia romántica. Sus directores no figuran en los créditos, pero siempre fue claro quién había dirigido cada film. Nada de colectivo. Cada uno con su estilo, cada film, como sugería Truffaut, cultor del cine de individuos, creado por su director. Grabados con camaritas DV, cada uno de esos cuatro films tuvo un costo promedio por encima del millón de dólares. Cada película tuvo la originalidad de tener un certificado con la firma de los cuatro directores, donde constaba que se había acatado el "voto de castidad" con una "confesión", donde se "sinceraban" qué pautas no habían cumplido. Esa era la gran novedad como movimiento, el hecho de estar centralizado, certificado y vendido al mundo. Cineastas de todas partes se sometían al análisis y al juzgamiento para tener el certificado oficial del Dogma 95, firmado por sus cuatro notables, como modo de presentación del film, venta a los dis-

El Dogma 95 fue anunciado por LARS VON TRIER, el director danés con mayor prestigio desde CARL THEODOR DREYER, un 20 de marzo de 1995.



Dogma 95 emitía su certificado firmado por los 4 directores fundadores. Aquí el de **CORAZONES ABIERTOS** (2002) de SUSANNE BIER

características que las unifica: la cámara en mano como punto más fuerte de aquella estética, el que no tienen música permanente o la textura del DV ampliado a 35mm. Nada novedoso, pero permitieron conocer alternativas diferentes.

tribuidores y atracción, si no al público masivo, a los cinéfilos.

CAPRICHOSOS CON MUCHO TALENTO

LARS VON TRIER dirigió sus primeros films y los posteriores usando todos los recursos que el manifiesto censuraba: iluminación criteriosa y artificial, FX, back projecting, música en off, voz en off, etcétera. En **CINCO OBSTRUCCIONES** (2003) juega con una serie de estas prohibiciones. **DOGVILLE** (2003) marca su arribo renovador a Hollywood, primera en una trilogía de Estados Unidos, tierra de oportunidades, compuesta por **MANDERLAY** (2005) y **WASHINGTON**, aún por realizarse. En su **EL JEFE DE TODO** (2005) juega con otra limitación, él no decidía qué planos hacer, se supone que quien elegía los cortes y los planos era una máquina, arbitrariamente.

El Dogma 95 le aportó más nombre y tanto él como sus compañeros de movimiento alcanzaron distribución mundial. THOMAS VINTERBERG continuó con **TODO ES POR AMOR** (2003), **DEAR WENDY** (2004), **CUANDO UN HOMBRE VUELVE A CASA** (2007), **SUBMARINO** (2010), **LA COMUNA** (2016), **LA CACERÍA** (2012) **LEJOS DEL MUNDANAL RUIDO** (2015) y **KURKS** (2018). KRISTIAN LEVRING dirigió **LA INTENCIÓN** (2002), **TE DA MIEDO** (2009) y **LA SALVACIÓN** (2014).

SØREN KRAGH-JACOBSEN solicitó el certificado para su película **EL PROYECTO BLAIR WITCH** (1999), pero a pesar de ser uno de los fundadores del Dogma, este le fue negado por ser un film de género.

El film nro. 6, **JULIEN DONKEY-BOY** (1999), en la que WERNER HERZOG interpreta al padre

de una familia muy disfuncional, pertenece al entonces joven director norteamericano HARMONY KORINE. La película Dogma Nro. 8 es argentina, **FUCKLAND** (2000) de JOSÉ LUIS MARQUES, realizada en las Islas Malvinas, sin autorización.

LEGADO

Treinta y cinco son los films realizados con el Certificado de DOGMA 95. Muchos solo son recordados por ser títulos en su listado de films. Pero son películas interesantes, diversas y sensibles, con algunas

Qué fue provocado por la influencia del Dogma 95 y qué, simplemente, fue producto de la llegada de la nueva tecnología de cámaras pequeñas y digitales, es difícil de discernir. STEVEN SODERBERGH ha dicho bromeando que **TRAFFIC** (2000) es su film Dogma de 49 millones de dólares. El mismo SODERBERGH ha realizado sus últimas dos películas con la camarita 4K de una *smartphone*. Muchas otras películas, de género o de autor, se realizan con esa estética "desprolija" que identifica al Dogma 95. **D**

Impresos en papel rojo, cientos de volantes del manifiesto firmado por VON TRIER y THOMAS VINTERBERG saltaron por los aires y aterrizaron sobre la concurrencia.



Muchas audiencias reaccionan por relación o antagonismo con el cine estadounidense

Investigación: POR QUÉ, CÓMO Y DÓNDE ven cine argentino los espectadores

HASTA 2017, NUNCA SE HABÍA HECHO EN LA ARGENTINA: UN TRABAJO CUALI-CUANTITATIVO, DESARROLLADO POR ENFOQUE CONSUMO-CULTURAL, QUE ANALIZA EL CONSUMO Y LAS PERCEPCIONES DEL CINE NACIONAL ENTRE LOS ASISTENTES A LAS SALAS DE DIFERENTES CIRCUITOS DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES, A PARTIR DE ENTREVISTAS, ENCUESTAS Y OBSERVACIÓN DE LAS DINÁMICAS DE LOS PÚBLICOS. AQUÍ, **DIRECTORES** PRESENTA LOS PRINCIPALES RESULTADOS.

POR MARIANA ARAMBURU
Presidente de Enfoque
Consumos Culturales

FRECUENCIA DE CONSUMO DE PELÍCULAS ARGENTINAS

Los datos oficiales indican un crecimiento en la participación de los Espectadores nacionales en los últimos años. En 2012, la proporción estaba por debajo del 10 %, pero a partir de 2013 se ha mantenido

alrededor del 15 % (Gerencia de Fiscalización, INCAA). Si bien ese promedio implica una variedad que incluye cine industrial/comercial, industrial/comercial de calidad e independiente/de estilo (GETINO y SCHARGORODSKY, 2008), se compone de una importante

proporción de espectadores concentrados en las películas nacionales más taquilleras.

Los resultados de nuestra encuesta muestran que, en cuanto a la frecuencia de consumo de filmes argentinos en el último año, ya sea en salas

o en el hogar, hay un 36 % de espectadores intensivos (una vez al mes o más), un 28 % de consumidores frecuentes (una vez cada tres meses) y un 26 % de esporádicos (una o dos veces por año). Solo un 10 % no vio ninguna película argentina. Además, sobre su experiencia reciente como espectadores, un 30 % vio más películas argentinas últimamente, un 41 % vio menos y un 25 % igual cantidad.

Ahora bien, para avanzar en el análisis es necesario poner en relación estos datos con otras variables. Si tomamos el conjunto de encuestados en Espacio INCAA Gaumont y MALBA, la proporción de consumo intensivo de películas nacionales triplica la de los consultados en multicines. Por el contrario, entre los asistentes a estas salas es significativamente superior el porcentaje de espectadores esporádicos y de personas que no han visto cine argentino en el último año.

Complementariamente, entre los asistentes a MALBA y a Espacio INCAA Gaumont, un 47,5 % vio, recientemente, más películas argentinas, frente al 22 % de los concurrentes a multicines.

En cuanto a la variable generacional, la proporción de espectadores intensivos de películas argentinas va de 28 % entre jóvenes de 18 a 29 años y asciende hasta llegar a un 67 % entre mayores de 65 años. A la inversa, el consumo esporádico, así como también el porcentaje de quienes no han

FRECUENCIA DE CONSUMO DE PELÍCULAS ARGENTINAS SEGÚN LA SALA EN LA QUE SE HIZO LA ENCUESTA

| | MULTICINES | GAUMONT Y MALBA |
|--------------------------------------------------------------------------|--------------|-----------------|
| FRECUENCIA DE CONSUMO DE PELÍCULAS ARGENTINAS POR CUALQUIER MEDIO | | |
| INTENSIVOS | 122 % | 63 % |
| FRECUENTES | 30 % | 24 % |
| ESPORÁDICOS | 34 % | 11 % |
| NO VIO EN EL ÚLTIMO AÑO | 14 % | 2 % |
| TOTAL | 100 % | 100 % |

visto películas nacionales en el último año son superiores entre los jóvenes.

La variable de nivel educativo también tiene peso. La mayor frecuencia y la experiencia creciente como espectadores de cine argentino reciben mayores porcentajes a medida que crece la escala educacional de los encuestados.

CANALES DE CONSUMO

La información sobre los medios de acceso a películas argentinas da cuenta de la reconfiguración del consumo audiovisual doméstico, así como también de la complementariedad entre consumo situado y hogareño. En efecto, el 70 % vio filmes nacionales en salas de cine en el último año, el 55 % en canales de televisión, el 42 % en plataformas *streaming* y el 21 % en DVD y Blu-ray.

La referencia a las salas de cine para consumo de películas argentinas crece con la edad de los encuestados y

es significativamente superior entre asistentes al MALBA y Espacio INCAA Gaumont. Por su parte, los encuestados en multicines exponen una tendencia mayor a indicar a la televisión como medio por el que han visto filmes nacionales. La idea, relativamente generalizada, de que una película debe "valer la pena" para asistir a una sala aparece con más énfasis cuando se trata de producciones argentinas, sobre todo para espectadores cuyos gustos muestran más incidencia del cine *mainstream* estadounidense. Otro dato a destacar es que la alusión a la televisión aumenta entre los consultados de niveles educativo y socioeconómico bajos.

En cuanto a las señales en las que vieron filmes nacionales, un 35 % menciona canales privados de aire (sobre todo Telefe y Canal 13), un 34 % canales privados de cable y un 29 % canales públicos (Encuentro, Cine.ar TV y Televisión Pública). La referencia a señales privadas de aire es mayor

Existen diferentes concepciones de "cine argentino" entre espectadores con distintos hábitos de consumo audiovisual, que van desde aquellos que valoran la diversidad y lo identitario hasta los que creen que ha mejorado, porque puede competir con el cine extranjero.



La valoración del cine argentino aumenta con la educación

El público del Gaumont tiene gran vínculo con nuestra producción

entre asistentes a multicines, mientras que en MALBA y Espacio INCAA Gaumont hay más inclinación a nombrar canales públicos. Además, la mención a las señales estatales crece con la edad y el nivel educativo de los encuestados.

El uso de las plataformas *streaming* para ver películas argentinas es superior entre los jóvenes, especialmente de 18 a 29 años y también entre los encuestados de sectores educativos y socioeconómicos altos. Solo 1 de cada 10 mayores de 65 años ha visto filmes nacionales por este medio. *Netflix* es la plataforma más mencionada con 57 %, a la que le sigue *Cine.ar Play* con 16 % y *YouTube* con 9 %.

TENDENCIAS EN LA SELECCIÓN DE PELÍCULAS ARGENTINAS

Advertimos que hay un número significativo de espectadores intensivos o frecuentes de cine nacional, que lo ven por distintos medios, y que hay una proporción que ha incrementado su consumo en los últimos años. Sin embargo, ¿qué tien-

den a elegir para ver? En 2017, se estrenaron 220 películas nacionales pero el 70 % de los espectadores se concentró en las cinco películas más taquilleras (Anuario INCAA, 2017). En nuestro estudio, observamos que la hegemonía del cine *mainstream* -extranjero y nacional- en la construcción de los gustos de los espectadores se expresa en los criterios de selección y en las categorías de filmes vistos. La temática, el género y los actores/actrices tienen mayor peso a la hora de optar por una película nacional. En cambio, la opción de producciones nacionales según directores/as tiene menor proporción de menciones y, cuando consultamos por los autores argentinos de preferencia, 6 de cada 10 no pudieron responder. Y entre los que dieron nombres, hay una marcada inclinación a mencionar nombres con recorrido profesional extenso, éxitos relativamente recientes de taquilla, incursiones en la televisión y reconocimientos internacionales. Específicamente, la consideración del director para elegir una película nacional

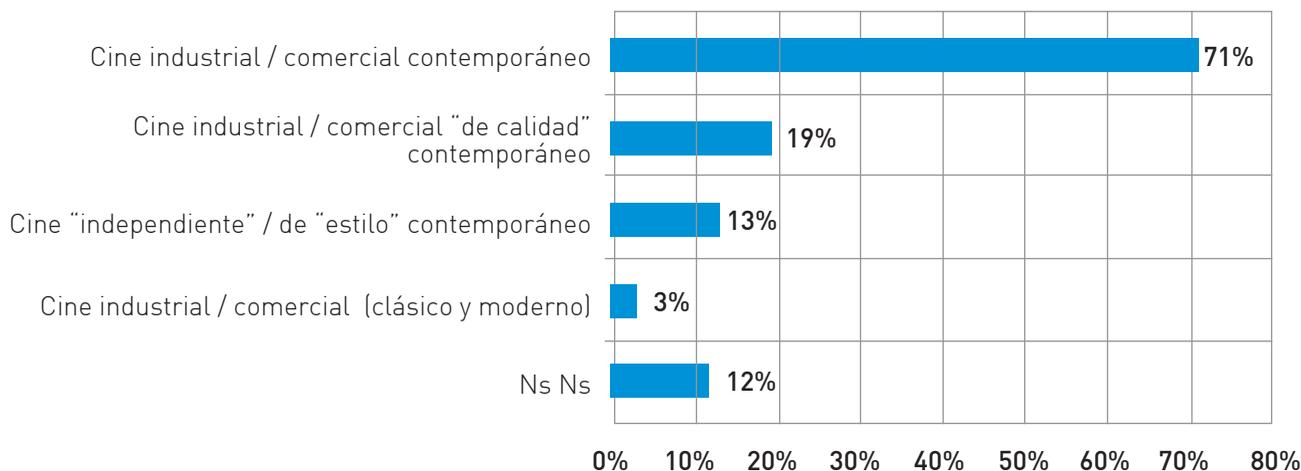
aparece, en mayor medida, en MALBA y Espacio INCAA Gaumont, mientras que la preponderancia de actores/actrices y el género es superior entre los consultados en multicines. Asimismo, la relevancia del criterio de selección por director crece a medida que aumentan la edad y el nivel educativo de los encuestados.

Las referencias a actores y actrices preferidos también dan cuenta de la preponderancia del gusto por el *mainstream* local: el 47 % menciona a RICARDO DARÍN, seguido de GUILLERMO FRANCELLA, con 28 %, LEONARDO SBARAGLIA con 12 % y DIEGO PERETTI con 9 %. Un dato a destacar es la ausencia de directoras y actrices entre las respuestas con más porcentajes.

La hegemonía de los "tanques" argentinos en la construcción de los gustos de los espectadores también se verifica cuando mencionan las últimas películas nacionales vistas, donde 7 de cada 10 nombran filmes industriales/comerciales contemporáneos.

La hegemonía del cine *mainstream* en distintas pantallas -salas de cine, canales de televisión y plataformas- opera como condición sociocultural histórica en las percepciones, respecto del cine nacional y su práctica de consumo.

ÚLTIMAS PELÍCULAS ARGENTINAS VISTAS POR TIPO DE PELÍCULA (RESPUESTAS MÚLTIPLES)



La referencia a películas argentinas industriales/comerciales contemporáneas es mayor entre asistentes a multicines y, también, entre los más jóvenes. En cambio, quienes respondieron en el Espacio INCAA Gaumont muestran una inclinación superior a señalar películas industriales de calidad contemporáneas y en MALBA, a independientes/de estilo contemporáneas.

VALORACIONES SOBRE EL CINE ARGENTINO

En términos generales, la evaluación del cine nacional es muy positiva. El 80 % de los encuestados lo considera entre bueno y muy bueno y, en una escala del 1 al 10, recibe una media de 7,38 puntos. Las calificaciones positivas hacen hincapié en la idea de que ha mejorado en los últimos años, así como también se aprecian las temáticas y las actuaciones. Específicamente, entre quienes lo consideran bueno, hay una parte importante que cree que el cine nacional

merece una calificación "estándar" o que "le falta crecer o mejorar en algunos aspectos", pero que tiene potencial. El aspecto identitario tiene peso entre aquellos que lo definen como muy bueno, porque manifiestan sentirse reflejados en las historias y consideran que elegirlo supone apoyarlo.

Aunque las evaluaciones negativas representan una baja proporción, subrayamos que se trata, mayormente, de percepciones de espectadores esporádicos de películas nacionales. Por otra parte, están quienes justifican esa calificación por su desinterés hacia las temáticas, consideradas reiterativas o poco originales. También hay otros que mencionan la escasez de presupuesto de los filmes argentinos y, en menor medida, hay referencias a la percepción de un "ritmo lento", que les aburre.

Los testimonios de las entrevistas iluminan algunos sentidos adicionales sobre las evaluaciones, en tanto expresan

una tendencia al análisis por relación o antagonismo con el cine *mainstream* estadounidense. Así, entre los aspectos positivos que reconocen los espectadores frecuentes o intensivos de cine nacional, "lo propio", "la idiosincrasia", "lo cercano" convierten al cine argentino en "más terrenal" o "realista" que los "tanques" internacionales. En contraposición, las opiniones negativas apuntan nuevamente a las sensaciones de repetición y de bajo presupuesto, lo que en ocasiones los conduce a definir al cine argentino como "trucho". Resulta relevante señalar que muchos de los que lo perciben como repetitivo no parecen concebir del mismo modo la redundancia de las fórmulas narrativas y estéticas de las películas de Hollywood.

En cuanto a la evolución de la producción audiovisual argentina, en los últimos años, 7 de cada 10 encuestados creen que ha mejorado. El principal argumento, con un 35 %, es

En cuanto a la variable generacional, la proporción de espectadores intensivos de películas argentinas va de 28 % entre jóvenes de 18 a 29 años y asciende hasta llegar a un 67 % entre mayores de 65 años.



Diversidad de temas es el mayor argumento del público a favor del cine argentino

la convicción de que hay mayor diversidad de temas, modos de abordarlos y géneros. Luego, un 20 % considera que hubo un incremento de recursos, un 12 % menciona aspectos técnicos, como mayor uso de la tecnología, efectos y calidad de imagen y sonido, y un 9 % señala los premios y reconocimientos internacionales. Por su parte, las justificaciones de aquellos que perciben que el cine argentino sigue igual o empeoró, redundan en las ideas de repetición de temáticas y actores, de escasez de inversión y de disparidad de calidad de las propuestas. En este punto también aparece la evaluación por referencia a las grandes producciones estadounidenses, en tanto, algunos hablan de un cine argentino *"que está a la altura"* del extranjero o que *"no tiene nada que envidiarle"*, mientras que otros creen que, a pesar de haber mejorado, *"no puede competir"* o *"no se puede comparar"* con el de Hollywood.

ORIENTACIONES EN LA EVALUACIÓN

Hasta aquí observamos un relativo consenso en la evaluación positiva del cine argentino y en la consideración de que ha mejorado en los últimos años. Ahora, veremos algunas tendencias, poniendo en diálogo la valoración con otras variables.

GRADOS DE CONOCIMIENTO Y PARTICIPACIÓN

Los espectadores más intensivos o frecuentes de cine nacional tienden a calificarlo positivamente en mayor medida

que los consumidores esporádicos. Por el contrario, las percepciones negativas implican, en mayor medida, sentidos contruidos sobre la base de una combinación de preconceptos y desconocimiento. Incluso, algunos entrevistados, sobre todo jóvenes, asumen que tienen prejuicios, dando *"por hecho de que algo argentino es truco"*, aunque no saben por qué tienen esa *"mala idea"*.

VARIABLES GENERACIONALES

Crece la inclinación a las calificaciones positivas a medida que aumenta la edad. La valoración del cine argentino como muy bueno recibe el 14 % entre los jóvenes de 18 a 29 años y asciende hasta llegar al 28 % entre los mayores de 65 años. La idea de que mejoró no evidencia distinciones tan marcadas, aunque sí es levemente menor entre los encuestados por debajo de los 29 años.

TIPOS DE SALAS Y DE PELÍCULAS VISTAS

Las valoraciones positivas para el cine nacional aparecen con más énfasis entre los asistentes al Espacio INCAA Gaumont, aunque entre los encuestados en multicines, las calificaciones negativas también son bajas. Esto supone la existencia de diferentes concepciones de "cine argentino" entre espectadores con distintos hábitos de consumo audiovisual, que van desde aquellos que valoran la diversidad y lo identitario hasta los que creen que ha mejorado, porque puede competir con el cine extranjero.

La imagen positiva del cine nacional es superior entre quienes han visto películas industriales/comerciales de calidad, así como también independientes/de estilo contemporáneas. Así, el equilibrio entre los fines artísticos/culturales y los lucrativos de una película parece tener un impacto en las percepciones positivas. Ahora bien, la idea de que el cine argentino ha mejorado tiende a estar más asociada al componente industrial de las películas, en tanto es mayor entre quienes han visto cine industrial/comercial e industrial/comercial de calidad. Sin dudas, esto se vincula con la imagen de que el cine argentino se está poniendo "a la altura" de las producciones extranjeras.

PANTALLAS DEL CINE NACIONAL

El mayor vínculo con las propuestas de programación que priorizan contenidos argentinos también influye. La valoración de la producción nacional como muy buena es algo mayor entre quienes han visto últimamente películas argentinas en el Espacio INCAA Gaumont y en los canales televisivos *Volver* y *TV Pública*. También entre quienes vieron películas argentinas a través de *Cine.ar Play* en comparación con quienes lo hicieron en otras plataformas.

EXPERIENCIA EN FESTIVALES

Los encuestados fueron consultados sobre su conocimiento y asistencia al Festival de Cine Independiente de Buenos Aires

En términos generales, la evaluación del cine nacional es muy positiva. El 80 % de los encuestados lo considera entre bueno y muy bueno.



Netflix, Cine.ar y Youtube, principales plataformas de los jóvenes para ver cine nacional

[BAFICI] y al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. La valoración negativa del cine argentino es algo mayor entre los que no conocían ninguno de los dos encuentros cinematográficos. Por el contrario, las calificaciones positivas muestran proporciones superiores entre quienes asistieron a más de una edición del BAFICI.

UNA POLÍTICA AUDIOVISUAL INTEGRAL

Los datos presentados dan cuenta de que la construcción de los gustos de los espectadores se produce en el marco de la tensión entre las estrategias del mercado y las políticas audiovisuales. La hegemonía del cine *mainstream* en distintas pantallas -salas de cine, canales de televisión y plataformas- opera como condición sociocultural histórica en las percepciones respecto del cine nacional y su práctica de consumo. En contraposición, el conocimiento y valoración positiva del cine argentino entre los espectadores más frecuentes evidencia que las políticas culturales, cuando se desarrollan en un sentido democratizador, funcionan como contrapeso de aquellos condicionamien-

tos. Nos referimos a las políticas audiovisuales centradas tanto en el fomento a la producción como en la exhibición y difusión. En efecto, la ampliación de la producción tiene un correlato con uno de los aspectos más valorados del cine argentino desde la percepción de diferentes tipos de espectadores, que es el crecimiento y la diversificación de la oferta. Asimismo, vimos también que la multiplicación de canales de exhibición y difusión, como los espacios INCAA, los canales de TV públicos, las plataformas *streaming* estatales y los festivales de cine también tienen un papel clave en la construcción de nuevas audiencias.

En el contexto de restauración neoliberal que está atravesando América Latina, y que en el campo de la producción audiovisual se expresa en la amenaza de que las políticas se concentren en un apoyo mayoritario al cine industrial/comercial, el rol de las instituciones del sector audiovisual, en la lucha por el sostenimiento del fomento a una producción diversa y el acceso a diversos los canales de exhibición, será primordial. Sin

embargo, como parte de una política audiovisual integral, las reivindicaciones por la investigación y la formación de audiencias deberían asumirse como problemas públicos tan importantes como la producción, la distribución, la exhibición y la preservación de las películas argentinas, si se quiere encarar con verdadero compromiso la construcción de nuevos y diversos públicos para el cine nacional.

La investigación fue realizada con el apoyo del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias de la Ciudad de Buenos Aires. El informe completo se encuentra publicado en: www.enfoqueconsumosculturales.org.ar

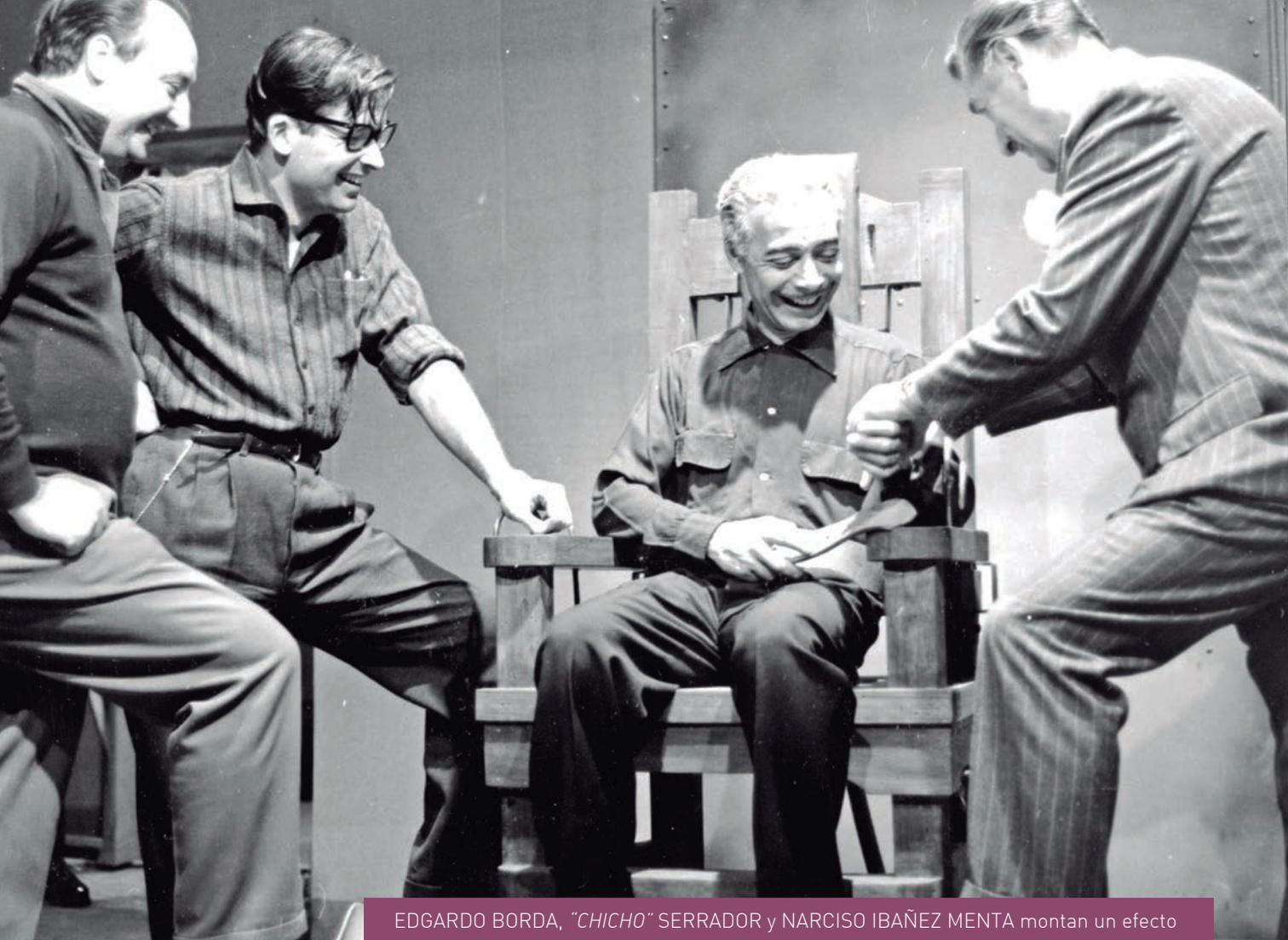
Bibliografía citada

- Anuarios INCAA 2016 y 2017, Gerencia de Fiscalización, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Getino, O. y Schargorodsky, H., (2008), *El cine argentino en los mercados externos. Introducción a una problemática económica y cultural*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas. **D**



El 28% de los espectadores habituales ve una película argentina cada 3 meses promedio

En 2017, se estrenaron 220 películas nacionales pero el 70 % de los espectadores se concentró en las cinco películas más taquilleras.



EDGARDO BORDA, "CHICHO" SERRADOR y NARCISO IBÁÑEZ MENTA montan un efecto

MAESTROS del género

OBSESIVOS, AUTODIDACTAS, EMPRENDEDORES, VISIONARIOS... EL CINE DE GÉNERO HISPANOPARLANTE DEBE MUCHO A NARCISO IBÁÑEZ MENTA Y NARCISO "CHICHO" IBÁÑEZ SERRADOR. PADRE E HIJO SUPIERON IMPONER, CON OFICIO, PROFESIONALISMO Y RIGUROSIDAD DE MAESTROS, LA FUERZA FANTÁSTICA DE LAS HISTORIAS DE TERROR, TANTO EN EL CINE COMO EN LA TELEVISIÓN.

POR ROLANDO GALLEGO

En la última entrega de los premios Goya, que otorga la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, el reconocimiento a la trayectoria de IBÁÑEZ SERRADOR generó la oposición de algunos, que sostenían que solo dos películas de culto,

provocadoras y revolucionarias **-LA RESIDENCIA** (1969) y **¿QUIÉN PUEDE MATAR A UN NIÑO?** (1976)– no bastaban para otorgarle un premio de honor a un realizador.

La respuesta de la industria cinematográfica no se hizo esperar, el homenaje siguió

adelante y, en la entrega de premios, realizada el pasado enero, ÁLEX DE LA IGLESIA, ALEJANDRO AMENÁBAR, JUAN ANTONIO BAYONA, RODRIGO CORTÉS, NACHO VIGALONDO, JUAN CARLOS FRESNADILLO, PACO PLAZA y JAUME BALAGUERÓ, los

más importantes referentes del género español, abrazaron la decisión de otorgarle el lauro a IBÁÑEZ SERRADOR, exponiendo en el escenario su necesaria influencia y ruptura en un cine y una televisión que solo repetían fórmulas.

La historia de los dos Narcisos es similar, padre e hijo comenzaron desde muy pequeños en el mundo del espectáculo. Mientras IBÁÑEZ MENTA lo hizo debutando con sus progenitores en el teatro y llegando a tener una compañía que recibía su nombre, "Narcisín"; IBÁÑEZ SERRADOR hizo algo parecido junto a su padre y su madre, PEPITA SERRADOR, conociendo tras bambalinas la industria desde adentro y desarrollando, en principio, trabajo para ellos como adaptador de clásicos y guionista.

Apoiándose en su capacidad histriónica y en una habilidad innata para desarrollar maquillajes y caracterizaciones, únicas para la época (hasta LON CHANEY quiso saber más del artista), IBÁÑEZ MENTA, luego de un sinfín de puestas teatrales, debutó en cine con dos producciones del realizador MANUEL ROMERO: **UNA LUZ EN LA VENTANA** (1942) e **HISTORIAS DE CRÍMENES** (1942), para luego continuar su impecable trayectoria, con más de 35 películas, en títulos como **ALMAFUERTE** (1949) y **LA BESTIA DEBE MORIR** (1952), entre otras; y con **OBRAS MAESTRAS DEL TERROR** (1960), versión para cine, de ENRIQUE CARRERAS, sobre el ciclo que ya el propio NARCISO IBÁÑEZ MENTA, con la



Padre e hijo, una dupla imparable

dirección de cámaras de EDGARDO BORDA, había puesto en el aire tres años antes en Canal 7, sobre cuentos de EDGAR ALLAN POE. Era en vivo y en directo, ya que no existía el videotape. Realizado en los estudios de Ayacucho y Posadas, el programa, presentado por la Joyería Casa Gold y El Peletero Inglés, iba los lunes a las 22.30, pero muchas veces comenzaba hacia la medianoche, mientras se solucionaban los inconvenientes surgidos en los numerosos efectos especiales durante el ensayo previo final. Era el único canal, y la audiencia esperaba pacien-

temente, porque sabía que el espectáculo lo merecería; por otra parte, el horario y la demora hacían parte de las tinieblas propias del género prometido. Los avisadores aprovechaban la espera, porque el canal duplicaba sin cargo sus avisos durante ese lapso.

Luego, en 1962, vendría el éxito sin precedentes de **EL FANTASMA DE LA ÓPERA**, con dirección de cámaras de MARTHA REGUERA. IBÁÑEZ SERRADOR colaboraba en los libros bajo el seudónimo de LUIS PEÑAFIEL. Desde Canal 9 y ya con el flamante videotape, se impone como programa líder de la televisión. Los

HISTORIAS PARA NO DORMIR fue una visión de avanzada, montando visualmente escenografías únicas que permitían la circulación de los actores y la puesta de cámaras.



OSVALDO PACHECO y NARCISO IBAÑEZ MENTA en **EL EXTRAÑO CASO DEL SEÑOR VALDEMAR**, de EDGAR ALLAN POE

Apoyándose en su capacidad histriónica y en una habilidad innata para desarrollar maquillajes y caracterizaciones, únicas para la época (hasta LON CHANEY quiso saber más del artista), IBÁÑEZ MENTA, luego de un sinfín de puestas teatrales, debutó en cine con dos producciones del realizador MANUEL ROMERO.

sábados a las 22 horas, Buenos Aires se detenía para ver cada capítulo.

“Supo capturar la imaginación de una generación que necesitaba una verdad que muy pocos podían transmitir, haciendo verosímil los eventos fantástico-terroríficos que proponían sus relatos. Su verdad fue el bálsamo que nos permitió escapar del habitual mundanal costumbrismo al que nuestras ficciones nos tenían acostumbrados”, dice el realizador DANIEL DE LA VEGA sobre IBAÑEZ MENTA, una figura que ha marcado a fuego su carrera, y suma: “Es un referente indiscutible a la hora de pensar un cine de género local. Tanto **UNA LUZ EN LA VENTANA** como **OBRAS MAESTRAS DEL TERROR** son obras que suelo visitar, junto a otros clásicos como **SI MUERO ANTES DE DESPERTAR** o **LA MUERTE CAMINA BAJO LA LLUVIA**, de CARLOS HUGO CHRISTENSEN, o **EL EXTRAÑO CASO DEL**

HOMBRE Y LA BESTIA, de MARIO SOFFICI. Creo que la suya es una directriz que traza en nuestra historia un claro punto de partida que nos direcciona hacia el futuro”.

EL MUÑECO MALDITO, EL HOMBRE QUE VOLVIÓ DE LA MUERTE, ES USTED EL ASESINO, MAÑANA PUEDE SER VERDAD (con libros de PEÑAFIEL), más **OBRAS MAESTRAS DEL TERROR**, le permitieron continuidad e identificación con la audiencia. Sin embargo, **EL FANTASMA DE LA ÓPERA** fue borrado en su totalidad por accidente, perdiendo las ventas al exterior. IBÁÑEZ MENTA decidió mantener un impasse con el cine y la TV locales. Se generó una leyenda urbana que transmitió, oralmente, la evocación de recuerdos, basados en impresiones, y alimentó el fanatismo por su obra, cuya influencia tanto se demuestra hoy.

El realizador GUSTAVO LEONEL MENDOZA, director de

NADIE INQUIETÓ MÁS (2009), documental sobre el legado y obra de NARCISO IBAÑEZ MENTA, halló muy poco material en condiciones y existencia. Le resultó muy dificultoso, aun con la ayuda de coleccionistas, como la biógrafa GRACIELA RESTELLI o DARÍO LAVIA.

Acuciado por las deudas y por el dolor de no contar con el registro de sus programas, **IBÁÑEZ MENTA** emigró a España para trabajar como actor. Su hijo ya había comenzado allá una carrera exitosa en el medio televisivo y, a pesar de la era de Franco, había logrado diferenciarse, escapando a la censura. Con **HISTORIAS PARA NO DORMIR**, un programa que presentaba historias independientes, emulando las obras maestras que había hecho con su padre, alcanzó un éxito total. Fue una visión de avanzada, montando visualmente escenografías únicas que permitían la circulación de los



IBAÑEZ SERRADOR, al recibir el Premio Goya de honor, enero 2019

actores y la puesta de cámaras. Todos querían trabajar con él y pronto hizo su desembarco en el cine.

Mientras el hijo permanecía como ícono de la televisión española, en 1985, IBAÑEZ MENTA regresó a la Argentina para protagonizar uno de los sucesos más importantes del Canal 9 de Romay, **EL PULPO NEGRO**, en donde pudo, además, sumar la audiencia infantil, que se acercaba al programa con miedo, pero promoviendo una explosiva cantidad de merchandising, algo reser-

vado hasta ese entonces solo para producciones foráneas.

HERNÁN MOYANO, director, guionista y productor, será uno de los encargados de llevar al cine y a la televisión la remake del emblemático programa como productor ejecutivo y guionista del proyecto de los hermanos LUCIANO y NICOLÁS ONETTI. Dice: "**EL PULPO NEGRO** fue una de las cosas que más me asustó de chico. A los siete años. El amor por el cine de terror, hizo que a medida que iba creciendo, fuera interiorizándome más por el traba-

jo de Ibañez Menta y que haya podido entender que su figura abrió muchas puertas para los realizadores latinos. El tándem que hizo más adelante con su hijo fue modelo de trabajo para muchos de nosotros".

Referentes, maestros. El cine y la televisión de Iberoamérica le deben mucho a estos dos avanzados, capaces de dejar todo en el set, de rodar más de 24 horas seguidas un episodio de un programa, de armar desde cero la escenografía de un capítulo, de estar ocho horas "enterrados" para hacer aún más verosímil una interpretación y de mantener en vilo a todo un país, escondiendo el verdadero rostro del protagonista de una serie. Los Narcisos, padre e hijo, constituyen la esencia de una profesión que, con oficio e ideas, hace la diferencia. **D**

LA RESIDENCIA, debut en cine como realizador de IBAÑEZ SERRADOR



La historia de los dos Narcisos es similar, padre e hijo comenzaron desde muy pequeños en el mundo del espectáculo.

Animaciones *low cost*



LA FRECUENCIA KIRLIAN

SON VARIAS LAS ANIMACIONES LOCALES CREADAS PARA INTERNET, DONDE PRIMAN LA ORIGINALIDAD, LA LIBERTAD CREATIVA, LA FALTA DE REGLAS Y TAMBIÉN DE PRESUPUESTO. **LA FRECUENCIA KIRLIAN**, DE CRISTIAN PONCE; **LOS INADAPTABLES**, DE BÁRBARA CERRO Y SOL RIETTI; **GENTE ROTA**, DE GABRIEL LUCERO; Y **GUAU**, DE ALEXIS MOYANO, SON ALGUNOS DE SUS EXPONENTES.

En sintonía con el auge de las series creadas, originalmente, para ser emitidas y distribuidas en plataformas digitales, las producciones animadas argentinas, con episodios de corta duración que no suelen superar los siete minutos, comienzan a tomar protagonismo, y surgen los primeros éxitos, muchos de ellos viralizados a través de las redes sociales. Igual que en el caso de las de ficción, el principal límite de estas series web es su presupuesto. **DIRECTORES**, en exclusiva, dialogó con CRISTIAN PONCE, BÁRBARA CERRO, GABRIEL LUCERO y ALEXIS MOYANO, directores autores de las series web actualmente más reconocidas de la animación nacional.

LA FRECUENCIA KIRLIAN es una serie de animación dirigida por CRISTIAN PONCE, en la que un solitario DJ narra historias extrañas y aterradoras desde una radio en Kirlian, una ciudad perdida en algún lugar de la Argentina.

Nacido como un proyecto *live action*, pero que resultaba irrealizable de manera independiente, tuvo que ser adaptado para animación. PONCE se encargó de la dirección y animación y convocó a HERNÁN BENGUA como guionista y dibujante, a MARCELO CATALDO como compositor musical y a HERNÁN BIASOTTI como diseñador de sonido. Solo bastaron cuatro personas, a las que hay que sumar los actores que

prestaron sus voces a los personajes, para llevar adelante una temporada compuesta por cinco episodios de siete minutos de duración cada uno, realizados con una animación limitada, con fuertes referencias a la estética del cómic. "Pensarlo para la web te da más libertad. No tiene que ser perfecto, porque el medio permite una mayor tolerancia a lo *amateur*", afirma el director.

Para PONCE, la realización de la serie fue un aprendizaje. El primer episodio demandó dos años, mientras que el último, tan solo dos meses. Fue una producción ultraindependiente, quizá sin otro costo que el de las horas de trabajo. "En realidad todo el mundo trabajó más de lo que habría hecho si hubiera cobrado". Lo importante para el equipo era realizarlo y, al final, tuvieron su recompensa.

Estrenada hace dos años en Vimeo, luego en YouTube, Facebook y Cine.ar, la primera temporada tuvo más de 100.000 reproducciones. Tras su gran repercusión, Netflix la adquirió para sumarla, de manera exclusiva, a su catálogo a partir de febrero de 2019.

Convocadas por UN3.TV, el canal on-line de la Universidad de Tres de Febrero, y bajo la premisa de realizar una serie sobre literatura, BÁRBARA CERRO junto a SOL RIETTI crearon y dirigieron **LOS INADAPTABLES**. La serie tiene diez episodios, en los que dos personajes de diferentes ficciones literarias se enfrentan a problemas y situaciones del



GENTA ROTA, de GABRIEL LUCERO



GUAU, de ALEXIS MOYANO

mundo contemporáneo. Esta producción por encargo contó con un micropresupuesto de aproximadamente \$ 400.000, para producir, durante un año y medio, un total de 80 minutos de animación 2D, con estética de collage. JAVIER CEVALLOS fue convocado para la escritura del guion de esta comedia.

Para CERRO, "es importante captar la atención del espectador desde el inicio, ya que el público está disperso". Las series

web se consumen desde un celular, una tablet, una computadora o cualquier otro dispositivo móvil que permita realizar más de una tarea al mismo tiempo. El contenido compete por la atención del espectador con otras distracciones.

LOS INADAPTABLES logró, en poco más de un año, más de 125.000 visualizaciones en YouTube. "El público joven huye de los medios, ya no mira televisión. Hay una demanda por este

Otro realizador integral es **ALEXIS MOYANO**. El ilustrador, animador y diseñador gráfico estrenó el año pasado **GUAU**, una producción original para **Cartoon Network**.



LOS INADAPTABLES

tipo de contenidos que experimentan nuevos lenguajes”, reflexionó la directora. “Este formato permite la experimentación, hay libertad creativa total, porque no hay un manual. La única limitación es el presupuesto, del que hay que ser consciente para optimizar los recursos, como, por ejemplo, tener siempre los mismos personajes y escenarios para poder reciclar animación o tomas y trabajar con pocos diálogos”.

GABRIEL LUCERO es el director de **GENTE ROTA**, animada en clave humorística sobre situaciones cotidianas, construidas por medio de audios de Whatsapp que le envían los propios es-

pectadores. Al universo previo de personajes creados, se le adjudican los audios reales, en función al estereotipo de persona que representa.

LUCERO escucha, selecciona y anima, en tan solo cuatro horas, cada uno de los episodios de aproximadamente un minuto de duración, que luego sube a YouTube, Facebook, Instagram y otras redes sociales, cada tres días. Solo en YouTube, sus videos superan los 75 millones de reproducciones. El único costo para la realización de los videos son las horas-hombre que destina el creador, en la que aplica su creatividad y conocimiento.

Convocadas por UN3.TV, el canal on-line de la Universidad de Tres de Febrero, y bajo la premisa de realizar una serie sobre literatura, BÁRBARA CERRO junto a SOL RIETTI crearon y dirigieron LOS INADAPTABLES.

La retribución es una monetización que recibe por parte de YouTube y los ofrecimientos laborales que surgen a partir del reconocimiento alcanzado, que le han valido recientemente un premio Martín Fierro a la Mejor FanPage. Actualmente, LUCERO sigue realizando **GENTE ROTA** y está desarrollando nuevos proyectos animados para televisión y plataformas digitales.

Otro realizador integral es ALEXIS MOYANO. El ilustrador, animador y diseñador gráfico estrenó el año pasado **GUAU**, una producción original para Cartoon Network, que muestra situaciones entre perros, combinando animación de trazos simples, con *live action*. MOYANO se encargó de todos los aspectos del proyecto, desde el guion, dirección, diseño, animación, voces y canciones. “Trabajo con el humor, principalmente, con el absurdo. Para mí, lo más importante es el *timing*”.

Desde su estreno, en octubre de 2018, en el canal de You-



BÁRBARA CERRO

Tube de la señal, logró más de un millón trescientas mil visualizaciones, a las que hay que sumar los espectadores que la vieron en sus emisiones por el canal de televisión.

“Mi actividad como ilustrador y animador es muy solitaria, y no deja de sorprenderme que haya millones de personas del otro lado de la pantalla viendo mi trabajo”, afirmó el realizador.

LA FRECUENCIA KIRLIAN está en Netflix; **LOS INADAPTABLES**, en YouTube.com/UN3TV; **GENTE ROTA** en YouTube.com/GabrielLucero; **GUAU** en YouTube.com/CartoonLA. **D**

POR EZEQUIEL DALINGER

DIRECTORES

REVISTA AUDIOVISUAL

A PARTIR DE MARZO
TAMBIÉN EN

CINE AR CINE AR PLAY



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

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

DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE

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

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

BENEFICIOS CREDICOOP



UNA IDEA QUE FUNCIONA.

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

Más información en www.bancocredicoop.coop

