DIRECTORES

AÑO 07 / REVISTA 20

AGOSTO/SEPTIEMBRE DE 2019

PREMIOS DAC 2019 A LA TRAYECTORIA PROFESIONAL AUDIOVISUAL

PREMIOS DAC

DÍA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL
ESPERADA DISTINCIÓN ENTRE COLEGAS
PARA CELEBRAR SU GRAN NOCHE DEL AÑO

DAC
Directores Argentinos Cinematográficos

CINE / TELEVISIÓN / OPINIONES / TECNOLOGÍA / ARTE DIGITAL / DIVERSIDAD AUDIOVISUAL

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

FESAAL

FEDERACIÓN DE SOCIEDADES DE AUTORES AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS

AGADU
Asociación General de Autores del Uruguay

URUGUAY
agadu.org

argentores
Sociedad General de Autores de la Argentina

ARGENTINA
argentores.org.ar

ATN
Sociedad de Directores Audiovisuales, Guionistas y Dramaturgos.

CHILE
atn.cl

DAC
Directores Argentinos Cinematográficos

ARGENTINA
dac.org.ar

DBCA

BRASIL
diretores**brasil**.org

DASC

COLOMBIA
directores**colombia**.org

DIRECTORES S.C.C. de A.I.E.

MÉXICO
directores**mexico**.org

GEDAR
Gestão de Direitos de Autores Roteiristas

BRASIL
gedar**brasil**.org

redes
Red Colombiana de Escritores Audiovisuales

COLOMBIA
redescritores**colombia**.org

sogem
Sociedad General de Escritores de México

MÉXICO
sogem.org.mx

WWW.FESAAL.ORG

EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA

En estos 6 años fuimos a más de 400 escuelas y vieron nuestro cine más de 50.000 alumnos.

Conocé más

Fundacion DAC

@fundacionDAC

Fundacion DAC

FUNDACION DAC

DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRÁFICOS

POR LA CULTURA Y LAS ARTES AUDIOVISUALES

WWW.FUNDACIONDAC.ORG.AR

DIRECTORES

SUMARIO

06 **DIRECTORES**
LA GRAN NOCHE DEL AÑO

12 POLÍTICA CINEMATOGRÁFICA

17 TOKIO, DERECHOS DE AUTOR:
NACE APPA

ENTREVISTA A
JUAN JOSÉ CAMPANELLA 20

MOSCÚ: 24
CONGRESO ANUAL DE W&DW

26 ENTREVISTA A
NATALIA SMIRNOFF

29 MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

36 LATINOAMÉRICA
SOCIEDADES AUDIOVISUALES

38 ENTREVISTA A
MARÍA JOSÉ STAFFOLANI

41 HISTORIA DEL CINE ARGENTINO:
MUSEO LUMITON

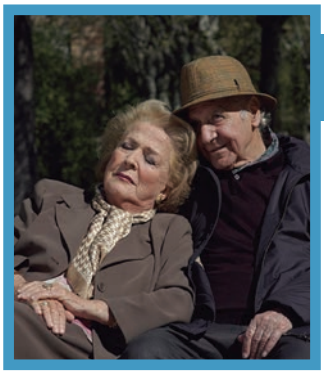
44 ENTREVISTA A
SEBASTIÁN SCHINDEL

SERIES: 48
CHERNOBYL, DE JOHAN RENCK

52 PLAN RECUPERAR: EL CINE ARGENTINO EN TODO EL MUNDO

53 ENTREVISTA A **PABLO FENDRIK Y HERNÁN GOLDFRID**

58 CINE UNDERGROUND



62 CINE PARA MAYORES DE 50

66 ANIMACIÓN LATINOAMERICANA

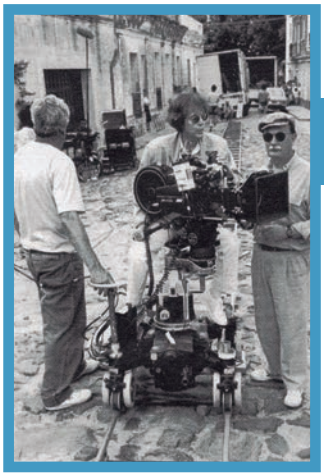
70 FOTOGRAFÍA: **RETRATOS DE MUJERES DEL CINE DE SUDAMÉRICA**

73 DETRÁS DE ESCENA: **CINE EN CONSTRUCCIÓN**

78 **REMAKES:** EL ARTE DE REINVENTAR LO YA PROBADO

82 ENTREVISTA A **CÉSAR (CAMILO BLAJAQUIS) GONZÁLEZ**

85 REALIDAD VIRTUAL



88 HISTORIA DEL CINE ARGENTINO **MARÍA LUISA BEMBERG**

92 FESTIVALES DE LAS PROVINCIAS: **LA MIRADA INTERIOR**

96 ENTREVISTA A **ALEJANDRO FADEL**

// Revista DIRECTORES

Año 7 - Número 20 -
Agosto - Setiembre 2019

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
Nicolás Batlle, Ximena Brennan, Sergio Corach, Ezequiel Dalinger, Rolando Gallego, Ana Halabe, Javier Leoz, Claudia Martí, Romina Milevich, Ezequiel Obregón, Marcos Pasos, Manuel Pérez, Clotilde Richalet Szuch, Ulises Rodríguez, Alberto Sadignon, 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.

Paula Hernández

Martín Saban

Gastón Duprat

La Gran Noche de los Premios DAC

COMO SIEMPRE, DAC COMPARTIÓ CON COLEGAS, AUTORIDADES Y EL CONJUNTO DE LA COMUNIDAD DEL CINE Y LA TELEVISIÓN ARGENTINOS OTRA GRAN NOCHE, TRANSCURRIDA EN LA CASA DE LOS CREADORES, EN MEDIO DE UN CLIMA INOLVIDABLE, PARA CELEBRAR EL DÍA NACIONAL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL. EL CÁLIDO Y CONFRATERNAL ENCUENTRO QUE, FELIZMENTE, SE RENUEVA CADA AÑO ENMARCA LA ESPERADA ENTREGA DE LOS PREMIOS DAC, QUE ESTE 2019 FUERON PARA PAULA HERNÁNDEZ, MARTÍN SABAN, GASTÓN DUPRAT, CLARA ZAPPETTINI, MARIANO COHN, LUCRECIA MARTEL Y ALBERTO LECCHI.

Premios que tienen el valor y la importancia de significar un reconocimiento y una valoración que solo los propios colegas son capaces de brindar, distinguiendo la trayectoria, las realizaciones y los logros de sus propios pares. Todo, en la fecha en la que también, cada año, se festeja la creación de DAC. Una constitución determinada por la decidida visión y el accionar de figuras legendarias del cine nacional de todos los tiempos, como FERNANDO AYALA, HUGO DEL CARRIL, LUCAS DEMARE, RENÉ MUGICA, LEOPOLDO TORRE NILSSON o MARIO SOFFICI, que con su labor, impulsada a través de varias generaciones, contribuyeron a consolidar el desarrollo del cine argentino a partir de aquel 23 de julio de 1958, sorteando los abismos, al borde de los cuales, muchas veces, las erráticas políticas estatales suelen colocarlo. Hoy, alcanzada la soñada y fecunda realidad de ser la sociedad de gestión de los derechos de directoras y direc-

Clara Zappettini

Mariano Cohn

Lucrecia Martel

Alberto Lecchi

tores como autores de la obra audiovisual, DAC posibilita la comunión profesional que se pone de fiesta en cada nuevo aniversario.

En 2019, en el orden en que recibieron la tradicional estatuilla de bronce con la tradicional silla de dirección, los premiados fueron: PAULA HERNÁNDEZ, MARTÍN SABAN, GASTÓN DUPRAT, CLARA ZAPPETTINI, MARIANO COHN, LUCRECIA MARTEL y ALBERTO LECCHI. Emocionados, en medio de aplausos y aclamaciones, mientras fotógrafos y fotógrafas registraban la felicidad en sus rostros con el premio en sus manos, agradecieron la distinción con la que sus compañeros de profesión reconocen así el valor con que sus obras participan de la actividad. Durante la ceremonia de entrega, impecablemente conducida por SILVINA CHEDIEK, también se proyectó un breve pero muy ilustrativo corto sobre la fecunda labor con que la Fundación DAC viene desarrollando su programa EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA. Una patriada que acerca lo mejor de nuestro séptimo arte a los niños y jóvenes de las escuelas públicas de todo el país, llegando muchas veces a espacios en los que, por distintas razones, económicas y geográficas, nunca antes se proyectó una película en la gran pantalla y con el maravilloso sonido que instala la Fundación en cada establecimiento que visita. La concurrencia ovacionó los alcances de esta noble presencia con que la Fundación DAC suplanta la ausencia del Estado nacional en dicho ámbito.

Fraterna, activa y deslumbrante hasta bien entrada la madrugada, la fiesta concentró la misma alegría con la que directoras y directores eligen su profesión y luchan por ella, brindando al conjunto de la sociedad una identidad cultural que, tal vez, sea uno de sus principales derechos ciudadanos. Porque es, precisamente, a través de esta identidad, en todos los órdenes y en todas las pantallas nutridas por los contenidos con los que el audiovisual construye sentido común, estético y social, que hoy, más que nunca, se refuerza una nación. En definitiva, ese fue el motivo por el cual, hace ya algunos años, en decisión unánime, el Congreso Nacional estableció cada aniversario de DAC como el Día del Director Audiovisual. En su homenaje, esta gran noche de los Premios DAC celebra nuestro pasado, nuestro presente y, también, nuestro futuro. D

Figuras legendarias del cine nacional de todos los tiempos, como FERNANDO AYALA, HUGO DEL CARRIL, LUCAS DEMARE, RENÉ MUGICA, LEOPOLDO TORRE NILSSON o MARIO SOFFICI, contribuyeron, con su labor a través de varias generaciones, a consolidar el desarrollo del cine argentino a partir de aquel 23 de julio de 1958.

NOCHE DE ENTREGA ANUAL
Premios DAC
23 DE JULIO

DAC
23 DE JULIO

Premios DAC
23 DE JULIO
DIA NACIONAL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL

Premios DAC

23 DE JULIO
DIA NACIONAL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL
DAC

SERVADO

23 DE JULIO
DIA NACIONAL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL
Premios DAC
DAC

Premios DAC

2019

Premios
DAC
Directores Argentinos
23 DE JU

PREMIOS DAC
2019
DAC

ANIVERSARIO
JOHNNIE WALKER

DAC
DR. ALDO PIGNANELLI

DE JULIO
NOCHE DE ENTREGA ANUAL
Premios DAC
UNIONBAY

RESERVADO

DAC

Premios DAC
DAC

23 DE JULIO
DIA NACIONAL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL
Premios DAC

Premios DAC
DAC

Premios DAC

Premios DAC
DAC

EL cine argentino en GRAVE SITUACIÓN

LA INFLACIÓN NO SE DETIENE PERO EL COSTO MEDIO DE UNA PELÍCULA NACIONAL DE LARGOMETRAJE CONTINÚA PLANCHADO A LA MITAD DE SU VALOR REAL. LOS NUEVOS INTEGRANTES DEL CONSEJO ASESOR, PRINCIPAL ÓRGANO DE COGOBIERNO Y CONTRALOR DEL INCAA, AÚN SIGUEN SIN DESIGNAR. TAL COMO EXPRESÓ LA ASAMBLEA FEDERAL, HAY QUE REVERTIR LA POLÍTICA CINEMATOGRÁFICA IMPUESTA DESDE 2016, PORQUE INCUMPLIENDO LA LEY, SE ESTÁ DEPRECIANDO UNA INDUSTRIA CULTURAL DE IMPORTANCIA ESTRATÉGICA.

RALPH HAIEK y MARIANA DELL ELCE, actuales autoridades a cargo de nuestro INCAA, principales ejecutores de las políticas que entorpecen el desarrollo de la actividad cinematográfica argentina, que podría estar en franco crecimiento de no ser por la burocracia actualmente implementada.

Sin planificar ni cuantificar, dejándonos fuera de competencia, ajustando en forma desordenada y aleatoria, potencia los errores de las gestiones anteriores, en vez de corregirlos.

El **presupuesto de una película nacional de costo medio**, eje primordial de la ley de cine 17.741 vigente, está desactualizado a la mitad de su valor real. Mientras, el presupuesto del INCAA aumenta al compás inflacionario, junto con el precio de las entradas cinematográficas. El Consejo Asesor, reducido a mero sello simbólico de la autoridad de turno, no puede auditar los balances por la forma en que la gestión actual, igual que sus antecesoras, lo presentan.

Los **créditos** se han suspendido y luego desvirtuado con instancias burocráticas y bancarias que cambian su objeto e imposibilitan su práctica. Reemplazados por adelantos de subsidios, mediante complicados sistemas de mínimas convocatorias, paralizan por meses las realizaciones y las someten a la precariedad. En

línea con el costo medio, una filmación de seis semanas se hace en tres y así proporcionalmente.
El daño es enorme.

La **Multisectorial Audiovisual**, que desde 2016 conformamos con las más representativas entidades, reclama sin respuesta. Se deteriora cada modalidad y sector, óperas primas, experimentales, documental, ficción y animación, productores, actores, guionistas, compositores, intérpretes y ejecutantes musicales, técnicos y directores. Lo más grave es que despoja al público, como ciudadanía, del esencial derecho a su propia identidad cultural.

Se elimina el cine profesional de costo medio, pilar universal de nuestra actividad en cualquier país. La gran cantidad anual de películas producidas se mantiene. Supera el calendario y las pantallas existentes, pero su calidad es cada vez menor. En un 80%, el "estreno" de la producción se reduce a una sola semana en una única sala y horario. **La ley 17.741 establece cuota de pantalla, media de continuidad y semana completa con todas las funciones.**

La ley 26.522 de Servicios Audiovisuales, también establece cuota de pantalla en su Artículo 67. Las señales de televisión abierta deben estrenar ocho largometrajes nacionales por año, de los que tres pueden ser telefilmes. Los derechos de antena deben ser adquiridos antes del rodaje, estipulando diferentes proporciones para las señales que cubran menos del 20% del país o las que no fueran consideradas nacionales.

Ninguna de las dos leyes se cumple. En el caso del INCAA, sus funcionarios aducen no tener suficiente presupuesto para fiscalizar y simplemente adaptan sus resoluciones al mercado.

La cinematografía norteamericana ejerce abuso de posición dominante en todo el mundo y desplaza a las películas nacionales, salvo en los países donde las mismas están debidamente protegidas.

En la Argentina, las pocas salas no concentradas obedecen para no perder los grandes éxitos. Las películas atraen al público para que los exhibidores capitalicen su presencia y le vendan allí bebidas, comidas y otras mercaderías, sin que los productores ni el Fondo de Fomento reciban ningún porcentaje de estas ganancias. Los "tanques tapan" las pantallas, ocupándolas exageradamente para bloquear cualquier competencia. **AVENGERS: ENDGAME,** en su lanzamiento, copó recientemente el 70% de los cines existentes. Hace pocos años, una película comercial argentina captaba más de un millón espectadores; hoy consigue la mitad, y no por reducir calidad ni publicidad, sino por estos procedimientos.

El Artículo 4, incisos "e" e "i", de la ley 27.432, del 27/12/2017, quita al Fondo de Fomento Cinematográfico sus recursos específicos a partir del año 2022 para enviarlos a Rentas Generales. El INCAA deberá solicitar su presupuesto, que podrá ser otorgado o no. Una producción insume tres años. Los proyectos actualmente comenzados pueden no cobrar su subsidio cuando sean película, si la referida ley no es modificada.

Internet, convertido en el principal medio electrónico de exhibición, no aporta al Fondo de Fomento ni paga los correspondientes Derechos de Autor. Mientras en Argentina incluso se pretende reducir el pago de los derechos de autor ya reconocidos a las entidades de gestión que lo recaudan y distribuyen, en Europa las nuevas tecnologías ya fueron reguladas.

Dado este difícil panorama, DAC (Directores Argentinos Cinematográficos), con su experiencia de más de 60 años de labor, propone las siguientes bases de política cinematográfica y audiovisual para que la Ley 17.741 se cumpla con eficacia y equilibrio:

1. Derogación del Artículo 4, incisos "e" e "i", de la ley 27.432 promulgada el 27/12/2017, para que el INCAA conserve su autarquía y su propio presupuesto anual no sea arbitrariamente asignado por otros organismos del estado.

2. Aporte de los proveedores de servicios de Internet como medio electrónico de exhibición al Fondo de Fomento de la ley 17.741 y pago de los derechos de autor correspondientes.

3. Actualización automática del presupuesto de una película nacional de costo medio, incluyendo lanzamiento con todo lo necesario. Una película no termina con su primera copia o DCP, sino que allí comienza su recorrido.

4. Plena vigencia del sistema de créditos y subsidios, tal cual posibilita la ley 17.741, tomando como suficiente aval y garantía para los presentantes (que en todos los casos podrán ser personas físicas) la suma del subsidio previsto por medios electrónicos.

5. Fehaciente auditoría y aprobación del presupuesto del INCAA por su Consejo Asesor.

6. Impulsar la Ley de Televisión, presentada por la Multisectorial Audiovisual en el Congreso Nacional. Así, con sus propios recursos, sin afectar los del Fondo de Fomento Cinematográfico, las series de ficción, animación y documental podrán desarrollar en ese propio ámbito las producciones que le competen sin distraer las obligaciones ni presupuesto del INCAA.

7. Absoluto cumplimiento de la cuota de pantalla y media de continuidad dispuesta por la ley 17.741 con la debida fiscalización, incluidos los Espacios INCAA de todo el país, así como la establecida en su artículo 67 por la ley 26.522 de servicios audiovisuales.

8. Planificación y cuantificación de la producción anual, basada en un presupuesto controlado y aprobado por su Consejo Asesor, y el costo medio correspondientemente actualizado.

9. Distribución presupuestaria anual para la producción integrada en Alto, Medio y Bajo Presupuesto. Determinación por parte del INCAA de una cantidad máxima de películas en cada categoría, sobre la base de los ingresos presupuestarios proyectados para cada año calendario y de las reales posibilidades de exhibición en todas sus formas, privilegiando calidad sobre cantidad. Para ello, es primordial la elección de los miembros de los respectivos comités de selección, que deben ser de necesaria y acreditada idoneidad profesional en todos los casos. Elegidos por el Consejo Asesor, asimismo, asignarán los recursos económicos para cada producción.

10. Cumplimiento de un cupo de género a acordar.

Si no se logra revertir rápidamente esta grave situación, no es exagerado afirmar que el cine argentino puede desaparecer.

Costo actualizado de una película nacional de presupuesto medio-Junio 2019

POR NICOLÁS BATLLE, PAULA ZYNGIERMAN y JAVIER LEOZ

Película Nacional de 6 semanas de preproducción y 6 semanas de rodaje, con 47 miembros de Equipo Técnico.

Jornada laboral: Lunes a viernes, 8:45 horas. de labor + 2:15 horas. Extras diarias, para llegar a un plan de rodaje tentativo de 11 horas. laborables

Dirección: calculamos un 10% sobre los Costos Bajo la Línea (costos totales del presupuesto, excluyendo honorarios de guión, dirección y producción, sin IVA ni contingencias).

Libro/Guión: calculamos un monto 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).

Paritarias Sindicales actualizadas a Diciembre 2019 en el caso de SICA y AAA. En lo referente a SADEM prevemos un aumento del 40% y en el caso de SUTEP una previsión de aumento del 35% según los valores vigentes a Junio 2019.

Elenco: 2 protagonistas de primera categoría, 2 secundarios, 20 bolos mayores, 20 bolos menores y 150 extras. Los honoraros de Elenco están por encima de los mínimos vigentes.

Música: tomamos como referencia la lista actualizada de valores mínimos de SADAIC para la sincronización de obras musicales en cine, vigente a partir del 1 de enero de 2019.

$40.087.151.- IVA INCLUIDO							
	Preproducción	6	Sábados	0	Días Rodaje	30	
	Rodaje	6	Domingos	0	Cot. Dólar	$44,00	
	Posproducción	6	HsEx. (x sem)	11,25			
	RUBROS			TOTAL	IVA	Total c/IVA	
1	LIBRO / ARGUMENTO / GUION			1.400.000	0	1.400.000	
2	DIRECCIÓN			3.000.000	315.000	3.315.000	
3	PRODUCCIÓN			2.840.000	546.000	3.386.000	
4	EQUIPO TÉCNICO *(Sobre lista Vigente del SICA proyectada a Diciembre de 2019)*			8.842.433	0	8.842.433	
5	ELENCO *(Sobre lista Vigente de la AAA hasta Diciembre de 2019) - (SUTEP sobre lista vigente hasta Junio de 2019)*			3.292.876	0	3.292.876	
6	CARGAS SOCIALES			3.142.341	0	3.142.341	
7	VESTUARIO			285.863	58.075	343.937	
8	MAQUILLAJE			67.534	4.401	71.935	
9	UTILERÍA			543.375	48.904	592.279	
10	ESCENOGRAFÍA			698.625	130.410	829.035	
11	LOCACIONES			1.095.672	0	1.095.672	
12	MATERIAL DE ARCHIVO			0	0	0	
13	MÚSICA			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	EDICIÓN			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			1.633.830	331.367	1.965.197	
23	ADMINISTRACIÓN			1.853.920	218.092	2.072.012	
24	SEGUROS			505.200	68.292	573.492	
25	SEGURIDAD			301.095	0	301.095	
			TOTALES	37.107.901	2.979.250	40.087.151	

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

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.DIRECTORESAV.COM.AR

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

DAC
Directores Argentinos Cinematográficos

El derecho de autor de los creadores audiovisuales llega a Tokio

Tokio, derechos de autor: Nace APPA, la alianza Asia-Pacífico

DURANTE LA REUNIÓN ANUAL DE SU CONSEJO EJECUTIVO, A FINES DE MAYO, EN TOKIO, WRITERS & DIRECTORS WORLDWIDE ACRECENTÓ LOS DERECHOS DE DIRECTORES Y GUIONISTAS COMO AUTORES DE LA OBRA AUDIOVISUAL EN TODO EL MUNDO. SE CONFORMÓ APPA, NUEVA ALIANZA ASIA-PACÍFICO, QUE SUMA SU ACCIÓN A LAS DE LA FESAAL EN AMERICA LATINA Y LA APASER EN AFRICA.

La gran reunión en Tokio

Del diálogo con los directores y guionistas de Asia y el Pacífico, surgió la nueva alianza APPA

En Tokio quedó conformada la Alianza de Directores y Guionistas Asia-Pacífico, integrada por Japón, Nueva Zelanda, Australia y Korea del Sur, comprometida a defender con independencia e imparcialidad a los creadores audiovisuales de sus territorios, aspirando a reforzar la protección del derecho de autor y sus intereses en la región.

Los días 27 y 28 de mayo, los miembros del Comité Ejecutivo de Writers & Directors Worldwide (W&DW), apoyados por los representantes de sus alianzas ADAL y APASER, llegaron a Tokio para celebrar una reunión del Comité Ejecutivo de W&DW que tuvo lugar en las oficinas de la sociedad anfitriona, JASRAC, Sociedad Japonesa de Derechos de Autores, Compositores y Editores.

A los encuentros concurrieron representantes de los sindicatos de la región Asia-Pacífico: DGJ, Directors Guild of Japan, Australian Directors Guild, Australian Screen Directors Authorship Collecting Society, Australian Writers' Guild Authorship Collecting Society, Directors and Editors Guild of New Zealand y Directors Guild of Korea. Su objetivo, dialogar para proporcionar, a los autores de su región, iguales medios de vida que los de los creadores audiovisuales de otros territorios.

Allí quedó conformada la Alianza Audiovisual de Escritores y Guionistas de Asia-Pacífico (Alliance of Asia-Pacific Audiovisual Writers and Directors - APAA), comprometida a defender con independencia e imparcialidad a los creadores audiovisuales de sus territorios, aspirando a

Intercambio entre colegas de varios continentes, en las oficinas del Gremio de Directores de Japón, DGJ

ENCUENTRO CON EL GREMIO DE DIRECTORES DE JAPÓN (DGJ) EN TOKIO

En el marco de esta misma reunión, en Tokio, los autores miembros de W&DW y sus alianzas ADAL y APASER visitaron las oficinas del Gremio de Directores de Japón (DGJ) Desde su creación en 1936, el Gremio de Directores de Japón ha promovido el crecimiento de la actividad cinematográfica en su país y trabajado para alcanzar más beneficios y mejores medios de vida de sus directores audiovisuales, impulsando los derechos de autor para fomentar la creatividad y la libertad artística.

SAI YOICHI, presidente de DGJ, abrió la reunión, detallando los diversos desafíos y situaciones que afrontan los creadores en sus respectivos países, compartiendo e intercambiando, junto a los miembros del Consejo Ejecutivo de W&DW, valiosa información acerca de cómo colaborar con la nueva Alianza de Asia-Pacífico APAA y fortalecer la región. Los miembros presentes de FESAAL, Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos, aportaron el decisivo ejemplo de su historia fundacional y el consecuente avance de FESAAL en la región, donde actualmente agrupa a más de diez sociedades de gestión de Latinoamérica, compartiendo con sus pares los pasos necesarios para el desarrollo, en beneficio de los autores audiovisuales.

Junto a W&DW, todos los asistentes colaborarán para que los autores de Asia-Pacífico puedan acceder plenamente a sus derechos como autores de la obra audiovisual.

Sai Yoichi, presidente de DGJ, detalló los diversos desafíos que afrontan los creadores en sus respectivos países, intercambiando valiosa información acerca de cómo colaborar con la nueva alianza de Asia-Pacífico APAA.

reforzar la protección del derecho de autor y sus intereses en la región. La APAA se suma a las alianzas ADAL y APASER, que pertenecen al Consejo de W&DW y ya funcionan con total éxito y eficacia en los respectivos territorios de América Latina y África.

Asimismo, W&DW colaboró en la creación de un Memorando de Entendimiento con Directors Guild of Korea (DGK). En este documento, con las firmas de YVES NILLY, presidente de W&DW y Min Kyu-dong, presidente de DGK, se acordó una estrecha cooperación para reforzar la protección del derecho de autor en Corea, invitar a los miembros del DGK a participar en las actividades de W&DW y colaborar en la consolidación de la nueva Alianza Asia-Pacífico APAA. D

JUAN JOSÉ CAMPANELLA, en el rodaje de **EL CUENTO DE LAS COMADREJAS**

"Es fundamental volver a rescatar nuestro cine clásico"

JUAN JOSÉ CAMPANELLA REGRESÓ CON **EL CUENTO DE LAS COMADREJAS** (EN 2013 ESTRENÓ EL FILM ANIMADO **METEGOL**), REMAKE DEL CLÁSICO DE JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ, **LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN ARSÉNICO** (1976). GANADOR DEL OSCAR A LA MEJOR PELÍCULA EXTRANJERA CON **EL SECRETO DE SUS OJOS** (2009), ANTES YA HABÍA LLEGADO MASIVAMENTE AL PÚBLICO CON **EL MISMO AMOR, LA MISMA LLUVIA** (1999), **EL HIJO DE LA NOVIA** (2001, NOMINADA AL PREMIO DE LA ACADEMIA) Y **LUNA DE AVELLANEDA** (2004).

POR **EZEQUIEL OBREGÓN**

¿Cómo ha sido la recepción de su última película?

La recepción del público es bastante impresionante. No sé si es algo magnificado, porque es la primera película que estreno con la existencia de las redes sociales a *full*, ya que cuando estrené **EL SECRETO DE SUS OJOS** no recuerdo si existían. Al menos, yo no tenía ninguna. Ahora, con Twitter, encuentro que tengo miles de menciones por día. Me pasa algo raro y es que al final de la proyección me cuentan que hay aplausos (incluso, algunos de pie). La verdad es que la recepción del público no pudo haber sido mejor. Y la de la crítica, tampoco. Creo que algo ha pasado en todos estos años y ya no estamos tan pendientes de la crítica. Hace quince años, uno esperaba en un bar la salida de dos críticas clave. Y ahora, a veces, uno se olvida de chequearlo por Internet. **EL CUENTO DE LAS COMADREJAS** ha tenido un alto porcentaje

de críticas positivas. Históricamente, he tenido a una parte del periodismo muy poco receptivo con mis películas para decirlo suavemente. Veo, también, una predominancia de blogs chicos. Hoy, con las herramientas que hay a mano, cualquiera se hace un blog de críticas y escribe una crítica. En ecuación, el peso de las críticas ha sido muy básico. Pero la verdad es que, en promedio, nunca he tenido mejores críticas que como en las de este caso.

¿Y la idea, de dónde nace?

El primer boceto es del año 97. O sea que no estaba en agenda el tema de la violencia contra la mujer. Para mí ya era, en ese momento, un tema por el que me importaba pasar. O sea, no quería pasar por la cuestión de género. Te diría también que, temáticamente, la lucha no es generacional. Toma forma en lo generacional pero la lucha en sí es algo que está en todas mis películas, y es el pragmatismo versus el romanticismo. Lo generacional aparece, porque los contendientes son, algunos, viejos y, otros, jóvenes, pero esa no es la temática. Gente como la representada por los jóvenes, en esta película, hubo en todas las épocas. **EL CUENTO DE LAS COMADREJAS** es un homenaje al cine clásico, más en sus emociones que en sus formas. En la película, la debilidad de unos se manifiesta por su percibida vejez y la fortaleza de los otros, por su autopercibida energía juvenil. La historia no es tanto sobre eso, sino sobre la forma que toman las debilidades y fortalezas de los personajes. Finalmente, en la película gana el romanticismo, pero con herramientas muy pragmáticas.

GRACIELA BORGES y LUIS BRANDONI, una pareja surgida del universo del cine

Excepcional el vestuario...

Es un gran trabajo de CECILIA MONTI. Es la primera vez que hago una película en la que se menciona especialmente el vestuario de los hombres. Porque, en general, se menciona el de las mujeres. Vos lo ves a MUNDSTOCK y ves a un tipo de la noche de los sesenta, con esas poleras eternas, lo ves al director que no se saca la corbata ni para ir a cazar comadrejas... Hay un gran trabajo de creación del personaje en los vestuarios, con la elegancia que tienen estos tipos y que no la pierden en ningún momento. Estos seres se vestían así, no es que se quedaron con la ropa de esa época. Porque, de lo contrario, estarían vistiendo con harapos; ellos tienden a comprarse ropa que se quedó, en términos de moda, varios años atrás.

¿Quiénes diría que fueron sus maestros?

Mi primera clase de cine fue con ANÍBAL DI SALVO, incluso escribimos dos comerciales con FERNANDO CASTETS, que él dirigió. Fue un muy querido amigo, ANÍBAL. Un tipo que contaba anécdotas con una paz tremenda. Un gran profesor. Pero si te tengo que hablar de dos grandes maestros, con los que incluso se forjaron amistades que perduraron, son el caso de JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ, hasta ahora, y el de AÍDA BORTNIK, hasta el día en el que falleció. En sus últimos cuatro años de vida, estuvimos dando un taller de guion juntos. Ellos fueron mis dos

"Si pudiera dejar de hacer cine para restaurar cine (en especial, el popular), lo haría con gusto. Es algo que nos ocurre con el pasado, en el cine y en general, como si cada generación empezara desde cero".

“Si te tengo que hablar de dos grandes maestros, con los que incluso se forjaron amistades que perduraron, son el caso de JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ, hasta ahora, y el de AÍDA BORTNIK, hasta el día en el que falleció”.

OSCAR MARTÍNEZ y MARCOS MUNDSTOCK

grandes maestros de cine y de vida (más de vida que de cine).

¿Y sobre las escuelas de cine?

Yo soy producto de una escuela de cine. Quizás, la primera o segunda generación, porque empecé a estudiar cine en el año 79. Estudié ocho años cine y tengo un Máster en Bellas Artes, con especialización en Cine y Televisión, de la Universidad de Nueva York. Y aquí estudié en el Grupo de Profesionales de Cine y en la Universidad de Avellaneda. Yo creo en las escuelas de cine, me parece que son fundamentales. Le acortaron muchas veces el camino a la gente, a los estudiantes, que a lo mejor tenían que estar veinte o treinta años aprendiendo lo que podrían aprender en tres o cuatro años. Pero, lamentablemente, he encontrado egresados que no conocían a cineastas como BILLY WILDER. Yo les mostraba **PISO DE SOLTERO** y la mandíbula se les caía por el piso. Decían “¿cómo no vimos este cine si estuvimos un año estudiando el cine de PETER GREENAWAY?”. Entonces, veo que entra un pibe de 18 años al que le gusta el cine. Y hoy no tiene la educación que teníamos nosotros, que íbamos al cine. Hoy tiene la educación de la pantalla chica. No vio clásicos ni grandes películas donde se manejan grandes emociones. A veces, las escuelas, en vez de trabajar para encontrar al artista individual y con una sensibilidad única, que cada uno lleva adentro, se dedican a militar qué cine hay que hacer y qué cine es malo. No hay variedad de cine, los chicos salen sabiendo poco y nada de cine clásico. Nunca han visto una gran comedia, nunca han visto un LUBITSCH ni el gran cine de los setenta. Que además, es un cine que tiene mucho más que ver con nosotros, con nuestra idiosincrasia. De ahí sale una sensibilidad que es un conflicto entre la crianza de esa persona

GRACIELA BORGES prevé una escena de su personaje ante una mirada muy atenta

Esperando una toma con buen clima a pesar del frío

FOTOS SOLEDAD LAREO

versus lo que le dijeron en la universidad que tiene que hacer y que se adapta más a un coreano.

Dos primeras películas...

VICTORIA 3912 y **NI EL TIRO DEL FINAL. VICTORIA 3912** es una película de Super 8, a la que tenés que ver con el cariño que se tiene a unos pibes que recién empezaban. No obstante, era una película de una hora y media que había que hacerla. Del niño que gritó "puta" estoy muy orgulloso pero para encontrarla, a lo mejor, si pirateás en Internet, vas a encontrar una versión doblada al español gallego en *full frame*. Te pido por favor que no la veas porque es una porquería. Perdí el máster (lo tenía en una casa de duplicación que cerró sin avisarme) y estoy tratando de encontrar algo de calidad para recuperarla.

Recuperar...

La DAC está trabajando en recuperar. Cuando yo estaba en la Academia, logramos tener un equipo de restauración de imagen y sonido, nos dio el cuero para restaurar **LA TREGUA** y **MUJERES QUE TRABAJAN**. Creo que el patrimonio fílmico nuestro es una desgracia, históricamente, nadie le dio bola. La CINAIN, que se formó ahora, fue un intento de eso y no sé en qué está, sinceramente te digo. Estuve en la firma de la Cinemateca, en el gobierno anterior, y fue algo *pour la gallerie*. Yo creo que es fundamental volver a rescatar nuestro cine clásico, hay grandes películas en las que no se entiende lo que dice. En **MUJERES QUE TRABAJAN** hicimos un gran trabajo con el sonido. Si pudiera dejar de hacer cine para restaurar cine (en especial, el popular), lo haría con gusto. Es algo que nos ocurre con el pasado, en el cine y en general, como si cada generación empezara desde cero.

¿En cuántas semanas se rodó EL CUENTO DE LAS COMADREJAS?

En seis semanas. Antes de la devaluación, era mi película más cara en dólares. Y es una película hecha en dos locaciones. Eso no tiene que ver con políticas del INCAA, sino con costos relativos, con un dólar atrasado. El presupuesto original era de 2.600.000 dólares y te juro que no se podía bajar, no le sobraba nada. No podemos pensar que el Fondo cinematográfico puede pagar 120 películas de ese costo por año, no te dan los números. Algo hay que hacer. Creo que, para evitar el doble discurso (lo que se dice en público y lo que te dicen en el café), habría que reunirse en una mesa pública y decir todo, públicamente.

¿Qué cine argentino es actualmente el que más te gusta?

Me gustan BORENSZTEIN, COHN y DUPRAT. Manejan una sensibilidad de temas serios con sentido del humor. Me gusta mucho SCHINDEL y la dupla que hace con JOAQUÍN, al que considero el mejor actor de su generación. También me gusta MARTINO ZAIDELIS, que hizo un trabajo con **RE LOCA** que excede toda expectativa. Es el que hizo la mejor versión. D

"EL CUENTO DE LAS COMADREJAS es un homenaje al cine clásico, más en sus emociones que en sus formas. En la película, la debilidad de unos se manifiesta por su percibida vejez, y la fortaleza de los otros, por su autopercibida energía juvenil".

MOSFILM, los legendarios estudios fundados en plena Revolución rusa, recibieron a los creadores audiovisuales de todo el mundo

SIN PRECEDENTES: los autores del mundo reunidos en Moscú

CON UNA PARTICIPACIÓN HISTÓRICA DE AUTORES AUDIOVISUALES Y AUTORIDADES DE ENTIDADES DE GESTIÓN COLECTIVA, FEDERACIONES Y ALIANZAS DE TODO EL MUNDO, DEL 25 AL 27 DE MARZO ÚLTIMO, POR PRIMERA VEZ, SE LLEVÓ A CABO EL CONGRESO ANUAL DE WRITERS AND DIRECTORS WORLDWIDE (W&DW) EN LA CIUDAD DE MOSCÚ. PARTICIPARON RECONOCIDAS FIGURAS DEL AUDIOVISUAL DE LA FEDERACIÓN RUSA, AZERBAIYÁN Y BIELORRUSIA. GUIONISTAS, DRAMATURGOS, LITERATOS Y DIRECTORES, COMPROMETIDOS EN LA DEFENSA DE SUS DERECHOS DE AUTOR.

Representantes de las sociedades de gestión, Alianzas y Federaciones de todo el mundo, nucleadas en W&DW, agradecieron la cálida bienvenida de sus colegas rusos, de la sociedad anfitriona RUR –Russian Union of Right Holders–, de su director general ANDREY KRICHEVSKIY y de su subdirector jefe de Asuntos Internacionales ERIK VALDÉS-MARTINES. A la recepción se sumó el reconocido realizador Vladimir Khotinenko, quien, en nombre de la Universidad Rusa VGIK, de la cual es Profesor emérito, recibió la placa de honor a la trayectoria con que W&DW y Directores Argentinos Cinematográficos distinguieron a esa institución por su 100º aniversario.

El lunes 25 de marzo en el legendario estudio Mosfilm, que fundado en 1920 ha producido más de 3000 películas hasta hoy, su director general Karén Shajnazárov, destacado director y guionista, agasajó y felicitó personalmente a sus colegas por bregar en favor de los derechos de autor.

El 26 y el 27 de marzo, se trató la situación actual que la Federación Rusa y los países de alrededor transitan, en torno a los derechos del autor

como dueño de su obra. Los autores audiovisuales locales expusieron sus dudas, el requerimiento de formar una sociedad de gestión colectiva que proteja los derechos de directores y guionistas, y la necesidad de contar con el apoyo de las Alianzas y Federaciones internacionales para colaborar y cooperar con sus pasos. El debate fue moderado por la coordinadora regional de la Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos (ADAL), Silvana Jarmoluk –directora, guionista y master en Bellas Artes–, quien lleva varios años dedicados a la región y a sus colegas rusos.

El Congreso contó, además, con importantes exposiciones. ERIK VALDÉS-MARTINES presentó la situación actual del derecho de autor en la Federación Rusa. La experta internacional JANINE LORENTE y ANDREA MARZULLI, director del Área Audiovisual de SIAE Italia, informaron sobre plataformas digitales y nuevas tecnologías, como el Video On Demand y su situación global. DMITRY KOLESOV completó ese panorama, analizando la perspectiva de las plataformas VOD legales en la Federación Rusa.

Las Alianzas y Federaciones internacionales demostraron el éxito de la unión de los autores audiovisuales en cada uno de sus territorios, explicando su rol y la necesidad de crear un marco de cooperación con Eurasia para brindar ayuda y apoyo a sus Autores.

Latinoamérica presentó a FESAAL –Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos–, recientemente fundada, con más de diez sociedades de gestión, coronando un histórico avance regional en defensa del derecho de autor por medio de su ayuda a sociedades emergentes.

El Congreso se cerró con el anuncio de un importante acuerdo entre W&DW (Europa), FESAAL (América Latina) y APASER (África) para brindar consulta, colaboración y cooperación estratégica mutua, incluso ayuda financiera, en países cuyas sociedades de gestión transiten vías de desarrollo en pos de leyes que regulen y avalen los derechos de creadores culturales, como los directores, guionistas y dramaturgos.

A través de los años, estas Alianzas internacionales han tenido pleno éxito. Lo demuestran los casos de las sociedades DASC (Colombia), GEDAR, DBCA (Brasil) y ATN (Chile), que hoy no solo cuentan con las Leyes Pepe Sánchez, en Colombia, y Ricardo Larraín, en Chile, que reconocen y protegen sus derechos, sino también con apoyo internacional y solvencia en sus propios manejos. En 2019, ya se preparan para comenzar a recaudar y distribuir a sus autores socios.

Este gran paso de colaboración internacional implica que el derecho de autor sea un bien mundial, un derecho irrenunciable, y ayuda a que los países que ya cuentan con sociedades de gestión en funcionamiento puedan tener, a futuro, convenios recíprocos de recaudación en todo el mundo. D

El Congreso se cerró con el anuncio de un importante acuerdo entre W&DW (Europa), FESAAL (América Latina) y APASER (África) para brindar consulta, colaboración y cooperación estratégica mutua, e incluso ayuda financiera.

Sociedades de gestión y autores audiovisuales de todo el mundo con sus colegas rusos en Moscú

Ilustradora y dibujante de literatura infantil pierde la llave de la puerta de sus sueños

"Es grave la cantidad de películas QUE SE PRODUCEN POR AÑO"

ESTÁ PUNTO DE ESTRENAR SU NUEVA PELÍCULA, LA AFINADORA DE ÁRBOLES, UN PROYECTO QUE VIENE TRABAJANDO DESDE HACE TIEMPO Y QUE SE FUE TRANSFORMANDO HASTA QUE, FINALMENTE, VERÁ LA LUZ TRAS SORTEAR DIVERSOS OBSTÁCULOS. LA DIRECTORA NATALIA SMIRNOFF, ENTRE OTROS TEMAS, REFLEXIONA SOBRE SU EXPERIENCIA COMO MUJER EN EL CINE Y LA INDISCUTIBLE MASIVIDAD DEL STREAMING, ALGO, QUE EN LAS SALAS, NO SUCEDE.

POR **ROLANDO GALLEGO**

¿De qué trata LA AFINADORA DE ÁRBOLES?

Es muy distinta a **EL CERRAJERO** (2009) y a **ROMPECABEZAS** (2014), mis anteriores películas, incluso a la próxima, que estoy escribiendo. Con ÉRICA RIVAS se nos ocurrió algo para improvisar y filmar en veinte días, pensando en VALERIA BERTUCCELLI. Tiene que ver con mi edad y de qué manera, en la vida, nos preparan para cumplir sueños, pero no para ver qué pasa después. La protagonista es autora e ilustradora de libros álbumes para chicos. Gana un importante premio de literatura infantil y decide, para tener más tiempo, mudarse a Ingeniero Maschwitz,

donde vivió de chica. Se encuentra con un exnovio carnicero y con su hermano, que ahora es cura. Empieza a entrar en crisis con un libro que está escribiendo para editar afuera, en Bolonia. Cada vez más en crisis, va a una Iglesia a enseñar dibujo a los chicos y hace lío ahí.

Es un viaje y una experiencia.
Es un poco taoísta. Hay que perderse para encontrarse, entender cuándo tenemos sentido creativo real más allá de lo que los demás esperan de nosotros.

Hubo cambios en la historia y los protagonistas...
Siempre, cuando suceden los cambios, se reformulan cosas. Del personaje, por ejemplo. Iba a estar ÉRICA y, finalmente, lo hizo PAOLA BARRIENTOS. Hace tiempo vengo trabajando en *castings*. El mundo de la improvisación me enriquece. Las incorporaciones de los personajes tienen que ver con cómo hacer para que un personaje, interpretado por un actor, se vuelva más real y que aporte más él que yo.

¿Cómo se suelta un proyecto de largo aliento?
Hay ganas de mostrarlo, a diferencia de otras películas. Ya tengo una segunda versión de otra película, que se llama **ROGER SUELTO**, en la que estoy muy metida, trabajando con PABLO SOLARZ. Entonces, tengo ganas de estrenar **LA AFINADORA**. La película empieza a vivir cuando se estrena, el cine es para los espectadores, para contarle a otro. Estoy ansiosa y contenta.

NATALIA SMIRNOFF y equipo

¿El nuevo guion es para rodar en breve?
No, estoy con una versión y espero llegar a otras para filmar. No creo que sea el año que viene, sino el otro, es un momento complicado del cine. Hay que parar y pensar cómo hacer una película de acá en más. Desde 2009, cuando estrené **ROMPECABEZAS**, las cosas han cambiado, como todo, desde que empecé a dirigir. Podías estrenar una película en el mundo de una manera no tan compleja, hoy sería imposible.

¿Cómo viviste los cambios sobre el rol de la mujer en el cine?
Empecé hace 20 años en cine y hubo rodajes en los que era la única mujer. Las escuelas de cine, sumado a buenos modelos, como el de LUCRECIA MARTEL, generaron una base y apoyo para la confianza. El cine es muy femenino, narrativamente, pero siento que todos los programadores de los festivales son hombres; en la distribución, también. Siempre hay una pata que falta, y la mirada femenina es diferente a la masculina.

Pero viste cambios...
Sí.

¿Tuviste inconvenientes por ser mujer?
La verdad es que no. Puede ser por mi experiencia, me crié entre varones y para mí es fácil estar entre hombres. Yo no tuve situaciones, no digo que no existan, pero a mí me pasó al contrario. Tener a mis hijos y filmar con ellos. En **LA NIÑA SANTA** me permitieron ir con mi hijo Esteban, me pagaron niñera. En **ROMPECABEZAS**, parábamos para sacarme leche, porque tenía a mi hijo pequeño.

> "El cine es muy femenino, narrativamente, pero siento que todos los programadores de los festivales son hombres; en la distribución, también. Siempre hay una pata que falta, y la mirada femenina es diferente a la masculina".

MARCELO SUBIOTTO también integra el rubro protagónico de la nueva película de SMIRNOFF

¿Armás equipos con más mujeres?

Armo, pero a mí me gusta que haya encuentro con quien trabajo. En el rol de DF, aún se complica moverlos. En **ROMPECABEZAS** trabajé con BÁRBARA ÁLVAREZ, fue maravilloso, es uruguaya y vive en Brasil; hoy es difícil pagarla. Para mí fue genial esa relación/vínculo, más fluido, con los otros directores de fotografía. Me gusta trabajar mucho con JUAN PABLO MILLER, el productor, me gusta la presencia masculina y me hace bien el diálogo con el hombre, me completa.

¿Qué relación tenés con el *streaming*? ¿Avalás la división que existe entre cine y cine hecho para verse solo *on line*?

Para mí es cine. En mi vida diaria se me complica ir al cine, y ver **HAPPY AS LAZARO** en Netflix me encanta. Si hubiera plataformas que pudiera pagar para ver todas las películas, sería hermoso. Hace poco descubrí **EL CERRAJERO** en YouTube y leí que tiene 800 mil vistas. Hay algo de la masividad que con el cine no va a suceder y, si me preguntás qué prefiero, que solo siga en cine y haya diez personas o que sea masivo, prefiero más lo masivo. No hago películas para muchísima gente, pero eso me interesa. Me pasó con **EL CERRAJERO**, que en el Gaumont, a las 14, aunque iban 400 personas, la bajaron porque tenían que sumar otras películas. Es grave la cantidad de películas que se producen por año. Me contaban que en Sundance recibieron 4500 películas. Es inviable. No quiero saber lo que recibió Cannes...

No hay capacidad de recepción y visionado...

Por ejemplo, soy de la Academia, quiero votar, pero no llegás a ver todo. Por eso quiero pensar bien cómo uno va a hacer, porque no se puede seguir haciendo sin un norte, de entender hacia dónde, cómo se va a hacer. No sé cuánto vamos a lograr con **LA AFINADORA...**, con las cifras que veo que se están haciendo, está bravo. Y más desde la idea de la película hasta que la estrenás. Yo amo el proceso vital del cine, no soy la misma luego de filmarla, pude además hacer cosas en México porque es coproducción, uno se transforma vitalmente. Al estrenarla, hay algo que uno no puede hacer, y hay que empezar a reflexionar sobre esto del cine y las plataformas. Si en YouTube la ven 800 mil personas está bueno. Hay que parar, ver, que decante. D

"La película empieza a vivir cuando se estrena, el cine es para los espectadores, para contarle a otro".

DIEZ HISTORIAS

INFORME PARA DAC: **ANA HALABE**

Te estamos esperando, QUENTIN; TARANTINO y su cine único nos promete una historia de aquellas con sus ya viejos conocidos LEONARDO DI CAPRIO y BRAD PITT en una crónica de Hollywood de finales de los 60. Se llama **HABÍA UNA VEZ EN HOLLYWOOD** (*ONCE UPON A TIME... IN HOLLYWOOD*), durará 2 horas 39 minutos y contará en su elenco con MARGOT ROBBIE, AL PACINO, KURT RUSSELL, DAKOTA FANNING, EMILE HIRSCH, etcétera, etcétera.

LO QUE VIENE EN CINES

La segunda mitad del año tiene mucho que ofrecernos en la gran pantalla: el director de la inquietante **HEREDITARY** (2018), ARI ASTER, nos trae **MIDSOMMAR** y el peligro de las sectas; el *spin-off* de la franquicia **RÁPIDO Y FURIOSO**, con DWAYNE JOHNSON y JASON STATHAM, **HOBBS AND SHAW**; el argentino ANDY MUSCHIETTI vuelve con la segunda entrega de la terrorífica **IT**, de STEPHEN KING; JOAQUIN PHOENIX se meterá en la máscara de **JOKER**, bajo las órdenes de TODD PHILLIPS; ANG LEE se une a WILL SMITH en el drama *sci-fi* **GEMINI MAN**; los zombies nunca mueren, por eso **ZOMBIELAND 2** (RUBEN FLEISCHER) y su elenco, encabezado por WOODY HARRELSON y EMMA STONE, continúan lo que empezaron hace 10 años; la ganadora de la Palma de Oro en Cannes, **PARÁSITOS** (*Gisaengchung*) del surcoreano BONG JOON-HO; la saga de **TERMINATOR** sigue viva y empoderada, con el regreso de LINDA HAMILTON en los músculos de la icónica Sarah Connor, el inoxidable ARNOLD y la nueva heroína Grace (MACKENZIE DAVIS) en **TERMINATOR 6** (*Terminator: Dark Fate*, TIM MILLER); en animación, volveremos a disfrutar de las aventuras de las chicas para nada heladas de **FROZEN 2**, dirigida por CHRIS BUCK y JENNIFER LEE.

La directora LUCÍA GARIBALDI recibe el premio a la Mejor Dirección por **LOS TIBURONES** en el Festival de Cine de Sundance: "Quiero decir, somos de Uruguay. Esta es la primera película de Uruguay que ha llegado aquí. Ojalá sirva de ejemplo de que se puede llegar adonde uno quiere". El film también fue galardonado en el BAFICI, y en los Festivales de Toulouse y Guadalajara.

URUGUAY EN SUNDANCE El cine uruguayo obtuvo un reconocimiento histórico este año: el film **LOS TIBURONES**, ópera prima de LUCÍA GARIBALDI, se convirtió en la primera película local en competir en el Festival de Cine de Sundance (EEUU) de este año, en la sección Oficial World Cinema Dramatic, llevándose el premio a la Mejor Dirección. Al presentar el premio, desde el jurado del festival expresaron que se reconocía al film por su "sorprendente madurez" y por ser "un hábil retrato de las primeras aventuras sexuales de una adolescente". La historia, protagonizada por ROMINA BETANCUR, habla sobre una chica que transcurre su adolescencia en una zona costera, hasta que su calmada vida se ve alterada con la presunta aparición de unos tiburones en la playa. El proyecto consiguió tomar forma con el respaldo del premio Cine en Construcción del Festival de San Sebastián (España), que ayuda a completar films todavía no terminados. Ya con su segundo largometraje en marcha, que llevará por título **LA ÚLTIMA REINA**, GARIBALDI cuenta que: "Quería hacer un personaje que resulte incómodo. Una espectadora me dijo sobre Rosina, la protagonista: *'No sé si me da culpa que me caiga bien'*. Esa fue una sensación muy linda, porque ahí estaba lo que yo quería buscar desde un principio, y parece que para algunas personas resultó bien".

PARAGUAY SE ACERCA

A un año de ser aprobada en la Cámara de Senadores la Ley de Fomento Audiovisual de Paraguay, la Mesa Multisectorial del Audiovisual presentó la reglamentación a la Secretaría Nacional de Cultura para su promulgación, que permitirá la conformación del Instituto Nacional del Audiovisual de Paraguay (INAP). Mientras las negociaciones avanzan, la industria no para de producir. En marzo llegó a la cartelera la película de la Fundación Prócer Latino, **OSCURIDAD**, unión de nueve cortos de terror, realizados por jóvenes talentos nacionales, que formaron parte del Festival Sombras-Prócer Latino. El segundo semestre del año verá dos estrenos: una comedia y un film de terror: **ORSAI** -producción paraguaya dirigida por el guionista y productor argentino EMILIANO GÓMEZ, que debuta como director-, se presenta como una comedia cargada de humor para toda la familia. El segundo estreno es el nuevo largo de HUGO CARDOZO, **MORGUE**, tras el éxito de su ópera prima **EL SECUESTRO** (2016). La película está basada en historias reales de personas que vivieron experiencias paranormales en el Hospital Regional de Encarnación.

La comedia **ORSAI** (EMILIANO GÓMEZ) es uno de los estrenos paraguayos que se vienen: "Con esta película quisimos contar una historia que refleje la vida cotidiana en un barrio de Asunción. Comencé a pensar en lugares y hechos comunes. Por ejemplo, vivía en una zona que tenía una despensa en la esquina y de ahí nace una de las locaciones de la película. Luego fui inventando situaciones fuera de lo común".

Los queribles atracadores de **LA CASA DE PAPEL** vuelven a Netflix para una tercera temporada, en la cual veremos a nuestro RODRIGO DE LA SERNA dándole el toque argento a la exitosísima producción española, primera de su país en ganar un Emmy Internacional en la categoría Mejor Drama

SIGUEN LAS SERIES

Este semestre verá estrenos de esperadas nuevas temporadas. Netflix: la pandilla de **STRANGER THINGS** regresa para una tercera temporada plagada de más misterios; **ORANGE IS THE NEW BLACK** ofrecerá su última temporada, la número siete, para despedirnos de las presidiarias más simpáticas de la pantalla chica; la ochentosa liga de lucha femenina **G.L.O.W.** lanza su tercera temporada y también tendremos la segunda de los perfiladores del FBI de **MINDHUNTER**, según anunció su productora ejecutiva, CHARLIZE THERON; AMC propone la segunda entrega de **THE TERROR**, en una nueva historia ambientada en el Japón en la Segunda Guerra Mundial, y otra vuelta más (la décima) para los eternos zombies de **THE WALKING DEAD**; NBC trae a JAMES SPADER y su carismático criminal más buscado, Raymond Reddington, para una séptima temporada de **THE BLACKLIST**; por CW llegará la cuarta entrega de **RIVERDALE**, sobreponiéndose a la reciente pérdida de uno de sus protagonistas, LUKE PERRY; y la última temporada de **ARROW**, la serie que inició el exitoso universo televisivo de DC Comics; Amazon hará volver a su **MARVELOUS MRS MAISEL** para la tercera entrega; FX nos traerá más personajes perturbadores en la novena temporada de **AMERICAN HORROR STORY**, que se llamará "1984".

PANAMÁ APUESTA

A inicios de junio, el presidente electo de Panamá, LAURENTINO CORTIZO, completó el gabinete ministerial, designando a varios jefes de cartera para su flamante gobierno. Uno de los nombramientos representó el primer paso hacia el rótulo del ministerio para una de las instituciones que CORTIZO espera reactivar: el Instituto Nacional de Cultura (INAC), que iniciará la transición hacia el Ministerio de Cultura, recibió el nombramiento del cineasta y productor CARLOS AGUILAR, dueño de una reconocida trayectoria en el entretenimiento nacional. Después de varios gobiernos, que pasaron de largo sin aumentar sustancialmente el presupuesto del INAC y la imposibilidad de que se convirtiera en ministerio por distintos aspectos políticos, que en su momento fueron cuestionados por la ciudadanía, al parecer la cultura volverá a ser importante en Panamá. Varios personajes allegados al sector artístico y del entretenimiento mostraron complacencia frente al nombramiento de AGUILAR que, entre los méritos expuestos por CORTIZO para su nombramiento, guarda reconocimientos como el premio al Mejor Documental en el festival ICARO de Guatemala y el de Mejor Guion del Festival de La Habana por **PANAMÁ AL BROWN: CUANDO EL PUÑO SE ABRE** (2018).

INAC
Instituto Nacional de Cultura

El cineasta y productor CARLOS AGUILAR, nuevo ministro de Cultura de Panamá. Lo que mayor satisfacción generó del nombramiento fue la posibilidad de que al fin el país cuente con un Ministerio de Cultura con recursos suficientes para llevar a cabo los proyectos que se le otorguen y deseen impulsar miembros del sector artístico. Precisamente, el hecho de que el INAC pase a ser Ministerio de Cultura fue uno de los aspectos que mayor relevancia cobró dentro de los nombramientos para diferentes ministerios, realizado por el presidente CORTIZO, lo cual para muchos significó el salto que durante décadas han esperado para el arte y la expresión en todo el país.

CHINA Y LA CENSURA

El film bélico **THE EIGHT HUNDRED** (*Ba Bai*) ha sido retirado de su prestigioso lugar de apertura del Festival Internacional de Cine de Shanghai. Dirigido por GUAN HU y producido por HUAYI BROS, cuenta la verdadera historia de una banda de soldados que intentaron, heroicamente, detener a las tropas japonesas imperiales en 1937. Realizada con un presupuesto de 80 millones de dólares, la película ha sido promocionada como un símbolo de la creciente capacidad cinematográfica de China, y cuenta con una historia que parece estar en sintonía con el énfasis del gobierno chino en el patriotismo antes del 70° aniversario de la fundación de la República Popular, en octubre. Pero días antes de su proyección, un grupo de investigación cultural lo criticó por ser demasiado caritativo en su descripción de los nacionalistas de China, quienes lucharon, codo a codo, con los comunistas contra los japoneses, pero luego fueron expulsados de China por los comunistas en una guerra civil subsiguiente. "Tenemos que hacer algunos cambios. Todavía estamos trabajando para sacarlo este año", dijo un portavoz de la productora. **THE EIGHT HUNDRED** también ha tenido que cancelar su estreno en cines, expresando que "después de consultar al equipo de producción y otras entidades, dejaremos temporalmente vacante la ventana de la fecha de lanzamiento. La nueva fecha será anunciada en un momento posterior".

THE EIGHT HUNDRED (*BA BAI*, GUAN HU, 2019). Al parecer, China está atravesando un período de fuerte estrechamiento social y cultural, y los censores han estado especialmente activos últimamente para ordenar cambios en las películas o sacarlas de los festivales y del calendario de lanzamientos locales. Además del anuncio del film épico, un próximo largometraje, cuyo título original en chino se traduce como **DESEOS PODEROSOS**, anunció que lo cambiaría "debido a las demandas del mercado" a **PEQUEÑOS DESEOS**. El eslogan en el afiche se ajustó de "Cumplir tus deseos" a "Los deseos pequeños también pueden ser poderosos". El drama juvenil chino **BETTER DAYS** (*SHAONIAN DE NI*, DEREK TSANG) tampoco llegó a los cines chinos como estaba previsto, habiéndose también retirado a último minuto del Festival de Cine de Berlín en febrero, un destino que también le sucedió a **ONE SECOND** (*YI MIAO ZHONG*) de ZHANG YIMOU.

CÁMARA MÓVIL

La compañía Huawei presentó su nuevo Smartphone, el Huawei P30 Pro, equipado con una de las cámaras más avanzadas del momento. La principal, de 40 megapíxeles, se ubica en la mitad del bloque de cámaras. Integra un sensor SuperSpectrum, creado por la empresa, el cual ofrece una manera distinta de registrar la luz con el fin de capturar mejor los elementos cuando se encuentran en un escenario de baja luminosidad. Pero el telefonito posee tres cámaras más: la ultra gran angular es de 20 MP. La intención con este lente es que los usuarios puedan hacer imágenes desde un lugar y que capturen un ángulo de visión mayor; así, no es necesario alejarse demasiado en un espacio cerrado para que quede todo en el plano. El lente telefoto o "SuperZoom" es de 8 MP y lo encontramos en la parte inferior del set de tres cámaras. Con él se consiguen acercamientos, hasta ahora imposibles, desde un teléfono inteligente. La cámara Time-of-Flight (ToF) se ubica justo debajo del flash. Con este lente se busca capturar información de profundidad de campo para brindar una segmentación de imagen precisa, combinándola con algoritmos patentados para producir imágenes sobresalientes con fondos desenfocados, resaltando al sujeto de la imagen en cualquier escenario.

El teléfono **P30 Pro** de Huawei, dotado del sensor SuperSpectrum en la cámara principal de 40 MP, permite la captura de video en escenarios con poca luz para que las escenas nocturnas se vean brillantes y con buen detalle. De igual manera, la estabilización óptica de imagen y la estabilización con Inteligencia Artificial sirven para que las secuencias con mucho movimiento se vean fluidas y sin tantos saltos. La calidad máxima de grabación que se puede obtener con la cámara trasera es de 4K a 30 cuadros por segundo. También destacan el modo Dual View, que permite grabar con la cámara principal y la telefoto, a la vez.

POLONIA VIRTUAL

La creciente popularidad y diversidad temática de la realidad virtual (RV) provocó muchas preguntas y conversaciones durante una conferencia llevada a cabo en Varsovia titulada "Nuevas visiones de la realidad. ¿Cómo cambian los medios inmersivos a nuestra sociedad?". "Todavía no sabemos cómo funciona realmente el medio de la realidad virtual, por lo que es un trabajo en progreso en términos de lenguaje artístico, producción y modelo de negocios", explicó la curadora del evento, ANA BRZEZINSKA. Durante la conferencia, los productores y directores que trabajan en el ámbito de la realidad virtual, primero, intentaron definir las características específicas del medio y explicar en qué se diferencia del cine tradicional. MADS DAMSO, productor creativo del estudio Makropol de Copenhague, señaló el hecho de que la RV brinda la oportunidad de ser parte de la historia en cierta medida, y no solo un espectador pasivo: "Es extremadamente interesante entrar en la narrativa de la película".

No importa cuán diferente y moderna sea la realidad virtual, todavía tiene una estructura de tres partes, al igual que cualquier otra forma tradicional de narración, pero en lugar de actos, presenta una parte de preparación, una parte de experiencia y una parte de descompresión. Los asistentes pudieron experimentarlo por sí mismos durante la conferencia, que presentó experiencias de RV, mostrando gran diversidad de temáticas; desde un examen del mundo animal hasta una visita a un campo de concentración nazi en Majdanek.

Durante la conferencia, se comparó con frecuencia a la realidad virtual con la alucinación, lo que hace que esta técnica sea atrayente, pero que también requiera prudencia. Los creadores de RV son responsables del estado mental del espectador en mucho mayor grado que los cineastas.

Las grandes producciones internacionales que llegan a las islas maltesas (como **ASSASSIN'S CREED**, JUSTIN KURZEL, 2016) han generado expectativas poco realistas entre los miembros de la industria, provocando que muchos profesionales de los equipos técnicos den prioridad a estos trabajos mejor pagados sobre los locales de bajo presupuesto, creando escasez para las películas de la región. Además, la falta crónica de capacitación dedicada al cine en Malta lleva a muchas personas a estudiar en el extranjero, lo que hace menos probable que regresen para trabajar después. La recientemente creada Asociación de Productores de Malta (MPA) cuenta con casi 40 miembros y su objetivo es tener suficiente influencia como para formar una sola voz que pueda acercarse a la Comisión de Cine y comenzar un debate sobre cómo mejorar la educación, los fondos y la infraestructura cinematográfica, en general.

MALTA LUCHA

En el marco del Valletta Film Festival, en Malta, se realizó un foro sobre los problemas que el archipiélago europeo presenta con respecto a su cinematografía. En términos de financiamiento, después de aprobarse, en 2005, la Ley de la Comisión de Cine de Malta, se entregaron, en 2008, los primeros montos del Fondo de Cine. La cantidad proporcionada ha ido aumentando de manera lenta pero segura, de € 300.000, en 2017, y € 350.000, en 2018, con un salto significativo a €600.000, este año. Sin embargo, la forma en que se dividen estas cantidades deja mucho que desear, ya que las producciones extranjeras tienden a recibir la mayor parte de los fondos a través del sistema de reembolso en efectivo, dejando solo restos para las películas locales. Las películas maltesas (documentales o ficción) pueden solicitar una subvención de producción máxima de € 120.000, una cantidad bastante baja, en comparación con la disponible en otras naciones cinematográficas pequeñas comparables, como Chipre, Estonia e Islandia, y un reembolso en efectivo del 50% está disponible para producciones clasificadas como "películas difíciles", categoría que enmarca films por el idioma y otros factores. Una crítica de la estructura de financiamiento y la legislación giró en torno al hecho de que el costo de vida en Malta se ha disparado desde la creación del Fondo de Cine, y el nivel de financiamiento disponible no aumentó lo suficiente como para reflejar esto.

¿DOCUMENTALES EN PELIGRO?

En una sesión dedicada a documentales sobre cine, televisión y plataformas, durante el mercado internacional Sunny Side of the Doc, ejecutivos alemanes hablaron de una crisis en términos de estreno de documentales y dijeron que creían que el futuro de muchos documentales destacados estaba en plataformas de *streaming*. CHRISTIAN BEETZ, director ejecutivo de Beetz Brothers Film Production, manifestó que "si no tenés apoyo para el estreno en salas, no tenés oportunidad; veo su futuro en las plataformas". CHRISTIANE HINZ, jefa de documental de la emisora alemana ARD / WDR coincide: "Los documentales en cine están bajando, hay problemas reales. Tienen una ligera chance si el distribuidor hace un evento fuera del lanzamiento. Eso funciona. Pero no podés hacerlo por cada película". Hablando en el mismo panel, el director de documentales originales de Netflix, DIEGO BUÑUEL, se mostró más optimista sobre su futuro en el cine. Señaló que el año pasado había sido uno de los mejores de la historia en los Estados Unidos, citando películas como **THREE IDENTICAL STRANGERS** (TIM WARDLE), **RBG** (JULIE COHEN, BETSY WEST) y **WON'T TO BE MY NEIGHBOR?** (MORGAN NEVILLE): "Creo que hay mucho contenido guionado en este momento, y la gente necesita historias reales, conectarse con nuestro mundo y con nuestros problemas. La gente anhela experiencias, y el cine es una experiencia colectiva. Y obviamente, proveniente de una familia cinematográfica (es el nieto del director LUIS BUÑUEL), tengo una gran pasión por eso. Lo que a la gente le gusta es que este colectivo se reúna sobre un tema o historia, y eso lo hemos visto con **RBG**, por ejemplo, con paneles de discusión posteriores". D

El documental **RBG** (JULIE COHEN, BETSY WEST, 2018) estuvo nominado al Oscar este año como Mejor Documental y Mejor Canción. Tuvo estreno limitado en cines en países como Estados Unidos y España, pero se vio en muchos festivales y en distintas salas del mundo. DIEGO BUÑUEL, director de documentales originales de Netflix, sugirió que la razón por la que este género puede estar funcionando mejor en la plataforma que en las emisoras lineales tradicionales o en el cine se debe a la capacidad del espectador para elegir cuándo verlo: "Tal vez quiera buscar el momento adecuado; un domingo por la tarde o un momento específico, cuando su mente esté lista para involucrarse. El documental es algo que estimula la mente, mientras que la ficción es donde te relajás y te dejás llevar por la narrativa".

Autores y técnicos de toda Latinoamérica durante la jornada de capacitación en DAC

UNA OLA QUE AVANZA

EN BUENOS AIRES, EL COMITÉ TÉCNICO DE FESAAL (FEDERACIÓN DE SOCIEDADES DE AUTORES AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS) REALIZÓ JORNADAS DE CAPACITACIÓN PARA LAS NUEVAS SOCIEDADES DE VARIOS PAÍSES QUE, EN BREVE, COMENZARÁN A RECAUDAR Y DISTRIBUIR. EN PARAGUAY QUEDÓ CONFORMADA CREADORES PY, LA ENTIDAD DE GESTIÓN DE LOS DIRECTORES Y GUIONISTAS DEL VECINO PAÍS.

Latinoamérica sigue avanzando por la defensa del derecho de los autores audiovisuales en su región y en el mundo entero. Una actividad sin precedentes que rápidamente logró el más fértil impulso decisivo. Una ola de merecido reconocimiento a la creación que va ganando todos los países, a través de los distintos pasos estratégicos, legales y logísticos de las nuevas sociedades de gestión con el apoyo de DAC y las entidades colegas de otros continentes.

FESAAL, JORNADAS DE CAPACITACIÓN

En Buenos Aires, los días 8 y 9 de mayo, con la presencia de autores y técnicos de las entidades miembros de FESAAL (Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos), se desarrollaron sendas jornadas de capacitación sobre recaudación y distribución. Una herramienta clave para aquellas sociedades que, prácticamente, ya están comenzando a gestionar.

Un comité técnico, constituido por los expertos directores de área de ARGENTORES y DAC, con años de práctica y conocimientos, transmitió a sus colegas de las nuevas sociedades miembros de FESAAL todo lo referente a las negociaciones con los usuarios, las más avanzadas tecnologías y métodos disponibles para recaudar y distribuir, así como módulos específicos, destinados a la necesaria continuidad del crecimiento alcanzado.

La primera jornada de capacitación se llevó a cabo en la sede de DAC. Fue extensa y precisa, con vasto intercambio de información y aprendizaje, tanto en el sistema informático para la gestión como para la distribución del derecho de Autor. Se trataron sus aspectos legales en la Argentina, la declaración de obras y sus etapas de registro, recaudación y liquidación. El maestro JESÚS CALZADA, Presidente de SOGEM (Sociedad General de Escritores de México), una de las más antiguas de Latinoamérica, expuso en detalle su estrategia de gestión.

La segunda jornada tuvo lugar en la sede de ARGENTORES. Durante la misma, se consideraron los aspectos de mayor importancia, en torno al derecho de remuneración equitativa, la gestión de derechos internacionales y su liquidación, así como las características y el funcionamiento de la mayor herramienta especialmente desarrollada: el sistema FESAAL-SYS.

Formar y capacitar a los representantes de las sociedades de gestión colectiva es fundamental para garantizar y asegurar un completo desempeño, eficaz y transparente. Es la fuente de mejor conocimiento y correcta aplicación de técnicas para el exacto manejo de entidades, cuyo objetivo es proteger y defender el derecho inalienable de sus autores. Este saber es determinante para que Latinoamérica avance, cada día más, hacia la justa remuneración de sus creadores audiovisuales.

Acto y firma de constitución de CREADORES PY en Asunción del Paraguay

PARAGUAY: SE CONFORMÓ LA ENTIDAD DE GESTIÓN DE LOS AUTORES AUDIOVISUALES

En Asunción, el 18 de junio, un grupo de destacados creadores de contenidos para las distintas pantallas firmaron la conformación legal de CREADORES PY, entidad de gestión colectiva de autores audiovisuales del Paraguay. La Asociación se encargará de administrar, en lo que hace a su recaudación y distribución, los derechos de remuneración de directores y guionistas, nacionales y extranjeros, como autores de las obras audiovisuales.

Fueron elegidos como Presidente, el cineasta JUAN CARLOS MANEGLIA y como Vicepresidente, el realizador RODRIGO SALOMÓN; como Secretaria y Tesorera, la directora TANA SCHÉMBORI y como Vocales, los socios fundadores EDUARDO SUBELDÍA, PIETRO SCAPPINI, ARMANDO AQUINO, TITO CHAMORRO, ARAMÍ ULLÓN y RAY ARMELE. El Comité de Vigilancia quedó integrado por ARMANDO AQUINO, JUAN MANUEL SALINAS y JAVIER FACCIUTO.

TANA SCHÉMBORI explicó que la idea de crear la entidad se viene desarrollando desde el año 2016, gracias al ejemplo y permanente asesoramiento de DAC (Directores Argentinos Cinematográficos). Aclaró también que CREADORES PY está abierta a quienes han dirigido y/o guionado películas de largometraje, tanto documentales como de ficción o series de TV. El único requisito es que hayan tenido exhibición pública y que hayan recibido remuneración.
A tono con el reconocimiento legal, la creación y el funcionamiento de otras entidades colegas, surgidas en los demás países de Latinoamérica, a partir de la transformación de DAC en sociedad de gestión, la flamante agrupación autoral une a todos los directores y guionistas paraguayos para defender y proteger sus derechos como autores de las obras audiovisuales.

En Asunción, el 18 de junio, un grupo de destacados creadores de contenidos para las distintas pantallas firmaron la conformación legal de CREADORES PY, entidad de gestión colectiva de autores audiovisuales del Paraguay.

ANDREA STALLARD, Coordinadora General, agregó que para más adelante se prevé la inclusión de más profesionales del audiovisual en Paraguay, como directores o directoras y guionistas de cortometrajes y videoclips. D

MARÍA JOSÉ STAFFOLANI

“Cuento historias que me atraviesan, dio la casualidad de que fueron LGBT”

SEGÚN ESCRIBIÓ EN LAS REDES, *MAJO* STAFFOLANI RODÓ **COLMENA** EN CINCO JORNADAS CON SEIS DÍAS DE PRE Y MENOS DE DOS MESES DE POST. LA PELÍCULA, ADEMÁS DE SU ESTRENO (2016) EN LA ARGENTINA, REUNIÓ AUDIENCIAS EN CATALUÑA, CHINA, COLOMBIA, ECUADOR, ESPAÑA, GUATEMALA, HOLANDA, INGLATERRA, MÉXICO, REPÚBLICA DOMINICANA Y URUGUAY. PERO LA MAYORÍA DE LAS PERSONAS, CUANDO LES CONTÓ QUE QUERÍA FILMAR OTRA PELÍCULA INDEPENDIENTE, LE DIJERON QUE NO LO HICIERA. AHORA ESTRENA **ROMÁN**, INSPIRADA POR LA HISTORIA DE SU MADRE.

La fotografía de MARIANA BOMBA sigue en ROMÁN los claroscuros de la historia

ROMÁN, crónica de un amor desesperado

POR ROLANDO GALLEGO

Antes de viajar a Barcelona, para realizar un seminario intensivo de dirección y desarrollo de proyectos junto a LUCRECIA MARTEL, MARÍA JOSÉ STAFFOLANI dialogó en exclusiva con *DIRECTORES*.

¿Cómo llegás al cine?

La verdad fue accidental, no te voy a mentir. Me acuerdo que era de esas adolescentes que no tenía idea para dónde encarar, pero siempre sí tuve en claro que iba a ir por el lado de la comunicación. Desde chica, en Eldorado, Misiones, mi tío, que vivía en la parte más pobre del lugar, tenía una casa muy humilde pero con muchos CD de rock nacional. Tenía dos micrófonos de cable, una filmadora y alardeaba de ser el primero de la provincia en comprarse un proyector. Ese fue mi acercamiento. Esperaba los fines de semana para ir a visitarlo. Él tenía contacto con alguien del Canal 4 de la ciudad y le habló. Me dieron un lugar en un programa que se llamaba *El Radar*, me dijeron que arme un bloque y lo hice. Se llamaba *Chicos en Acción*. Íbamos por las plazas preguntando a los grandes "cómo ven a los jóvenes hoy en día". Cansada de las respuestas, armamos una escenografía y debates sobre temas de actualidad. Fue creciendo y después tuve mi primer programa de radio, *Sin Barreras*, a los 12 años, después tuve otro, éramos las lesbianas de la radio. En el colegio me iba muy mal, me anoté en la Facultad, hice varios años en diferentes carreras, trabajaba, me bancaba sola, tuve una complicación de salud, una insuficiencia suprarrenal, con una sentencia de vida de meses que me puso entre la espada y la pared.

Fue un cachetazo de realidad...

Claro y me puse a vivir el presente, porque me di cuenta de que lo único que tenía era el hoy. Un amigo se acercó y me dijo que tenía que hacer y estudiar producción, porque creía que era buena, se refería más a televisión. A todo esto, tenía una banda de punk rock, siempre estaba conectada con el arte. Empecé una vorágine en la que te preguntás y repreguntás cosas, te aferrás a todo, trazás un camino de autoconocimiento, te volvés más sabia. Me anoté en la carrera del IUNA, sin leer ni el programa, ni saber qué título obtendría y quedé, fuimos muy pocos. En la primera clase de guion, nunca me olvido, entendí y descubrí que era lo mío, y sentí que tenía que estar sentada ahí, que era mi lugar.

¿Hiciste después producción?

No, me quedó después para los rodajes, donde yo hago todo.

¿Así pensaste el modelo de producción de COLMENA?

Sí, me uní con dos amigos, les planteé hacerlo en diez días, me decían "imposible", pero lo hicimos con DF y una Red. La película tenía más de 60 escenas, 11 locaciones, 23 decorados.

¿Nunca pensaste en recortar para llegar al plazo que te propusiste?

No, la película es lo que es, había una primera versión de una hora cuarenta y luego la ajusté. No era un capricho el hacerla, y además, la comunidad de mi barrio fue muy solidaria, tenía locaciones, una camioneta, todo se acomodó para que saliera y que COLMENA fuera un hecho.

¿Qué pasa cuando vos podés hacer las películas a tu manera y empezás a toparte con obstáculos burocráticos?

No soy ajena al momento que estamos viviendo, el lugar secundario que se le da a este tipo de cine, que para mí goza de buena salud, es necesario, hay que apostar a la diversidad. Y hoy puedo afirmarte que la metodología para hacer cine es la de cine comunitario, es una herramienta que no te puede sacar nadie, esté quien esté en el poder, porque es la unión de un grupo de personas con ganas de decir algo. Nadie puede

"La película es lo que es, había una primera versión de una hora cuarenta y luego la ajusté. No era un capricho el hacerla, y además, la comunidad de mi barrio fue muy solidaria, tenía locaciones, una camioneta, todo se acomodó para que saliera y que COLMENA fuera un hecho".

En **ROMÁN**, a los 50 años de edad, alguien descubre su verdadera identidad

ir contra eso, ni los que tienen la plata ni los perversos que nos dominan.

Cuando vas afuera y contás este modelo ¿cómo lo reciben?

Me pone muy contenta porque cuando hacía una película en cinco días creía que tenía que apelar a esa argumentación, pero con **ROMÁN** sentí que no, es una película hecha en un 95% por mujeres, con calidad y un nivel técnico increíble, que no se consume como cine precario.

¿Por qué creés que el cine independiente es mal visto?

No sé, no es que yo no quiera hacer una película con presupuesto, pero en la incertidumbre del mientras tanto quiero seguir haciendo cine de esta manera. Los ingleses, por ejemplo, la recibieron como una película más, sin prejuicios.

¿Para vos, hacer cine LGBT va a estar siempre presente en tu obra?

Para mí el cine tiene que estar asociado a cosas que sé, me voy a mover en terrenos que conozco. Hay gente que especula y toca temas que ni conoce. Yo toco lo que me hace feliz, me hace llorar, me emociona. Yo cuento historias que me atraviesan, dio la casualidad de que fueron historias LGBT. Yo soy lesbiana y celebro poder hacerlo. **COLMENA** fue hecha en 2015, de una relación sin etiquetas, cuando lo binario estaba impuesto, la mirada machista. Prefiero contar historias que están en mi cabeza y no imponer otras cosas. **ROMÁN** surge también así, de una historia conocida y familiar. Mi madre se enamoró de una mujer, a los cincuenta años, me lo contó a las cuatro de la tarde, fui a una reunión de trabajo, no presté atención, volví a casa y escribí **ROMÁN**. Les dije a mis dos amigos que me ayudaron en **COLMENA** y me dijeron "sí... la hacemos".

¿Tu mamá sabe que su historia inspiró ROMÁN?

Sí, me acompañó en la presentación en BAFICI, y su historia me pareció de una valentía tremenda e inspiradora.

¿Cómo sigue la carrera?

Ahora voy a filmar un corto. Estoy muy metida en los mensajes de la humanidad, eso de "hago esto en nombre de...", contienen sus perversiones, en el nombre de Dios se cometen muchos crímenes. Veo cómo están creciendo los movimientos pseudorreligiosos a pasos agigantados, han logrado llegar a la presidencia en Brasil, pero acá también están multiplicándose. Estuve durante un año investigando estas sociedades sectarias. Además, estoy con un proyecto de largometraje, viendo financiación. Es una especie de venganza feminista, un grupo de mujeres que se cansa y se decide por blanco o negro, responde a "qué pasa si el miedo se cambia de lado". Vivimos en una sociedad muy tibia y donde las redes sociales nos están matando, porque ahí descargamos la ira y creemos que con eso está. Yo me puse a pensar quiénes se la juegan posta, porque hay enojo, pero hay que ir a la acción; estuve pensando y solo los terroristas se la juegan, la gente que se inmola, no justifico eso; pero yendo al concepto, al germen, yo voy a filmar gente que se inmole, no puede seguir todo tan tibio. La violencia trae más violencia pero hay veces que hay que aprender a pintarse la cara de blanco o negro. Estamos hablando mucho por Facebook. Vayamos a la plaza, hagamos cacerolazo, volvamos al origen de las cosas. ¿Cómo se filmaba antes? ¿Qué hacemos por amor? ¿Qué estamos dispuestos a perder? Yo, todo, fuera del cine no puedo vivir, vivo en el cine.

¿Qué pasa cuando terminás un proyecto? ¿Tenés que generar enseguida otro?

Sí, porque la vida me lleva a eso. Yo escribo en cualquier lado, la sociedad misma me da material de sobra, y por suerte, sobre todo, lo malo. Escribo desde ahí, o desde la tristeza más profunda, y por suerte tengo un grupo humano que me contiene y me acompaña, porque sola no llegaría a ningún lado. **D**

"Hoy puedo afirmarte que la metodología para hacer cine es la de cine comunitario, es una herramienta que no te puede sacar nadie, esté quien esté en el poder, porque es la unión de un grupo de personas con ganas de decir algo. Nadie puede ir contra eso, ni los que tienen la plata ni los perversos que nos dominan".

Estudios LUMITON

Un museo con fotogramas de nuestra HISTORIA CINEMATOGRÁFICA

AL TRASPASAR EL PORTÓN DE ENTRADA DEL MUSEO LUMITON TODAVÍA SE SIENTE LA VIBRACIÓN DEL GONG, AQUEL INSTRUMENTO CHINO QUE -EJECUTADO POR EL BAILARÍN DEL TEATRO COLÓN MICHEL BOROVSKY- ANUNCIABA EL COMIENZO DE CADA PELÍCULA NACIDA EN LOS ESTUDIOS DE MUNRO.

POR **ULISES RODRÍGUEZ**

En esa vieja casona de la calle Sargento Cabral se produjeron más de un centenar de películas que alimentaron la denominada "época de oro" del cine argentino. Sus paredes guardan el espíritu creativo de grandes figuras nacionales como MANUEL ROMERO, CARLOS HUGO CHRISTENSEN, LUIS BAYON HERRERA, HUGO DEL CARRIL y otros directores que dejaron obras fundamentales para nuestra cinematografía.

La historia cuenta que el médico ENRIQUE TELÉMACO SUSINI y los estudiantes de medicina LUIS ROMERO CARRANZA, MIGUEL MUJICA y CÉSAR GUERRICO, quienes realizaron con éxito la primera transmisión radial del mundo, el 27 de agosto de 1920, se lanzaron a la aventura de fundar un estudio cinematográfico en la Argentina.

Atraídos por la novedad del cine sonoro de Hollywood, los "Locos de la azotea" -como los bautizó la prensa- viajaron a Estados Unidos y compraron en Bell & Howell un equipo completo de filmación. De regreso a la Argentina, buscaron un predio que les permitiera instalar el modelo de diseño y producción de la Metro Goldwyn Mayer. Así adquirieron la quinta de la familia Zeller, ubicada en avenida Mitre 2351 de la localidad de Munro, donde fundaron la Sociedad

La última película realizada en los estudios fue LAS FURIAS (1960), que marcó un hito, porque fue el primer filme sonoro dirigido por una mujer, VLASTA LAH. Esa película selló el fin de la época de oro del cine argentino y marcó el comienzo de lo que luego se conoció como la Generación del 60. Los estudios cerraron sus puertas y pasó casi medio siglo hasta que volvieron a abrirse, transformados en museo.

Anónima Radiocinematográfica Argentina LUMITON.

LUZ Y SONIDO

Con la unión de Lumi ("luz") y ton (sonido), el 17 de diciembre de 1932 se inauguraron los estudios. Fueron varios los ensayos y cortometrajes hasta el estreno de la primera película: **LOS TRES BERRETINES**, que contó con la actuación de LUIS SANDRINI, LUISA VEHIL y LUIS ARATA, fue dirigida por ENRIQUE TELÉMACO SUSINI.

En 1934, los estudios produjeron el documental **EN LA TIERRA DEL GUARÁN**, filmada en Paraguay, durante la Guerra del Chaco (1932-1935), dirigida por el equipo técnico de LUMITON y hoy considerada una pieza histórica única de aquel suceso bélico que se conserva en el Archivo General de la Nación.

Durante los años sucesivos, LUMITON fue creciendo con obras de directores como MANUEL ROMERO, que realizó los éxitos **LA MUCHACHADA DE A BORDO** (1936), **LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN GOMINA** (1937), **FUERA DE LA LEY** (1937), **TRES ANCLADOS EN PARÍS** (1938), **LA RUBIA DEL CAMINO** (1938), **MUJERES QUE TRABAJAN** (1938), **LA VIDA ES UN TANGO** (1939), **DIVORCIO EN MONTEVIDEO** (1939), **ISABELITA** (1940) y **YO QUIERO SER BATACLANA** (1941), entre otras.

También FRANCISCO MUGICA dirigió para LUMITON, **ASÍ ES LA VIDA** (1939), **LOS MARTES ORQUÍDEAS** (1941), **EL MEJOR PAPÁ DEL MUNDO** (1941), **ADOLESCENCIA** (1942), **EL VIAJE** (1942) y **EL ESPEJO** (1943).

Sin dudas, el director más identificado con los Estudios LUMITON fue CARLOS HUGO CHRISTENSEN, señalado como el pionero del cine erótico en la Argentina. El realizador santiagueño dejó su impronta en obras literarias adaptadas al cine, como **EL INGLÉS DE LOS GÜESOS** (1940), **LOS CHICOS CRECEN** (1943), **DIECISÉIS AÑOS** (1943), **SAFO** (1943), **EL CANTO DEL CISNE** (1945) y **EL ÁNGEL DESNUDO** (1946), considerado el primer desnudo del cine nacional, aunque OLGA ZUBARRY no se haya desnudado para filmar.

En LUMITON las películas se rodaban en cuatro semanas, estableciendo un sistema de trabajo en el que tanto directores como técnicos y elencos debían dormir en los estudios, en cuartos especialmente preparados para ellos. En manos de una sociedad encabezada por NÉSTOR MACIEL CRESPO, los Estudios LUMITON impulsaban la producción de películas de bajo presupuesto en tiempo récord. En aquellos años, el predio era un mundo de estrellas, en el que convivían LUIS SANDRINI, MECHA ORTIZ, NINÍ MARSHALL, JUAN CARLOS THORRY, HUGO DEL CARRIL, MIRTHA LEGRAND, ENRIQUE SERRANO, TITO LUSIARDO, OLGA ZUBARRY, ZULLY MORENO y TITA MERELLO, por nombrar solo algunas figuras.

A comienzos de la década del 50, a pesar de las leyes proteccionistas del peronismo, la industria cinematográfica argentina se vio atravesada por la crisis económica. En 1952, los estudios fueron intervenidos por la Justicia y LUCAS DEMARE se vio obligado a interrumpir el rodaje de **UN GUAPO DEL 900**. LUMITON se declaró en quiebra y permaneció

EMBRUJO fue dirigida por ENRIQUE TELÉMACO SUSINI, en 1941

El gong de LUMITON era la marca característica de las películas realizadas en los estudios de Munro

Museo LUMITON, hoy

cerrada hasta 1955, cuando los empleados fundaron la Cooperativa del Gong y alquilaban los sets. Tras la intervención judicial, LUMITON quedó a cargo de una Fundación y fue escasa la producción por aquellos años. La última película realizada en los estudios fue **LAS FURIAS** (1960), que marcó un hito, porque fue el primer filme sonoro dirigido por una mujer, VLASTA LAH.

Esa película selló el fin de la época de oro del cine argentino y marcó el comienzo de lo que luego se conoció como la Generación del 60. Los estudios cerraron sus puertas y pasó casi medio siglo hasta que volvieron a abrirse, transformados en museo.

UN MUSEO ACTIVO

Durante casi medio siglo, los estudios albergaron la planta argentina de la marca de *blue jeans LEVI'S*, se dividieron y se transformaron, una parte, en sets de televisión; otra, en un centro comercial; y un sector, en edificios. Quedó en pie la vieja casona, que albergaba a directores, estrellas y trabajadores. En 2005 fue rescatada por el Municipio de Vicente López para convertirla en el MUSEO DEL CINE LUMITON.

En esa vivienda de principios del siglo XX, con escaleras de madera rechinante, se atesoran fotografías de filmaciones, vestuarios de las películas, viejas cámaras, butacas de un cine que ya cerró, una biblioteca cinéfila, que pronto estará abierta a la comunidad, y un archivo, que se está recuperando, como las tres latas de películas de LEOPOLDO TORRE NILSSON halladas en el sótano de la casona, que hoy están en proceso de restauración.

Pero el Museo no es solo un espacio para la nostalgia y los recuerdos, sino que funciona como Usina Audiovisual en la que se proyectan ciclos de cine, la reciente edición del festival de animación ANIMA LATINA, talleres de guion, edición, *stop motion*, cine sin cámaras, seminarios, clases maestras y otras actividades gratuitas.

"Es un espacio que invita al encuentro y a la reflexión; es abierto y gratuito a la comunidad y a todas las personas que quieran acercarse a conocer un poco sobre la historia de LUMITON o del cine en particular. Poder tener acceso a nuevas tecnologías para instruirse o seguir formándose. La Usina funciona como un puente entre pasado, presente y futuro", cuenta ADRIANO BRUZZESE, director del Museo a revista *DIRECTORES* y agrega: "Que se recupere la memoria y la historia de todos aquellos que formaron parte del sello del gong, de la historia y comienzos de nuestro cine sonoro, en muchos casos, buscando la propia voz de quienes trabajaron en los estudios para ir al ADN de una comunidad y volverlo un hecho colectivo cultural, el cual es imprescindible y apasionante".

Entre los proyectos del Museo están la publicación de un libro y un documental sobre la historia de LUMITON, un festival internacional de cine de Vicente López para dar un panorama del cine actual en Latinoamérica. Además, genera material audiovisual y recupera material fílmico que acerca a la propia comunidad y programa los ciclos VECINE, que se llevan a cabo en el Cine York, CC Munro, Torre Ader, Quinta Trabucco y espacios al aire libre. D

Sin dudas, el director más identificado con los Estudios LUMITON fue CARLOS HUGO CHRISTENSEN, señalado como el pionero del cine erótico en la Argentina. El realizador santiagueño dejó su impronta en obras literarias adaptadas al cine, como EL ÁNGEL DESNUDO (1946), considerado el primer desnudo del cine nacional, aunque OLGA ZUBARRY no se haya desnudado para filmar.

JOAQUÍN FURRIEL en un personaje diametralmente opuesto al de **EL PATRÓN**

"Todo empieza EN EL GUION"

DESPUÉS DE DIRIGIR LOS DOCUMENTALES **QUE SEA ROCK** (2006), **MUNDO ALAS** (2008) Y **RERUM NOVARUM** (2011), ENTRE OTROS, SEBASTIÁN SCHINDEL ESTRENÓ EN 2014 SU PRIMERA PELÍCULA DE FICCIÓN, **EL PATRÓN**, UN DRAMA SOCIAL SOBRE LA ESCLAVITUD MODERNA. AHORA, EN 2019, PRESENTA **EL HIJO**, EN LA QUE EXPLORA IDENTIDAD Y LOCURA.

POR **EZEQUIEL OBREGÓN**

Sos un director que ya ha atravesado diversos géneros...

Empecé con **RERUM NOVARUM**, una película musical con un costado social. Hice varios documentales musicales. El último que realicé antes de **EL PATRÓN** fue **EL RASCACIELOS LATINO** (2012), un trabajo que me gusta mucho y al que le tengo gran cariño. Siempre digo que ese documental es un paso intermedio hacia la ficción porque tiene mucho de género; parece un policial negro.

Algo similar a YO NO SÉ QUÉ ME HAN HECHO TUS OJOS (2003), película de SERGIO WOLF y LORENA MUÑOZ que tiene mucho de *film noir*.

Fue una influencia muy importante.

Con EL HIJO transponés *Una madre protectora*, texto de GUILLERMO MARTÍNEZ, trabajando para otra productora.

Excepto **QUE SEA ROCK**, el resto de las películas las hice con mi propia empresa. Esta fue

EL HIJO, el universo de las artes plásticas está muy presente en su relato

SEBASTIÁN SCHINDEL

hecha para terceros; fui un director contratado, pero estuve desde el día cero, desde la elección y la adaptación de la novela. Tuve mucha libertad, lo que agradezco y pude plasmar mis gustos y obsesiones. Le veo muchos puntos en común con mis otras películas.

¿Cómo te resultó trabajar por encargo? En el cine argentino, ya no es la modalidad más frecuente.

La mejor parte de todo esto es no tener que pensar en la plata porque hay una productora que asume el riesgo económico, y yo tengo una responsabilidad artística. Cuando trabajo con NICOLÁS BATLLE dentro de mi empresa, sé cuánto gasto y cuánto hay que devolver a los prestamistas e inversores. Acá no supe nada de todo eso, entonces tuve otra cabeza. Pero también sabía que debía responder en hacer una película de alta calidad para cumplir con mis empleadores.

¿Tenés un método en particular a la hora de dirigir?

Cada película es un mundo y cada director encuentra su forma de trabajo y hace lo mejor que puede. Mucha gente me ha elogiado por las actuaciones. Puedo hablar de mis estrategias de trabajo; generalizar y encontrar parámetros es más para los teóricos. Yo veo cómo voy resolviendo las situaciones a las que me enfrento día a día. Para mí, antes que trabajar con los actores, lo más importante es el guion. Cuando vemos una muy buena actuación no solo es porque hay un muy buen actor y un buen director; sobre todo, hay un buen guion. Hay veces que tenés excelentes actores pero si las situaciones a las que el libro arroja al personaje no están bien resueltas, por más buen actor que haya, si el texto no le da... no le da. Yo creo que todo empieza en el guion; soy un obsesivo, lo reescribo y lo reescribo hasta último momento, situación por situación. Con los actores ensayo para que puedan habitar los textos, no solamente que se los traigan aprendidos el día del rodaje. Conversamos mucho de la trama, los conflictos, qué le pasa al personaje en cada momento.

O sea que en los ensayos podés encontrar futuras modificaciones.

El guion cerrado no está nunca. Porque, incluso en los ensayos, yo reescribo, no el guion, pero sí el diálogo. Vamos trabajando y, tal vez, lo que yo escribí habitado y dicho por los actores resulta algo que no corresponde. Pero el conflicto de la escena va a ser el mismo.

EL HIJO contrapone el mundo de la extranjería, de alguna forma, con la realidad que vive el personaje protagónico.

Los escandinavos son muy distintos a los latinos. Yo los estudié mucho; leí y vi muchos documentales. Como por ejemplo **LA TEORÍA SUECA DEL AMOR**. La primera media hora explica cómo es el personaje de Sigrid. Ellos tienen un tipo de concepción de los vínculos completamente distinta a la nuestra. Los noruegos son muy reser-

"Para hacer una película en la Argentina, uno debe tomar deuda en dólares o con tasas de intereses monstruosas. Si todas las industrias están paradas, ¿cómo no va a estar parada la cinematográfica? Que, por otra parte, trabaja con tiempos muy largos".

EL PATRÓN, un caso de esclavitud moderna

"Veo cómo voy resolviendo las situaciones a las que me enfrento día a día. Para mí, antes que trabajar con los actores, lo más importante es el guion. Cuando vemos una muy buena actuación no solo es porque hay un muy buen actor y un buen director; sobre todo, hay un buen guion".

vados, no hablan, no muestran sentimientos. Son personas de acción: van y lo hacen. Eso es muy importante para el personaje de Sigrid, que no comparte nada con Lorenzo. Ella hace.

La película tiene un trabajo de arte a tono con la bifurcación de la realidad que vive Lorenzo, ese artista atormentado. ¿En dónde encontraste influencias para llegar a ese clima tan bien definido?

Son cosas de las que uno se nutre. Y cuando se acerca el rodaje, uno vuelve a ver películas que siente que se relacionan, ya sea por la temática o por otros motivos. Volví a ver varias de DARREN ARONOFSKY. Es un director que me gusta mucho y que siento que me ha influenciado en cómo resuelve ciertos temas, cómo cuenta la obsesión y la locura. En este caso, había que contar qué es lo que le pasa a Lorenzo, un personaje que está medio loco o que parece estarlo.

Este va a ser otro año difícil para la producción nacional, con pocas producciones "grandes". Desde ese panorama, ¿cuán dificultoso fue hacer EL HIJO?

Creo que la película se ve mucho más grande de lo que verdaderamente es. No fue de gran presupuesto, pero gracias al esfuerzo que hicimos y a la creatividad luce así. También **EL PATRÓN** era super pequeña y creo que tampoco se nota así. Pero, claro, la crisis económica nos está pegando de una forma brutal. **EL HIJO** se empezó a hacer con el dólar a dieciocho y se terminó con el dólar a veintipico. Y la posproducción se terminó con un dólar a cuarenta. Obviamente, para hacer una película en la Argentina, uno debe tomar deuda en dólares o con tasas de intereses monstruosas. Si todas las industrias están paradas, ¿cómo no va a estar parada la cinematográfica? Que, por otra parte, trabaja con tiempos muy largos. Puede pasar, mínimo, un año. Vamos a ver menos películas, porque se realizaron menos. Tarda un poco en sentirse la crisis. Se están filmando largos en dos o tres semanas; me cuentan cómo hacen y me parto de tristeza.

Como espectador, ¿cuál es el cine que te interesa?

Tengo gustos muy amplios, me gusta el cine de calidad sin importar si es de género, más autoral o experimental. Veo mucho documental también. Me enamoro de películas experimentales pero también puedo disfrutar de algunas de las de Marvel. Disfruto cuando las películas son redondas, están bien resueltas. **BORDER** (2018), de ALI ABBASI, por ejemplo, me encantó. Fue un viaje impresionante esa película. D

GENERODAC

http://genero.
dac.org.ar

Asesorías de producción, dirección/guión y fotografía a cargo de Anahí Berneri, Vanessa Ragone y Sol Lopatín.

Este taller se propone con el fin de visibilizar y promover la producción audiovisual de las mujeres.

Curadoras:
Inés de Oliveira Cézar
y Carmen Guarini

Bases y condiciones:
http://genero.
dac.org.ar

Consultas:
cultura@
dac.org.ar

DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE

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

DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos

CHERNOBYL (JOHAN RENCK, 2019, por HBO): "La gente siempre pregunta cuál es el desafío más grande en una filmación y me parece muy extraño abordar esa pregunta porque todo es un desafío enorme en una filmación, y si no lo es, lo estás haciendo mal. La idea de hacer algo bueno es hacerlo lo más difícil que puedas y cuando llegás a ese punto, lo hacés aún más difícil para hacer algo mejor de lo que creías posible. Hacer cine es una bestia grande y engorrosa que tenés que manejar, y la forma de hacerlo no es a través del camino de menor resistencia, sino de elevar el parámetro en todo sentido. Estuvimos cien días en este proyecto y cada día se hizo foco realmente en hacerlo lo más complejo y profundo posible".

CRÓNICA DE UN DESASTRE ANUNCIADO

INFORME PARA DAC: **ANA HALABE**

EL REALIZADOR SUECO DIRIGIÓ LOS CINCO EPISODIOS QUE DAN FORMA A LA MINISERIE FENÓMENO DE 2019, QUE HASTA SE DIO EL LUJO DE DESTRONAR A **GAME OF THRONES** EN NÚMERO DE VISUALIZACIONES, MOSTRANDO EL HORROR MENOS FICTICIO DE LA PANTALLA.

26 de abril de 1986. Ucrania (en aquel momento, parte de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas). A tres kilómetros de la ciudad de Pripiat. A 18 km de la ciudad de Chernóbil. A 17 km de la frontera con Bielorrusia. Central Nuclear Vladimir Ilich Lenin: una cadena de errores sucede. El mayor desastre nuclear de la historia y sus consecuencias impactan de manera terrible en la humanidad.

Se supo que la cantidad de dióxido de carbono, carburo de boro, óxido de europio, erbio, aleaciones de circonio y grafito expulsados, materiales radioactivos y/o tóxicos, fue 500 veces mayor que lo liberado por la caída de la bomba atómica en Hiroshima, en 1945. En total, 600.000 personas recibieron dosis de radiación por los trabajos de descontaminación posteriores al accidente. Cinco millones de personas vivieron en áreas contaminadas y 400.000 en áreas gravemente contaminadas; hasta hoy no existen trabajos concluyentes sobre la incidencia real, y no teórica, de este accidente en la mortalidad de la población.

El director sueco JOHAN RENCK tenía 20 años por aquel entonces: "Vivía en Estocolmo cuando ocurrió la catástrofe, así que lo recuerdo vívidamente porque, aunque

Suecia no fue afectada por ella, sí fueron los primeros en comprender que algo había sucedido en las afueras de la URSS, ya que taparon todo. Cuando me llegó el guion, el título me interesó mucho, porque este tipo de historia trágicamente oscura, misteriosa y dramática tiende a satisfacer mis gustos. Como escandinavo, me gusta la desesperanza y la extraña austeridad en la desesperanza de las cosas. Me siento muy atraído por la melancolía y ese tipo de emociones. Acababa de volver de estar un año en Europa del Este, trabajando en otra serie, así que vi este proyecto y pensé *'no puedo llevar a mi familia a Europa del Este ahora'*. Tengo una gran familia y en ese momento tenía tres hijos, ahora cuatro, con uno que nació durante el rodaje en Lituania, así que hasta cierto punto, hubo una aprensión, por mi parte, que no tenía nada que ver con el material, sino solo con la vida. Pero después de leer el primer episodio pedí más guiones, los leí y estaba muy claro que no había manera de que pudiera mantenerme alejado de esto. Me reuní con JANE FEATHERSTONE y CAROLYN STRAUSS, las productoras, y CRAIG (MAZIN, el guionista, responsable también de los guiones de un par de las franquicias-comedia **SCARY MOVIE** y **¿QUÉ PASÓ AYER?**), que también produce. Vinieron a Nueva York y pasamos una tarde hablando sobre el enfoque general, sobre el fin de las cosas y lo que querían de mí. Después de esa reunión, todo fue un trato cerrado porque sentí que querían hacer esto como una película. Querían tener el punto de vista de un cineasta al respecto. Me dieron mucho espacio para ser cineasta. De hecho, me dieron todo el espacio que podía pedir".

En algún punto, la serie podría convertirse en material para el género de "terror". Explica RENCK: "Hasta cierto punto, todo se reduce no a lo que hacés, sino a cómo lo hacés. Para mí, desde el punto de vista del director, quería que fuera más experimental que cualquier otra cosa. Quería que definitivamente no se sintiera gratuito o especulativo ni nada de eso. Lo subestimo todo, ya se trate de actuaciones o movimientos más grandes; no me gusta el lenguaje del cine tradicional, porque se describe a sí mismo. Quiero referirme a mis propios sentimientos y a la percepción de la realidad, en lugar de intentar trabajar dentro del ámbito del cine y utilizar esas herramientas tradicionales. A pesar de lo terrible del relato, hay algo que es clave para mí. La belleza. No es lo mismo que bonito. La belleza tiene un borde oscuro. La diferencia entre lo bello y lo bonito, hasta cierto punto, es que la belleza alberga melancolía o algún otro tipo de matices; es un espectro más amplio. Para mí, la belleza es una cosa muy

"Pensé que sabía mucho sobre Chernobyl, pero resultó que no sabía nada. Uno de los propósitos de esto era hacer que las voces sobrevivientes se escucharan". JOHAN RENCK

CHERNOBYL (JOHAN RENCK, 2019, por HBO): "Hubo alrededor de 700 mil personas en la Unión Soviética involucradas en la operación de limpieza y uno entiende que esto nunca hubiera ocurrido en ninguna otra parte del mundo. Por esos días, si hubiera sucedido un accidente similar en Occidente, hubieran sellado el área y simplemente nadie hubiera salido de allí. Me reuní con exterminadores en Ucrania y había una sensación de que la gente hizo esto porque tenía que hacerlo. Hubo un propósito. Cuando las personas actúan sin considerar su propio bienestar, entiendes que hay algo profundamente humano en su propósito".

importante y también en el aspecto visual; originalmente, vengo de la fotografía y los videos musicales, y en ese tipo de cosas las imágenes son muy importantes. Cada director es diferente, pero para mí, la creación de imágenes es una parte masiva de lo que hago, porque me gustan las narraciones visuales y las emociones iniciales que las imágenes te traen".

Además de dirigir videoclips de MADONNA, KYLIE MINOGUE y BEYONCÉ, JOHAN hizo un largometraje, **DOWNLOADING NANCY**, que se estrenó en Sundance en 2008. No tuvo tan buenas críticas, pero si sirvió para que VINCE GILLIGAN lo convocara para un par de episodios de la gran **BREAKING BAD**, pasando luego a colocarse detrás de las cámaras en series como **BATES MOTEL**, **VIKINGS** y **BLOODLINE**. "Insistí en hacer **CHERNOBYL** como una película. No tiene nada de televisión tradicional al respecto. Básicamente, es una película larga, dividida en cinco partes, así es como tenés que lidiar con ella. Fue filmada de esa manera, y cada aspecto fue tratado de esa forma. Llevo mucho tiempo trabajando en televisión y conozco todos sus aspectos. Nunca hubo ningún deseo de hacer nada que no fuera lo mejor para el proyecto".

CHERNOBYL está protagonizada por actores tremendos, de la talla de JARED HARRIS, STELLAN SKARSGARD y EMILY WATSON. Pero la verdad es que hasta el último secundario es maravilloso: "Fue un proceso orgánico. Pasamos mucho tiempo casteando. Vimos miles de actores para esto. Estuvimos meses en una pequeña habitación, en Londres, para ver a todas estas personas. Obviamente querés los mejores actores que puedas encontrar, porque esto es de verdad importante. Querés personas con instrumentos muy afinados, que tengan la capacidad de cumplir en muchos niveles. Lo que sucede también es que los personajes, en el papel, comienzan a transformarse una vez que te encontrás con el actor. Es un proceso muy complejo, porque el actor real afectará al personaje, y hay un pequeño baile entre lo que está en la página y lo que el actor hace, que evoluciona lentamente en algo. Y luego, cuando casteás a esa persona, los requisitos para quien sea el próximo deben cambiar. Como con todo, en estas cosas, se trata de instintos. No hay reglas o manual a seguir. Es a lo que respondés emocionalmente, y a quien sentís que tiene un enfoque o un manejo interesante, o que tuvo un tipo particular de exuberancia o carisma que cautive. Podríamos escribir un libro sobre el proceso de casting".

Quizá lo más terrible de ver en la serie es cómo un error fue llevando a otro, a otro y a otro, generando una cadena de negligencia pura y dura que quizá pocos conocíamos: "Pensé que sabía mucho so-

CHERNOBYL (JOHAN RENCK, 2019, por HBO): En el primer capítulo, vemos una escena que resulta por demás impactante: un numeroso grupo de residentes de la ciudad de Pripiat acude a un puente ferroviario a mirar con asombro el incendio fluorescente provocado por la explosión del reactor. Cenizas radioactivas comienzan a caer del cielo, como nieve, maravillando a los hombres, las mujeres y los niños que se encontraban en el lugar: "Todas las escenas sirven a diferentes propósitos. La escena del puente, para mí, siempre fue algo ligeramente impresionista, y tenía que tener un aspecto no descriptivo, no práctico. Siempre quise que tuviera un aspecto onírico, hasta cierto punto. Quería que fuera hermosa y veraz. La autenticidad está ahí. Ese puente es un lugar real. Todavía está ahí, y se lo conoce como el Puente de la Muerte. Está a un kilómetro de la central eléctrica. El rumor dice que todos los que salieron esa noche para ver el desastre desde ese puente ya no están con nosotros. Si eso es cierto o no, no lo sé, pero al mismo tiempo, no podés evitar sentir la realidad de estos personajes. Todo, en ese puente, en la noche que filmamos eso, tuvo una resonancia muy profunda".

El director de **CHERNOBYL**, JOHAN RENCK, con su guionista, CRAIG MAZIN: "No tengo interés en participar en series de televisión de larga duración, porque como director quiero ver las cosas de principio a fin. Lo que hago es, básicamente, series limitadas o cosas similares. Sé que cuando CRAIG MAZIN escribió esto, HBO primero pidió seis episodios, pero terminó decidiendo que deberían ser cinco. Cada historia tiene la longitud que merece. Él decidió llevarlo a un ritmo ajustado y urgente. Para mí, eso es muy revelador. Uno de mis mayores problemas con la televisión es el contenido forzado y la extensión de las cosas por el simple hecho de mantenerlo andando. No soy un fan de eso y, en muchas series, me pasa que en algunos episodios, sin importar lo buenos que sean, empiezo a sentir inmediatamente que nos estamos moviendo hacia el territorio de nuevos personajes y nuevas tramas que se inventan, que no tienen nada que ver; solo se hace para prolongarlo y seguir adelante. Eso no es para mí".

bre Chernobyl pero resultó que no sabía nada. Uno de los propósitos de esto era hacer que las voces sobrevivientes se escucharan; contar esta historia de la manera más concisa posible, con la perspectiva de quienes estaban allí. Se trata de honrar a esas personas. Es muy importante ser genuino, real y, de ninguna manera, alejarse de la realidad. Hay que usar algún tipo de truco, porque no se pueden contar dos años de historia en cinco horas, a menos que se hagan algunas elecciones, claro. Nunca he hecho nada que se haya basado estrictamente en la historia, he hecho ficción y es interesante cómo me obsesioné con la verdad y la autenticidad; quería ser lo más cercano posible y no crear drama por el bien del drama. Cuando la verdad se convierte en una agenda propia, se vuelve algo notable. CRAIG hizo un trabajo increíble, en términos de investigar todo eso, pero fue lo mismo para mí. Leí todos los libros y vi todos los documentales. Tuve que profundizar mucho para entender cada aspecto, y ahora diría que sé todo sobre Chernobyl. Obviamente, uno conoce algunas partes del peligro y la magnitud de la catástrofe, pero luego el impacto humano y todas esas personas que se pusieron allí para un bien mayor... no tenía idea de la magnitud de eso y los sacrificios que se hicieron. Se convirtió en una experiencia verdaderamente profunda, entender y aprender sobre esto. Tengo que ser honesto, trabajo en una profesión bastante tonta. Hago películas para que la gente se entretenga. Pero de repente, por primera vez en mi carrera, había otro propósito. Hay un propósito para contar esta historia y honrar a los participantes, y me siento orgulloso al respecto. Pasé el momento más increíble, creativamente, debido a la naturaleza de cómo lo hicimos. Y con mi trabajo, como director, me sentí completamente satisfecho con lo que podía hacer y cómo lo hicimos todo. Fue un hermoso disfrute en todos los niveles, y hubo un propósito en todo eso que nunca he experimentado. Siento que me cambió". D

"Insistí en hacer CHERNOBYL como una película. No tiene nada de televisión tradicional al respecto. Básicamente, es una película larga, dividida en cinco partes, así es como tenés que lidiar con ella".

El CINE ARGENTINO en todo el mundo

EN UNA RECORRIDA CULTURAL ANTES NUNCA DESARROLLADA, GRACIAS A LA COLABORACIÓN DE LA CANCILLERÍA ARGENTINA Y DAC, LOS CLÁSICOS DEL CINE NACIONAL REVIVIDOS POR EL PLAN RECUPERAR ESTÁN RECORRIENDO, CON ENTRADA LIBRE Y GRATUITA, DESDE HACE DOS AÑOS, PANTALLAS, CIUDADES, PAÍSES Y CONTINENTES. BARBADOS, BRASIL, CANADÁ, CHILE, COLOMBIA, COSTA RICA, CUBA, ESPAÑA, ESTADOS UNIDOS, GRECIA, ISRAEL, ITALIA, HONDURAS, MÉXICO, MOZAMBIQUE, PAKISTÁN, PARAGUAY, POLONIA, RUMANIA, SERBIA, SINGAPUR, SUECIA, TURQUÍA, UCRANIA Y URUGUAY HAN SIDO, HASTA AHORA, LAS LOCACIONES DE ESTA MUESTRA ITINERANTE MUNDIAL.

Subtituladas o en castellano, según la lengua del país anfitrión, con el experto apoyo de las representaciones diplomáticas argentinas, las muestras están constituyendo un gran éxito cultural nunca visto en la apertura de nuevos espacios internacionales, promoviendo la difusión de los grandes clásicos del cine argentino, ahora recuperados para todas las pantallas del mundo.

Son 100 las obras de nuestro cine argentino ya restauradas en 4K por DAC –Directores Argentinos Cinematográficos- y Laboratorios GOTIKA, a través de RECUPERAR, un plan creado y autofinanciado exclusivamente, sin ninguna forma de apoyo económico estatal. Esta realización origina legítima continuidad en la generación de derechos para sus directoras y directores como autores de estas obras que reviven en las nuevas tecnologías. De esta manera, llegan a espectadores, que de otra forma no podrían visualizarlas, difundiendo y promoviendo la cultura y la identidad de la Argentina en todas las naciones.

Entre muchas otras, algunas de las películas exhibidas son: **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 CARNEVALE; **MATAR AL ABUELITO** y **POTESTAD**, de LUIS CÉSAR D'ANGIOLILLO; **ESPERANDO LA CARROZA** y **CIEN VECES NO DEBO**, de ALEJANDRO DORIA; **JUAN MOREIRA**, de LEONARDO 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; **EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN** y **ÚLTIMAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO**, de ELISEO SUBIELA.

Además de esta permanente Muestra Itinerante Mundial CLÁSICOS DEL CINE ARGENTINO RECUPERADOS, siempre con entrada libre y gratuita, conjuntamente organizada con el área de Cine y Artes Audiovisuales de la DIRECCIÓN DE ASUNTOS CULTURALES DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES, las películas recuperadas por GOTIKA y DAC ya han protagonizado y protagonizan también constantes ciclos emitidos en destacados horarios de su programación por distintas señales de aire y cable, como CANAL 9, CINE.AR y NET TV. D

LUIS LUQUE en **EL JARDÍN DE BRONCE**

ANTES DE LA PRIMERA TEMPORADA NO SE CONOCÍAN

TRAS LA PRIMERA TEMPORADA CON BUENA REPERCUSIÓN DENTRO Y FUERA DEL PAÍS, LA SEGUNDA PARTE DE **EL JARDÍN DE BRONCE**, LA SERIE PRODUCIDA POR HBO Y POL-KA, TIENE NUEVAMENTE A PABLO FENDRIK (**LA SANGRE BROTA**) Y A HERNÁN GOLDFRID (**TESIS SOBRE UN HOMICIDIO**) DIRIGIENDO ALTERNATIVAMENTE LOS OCHO EPISODIOS. CUANDO FUERON CONVOCADOS NO SE CONOCÍAN, SOLO TENÍAN SUS TRABAJOS COMO REFERENCIA, PERO DE INMEDIATO ENTENDIERON QUE TODO EL CINE QUE HABÍAN VISTO LOS UNÍA COMO EQUIPO.

POR **ROLANDO GALLEGO**

¿Cómo están con la serie ya estrenada en la pantalla?

GOLDFRID La sensación es muy satisfactoria, es un trabajo tan largo... Una serie tiene muchos procesos, de escritura, rodaje, edición, posproducción, muchos episodios. Aun cuando filmamos la mitad cada uno, que se estrene es muy bueno. La repercusión que nos llega también es muy buena.

¿Hubo más presión en esta segunda temporada, sabiendo la repercusión y teniendo la vara tan alta?

FENDRIK Presión no, porque nadie pone la vara más alta que nosotros. Es más unas ganas propias de hacer que evolucione la serie, hicimos muchas cosas en la primera y pensamos llevarla hacia otro lugar. Mejoramos lo que creíamos mejorable, exploramos cosas nuevas porque es un libro nuevo. Es entrar en un universo que los espectadores conocen y ver cómo lo renova-

"Teníamos dos unidades en paralelo en una misma locación. Con muy poco nos entendíamos, los dos vemos cómo filma y edita el otro. Es muy fácil hacerlo con pocas indicaciones, el otro ya entiende". PABLO FENDRIK

MAITE LANATA, Moira en la serie

PABLO FENDRIK

mos, no solo para ellos, sino para nosotros, para no hacer más de lo mismo, sino motivarnos para tener la vara más alta y poner los elementos narrativos al servicio del relato.

¿Se reencontraron rápidamente con la historia? ¿Fue raro pararse una vez más en el set?

GOLDFRID Como dijo PABLO, intentamos encontrar un nuevo camino o rumbo a las cosas, para renovar desde la estética, simbólicamente, lo que sucede con los personajes. Por ejemplo, tienen nuevas sensaciones y buscamos reflejarlas de otra manera. Con los actores, el equipo técnico, el arte, el vestuario, estuvimos atentos a narrar los nuevos estados de los personajes.

¿Qué se llevan de volver a EL JARDÍN DE BRONCE?

FENDRIK Lo primero que detecto, revisando la primera temporada, es que afinamos mucho todo y pudimos narrar situaciones de manera más compleja y efectiva. Es una respuesta a una serie de propuestas y propósitos, y eso nos llevó a mejorar la historia. Y, como directores, miro los capítulos y veo que estamos filmando cada vez más fino. La serie nos dio un entrenamiento, como así también la posibilidad de manejar otros equipos o enfrentar tres sets al mismo tiempo. Eso por un lado. Pero verlo plasmado de la forma que narrás, cómo movés la cámara y cómo editás, esta serie y segunda temporada nos mejoró como directores.

Independientemente de que cada uno dirija sus capítulos, ¿cómo es el trabajo en codirección? ¿Qué dinámica arman?

GOLDFRID Hay algo natural en la división de los capítulos, hay un camino que puede hacer evolucionar la historia hacia lugares más densos, eso lo sabíamos. Pudimos programar el trabajo a nivel capítulos, aun sabiendo que cada uno podría rodar escenas de algunos episodios involucrándonos, para que la evolución fuera natural. A partir de muchos encuentros, de compartir ideas, imágenes y sonidos, pensamos la evolución estética de toda la serie.

FENDRIK Avanzando, cada uno tuvo más injerencia en la segunda unidad del otro, y empecé a notar mucha fluidez y entendimiento entre nosotros, enviándonos WhatsApps con indicaciones y filmando el uno para el otro. Teníamos dos unidades en paralelo, en una misma locación, y con muy poco nos entendíamos, los dos vemos cómo filma y edita el otro. Es muy fácil hacerlo, con pocas indicaciones, el otro ya entiende.

Antes de la primera temporada, ¿se conocían? ¿Sabían del trabajo del otro?

GOLDFRID No nos conocíamos pero habíamos visto nuestros trabajos. Después del primer encuentro entendimos que nos conocíamos desde todo el cine que habíamos visto y eso

FURRIEL con MARIO PASIK, el mundo de las barras bravas, sus negocios y la marginalidad

HERNAN GOLDFRID

nos permitió fluir y hacer fácil y placentero intercambiar mundos. Nos pasamos datos de películas o series y sabemos el mundo del que venimos los dos y que nos ayudó a trabajar tanto en equipo y juntos.

FENDRIK Trabajar con él fue muy alucinante, uno se pregunta cómo podés hacer la experiencia de codirección, pero fue muy fácil, más con la cantidad que tenemos en común, el cine en común, no es tan complejo amalgamar.

En sus películas hay una Ciudad de Buenos Aires muy distintas entre sí ¿qué sabían que iban a reflejar de ambas?

GOLDFRID O la serie tenía naturalmente la unión de esos dos mundos, o lo natural era poder unirlos, pero nos pasó que la serie, como muchísimas historias, puede transcurrir acá o en otro lugar del mundo, por eso se daba que la ciudad podía reflejarse de esas dos maneras, es el camino de la serie, de Fabián Danubio, que empieza por la superficie y se introduce en los subterráneos, en la primera, y acá transita los barrios. Juntar las dos visiones fue natural porque ambas visiones eran necesarias para la historia.

FENDRIK Tampoco subestimaría la capacidad de los directores de filmar la ciudad de una manera distinta, ambos tenemos capacidades para filmar la ciudad de muchas maneras e incluso en formas que ni imaginamos.

¿Cuánto ayuda que detrás de la producción esté HBO?

GOLDFRID La vara alta no puede ser más alta que la que nosotros mismos tenemos y a la hora de trabajar imaginamos la manera ideal para contar cada una de las historias y tramas, en ningún momento nos ponemos por delante el nombre de la pantalla en la que será emitido, sino que imaginamos la manera en la que puede ser contado, la manera de ser fieles de contar, nosotros estamos acá para eso, nos buscaron sabiendo que podíamos dotar a la serie de una mirada que la iba a hacer crecer cada vez más. Es un trabajo en conjunto con HBO, pero la vara alta la ponemos nosotros, porque creemos nosotros qué es lo que hay que hacer. D

JULIETA ZYLBERBERG y JOAQUÍN FURRIEL

"A partir de muchos encuentros, de compartir ideas, imágenes y sonidos, pensamos la evolución estética de toda la serie". HERNÁN GOLDFRID

Gestión Internacional

DAC
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 **FESAAL** y la **CISAC**.

ATN
CHILE

Bild-Kunst
ALEMANIA

AMA
DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES
ESPAÑA

DASC
COLOMBIA

DBCA
Diretores Brasileiros de Cinema e do Audiovisual
BRASIL

SACD
FRANCIA

Scam*
FRANCIA

SDGI
IRLANDA

Stowarzyszenie Filmowców Polskich
POLONIA

sgae
ESPAÑA

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

ADAL
Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos

La Habana, Cuba 2018

Congreso Anual de Autores Audiovisuales Latinoamericanos

FESAAL
Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos

Congreso Anual de Writers & Directors Worldwide

Moscú, Federación Rusa 2019

CISAC
Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores

DAC.ORG.AR

USA

MÉXICO

REINO UNIDO

HUNGRIA

FINLANDIA

ITALIA

SUIZA

SUIZA

AUSTRIA

HOLANDA

Buenos Aires, Argentina 2019

Comité Técnico de la FESAAL

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 AUDIOVISAUALES, SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA DE INTERÉS PUBLICO).

DIRECTORES UK (REINO UNIDO)
(DIRECTORS UNITED KINGDOM)

FILMJUS (HUNGRIA)
(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 FILMMAKERS 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)
(ASOCIACION DE DIRECTORES HOLANDESA)

VDFS (AUSTRIA)
(SOCIEDAD COLECTIVO DE AUTORES AUDIOVISUALES)

JONAS MEKAS (1971), con su famosa BOLEX

OPENING NIGHT, BEN GAZZARA, GENA ROWLANDS y JOHN CASSAVETES

SHADOWS, de CASSAVETES

"El cine oficial de todo el mundo se está quedando SIN ALIENTO"

"(...) ES MORALMENTE CORRUPTO, ESTÉTICAMENTE DECADENTE, TEMÁTICAMENTE SUPERFICIAL Y TEMPERAMENTALMENTE ABURRIDO", DECÍA EN 1962 EL MANIFIESTO DE THE FILMS MAKERS COOPERATIVE, MARCANDO EL NACIMIENTO DEL CINE UNDERGROUND. UNA ETIQUETA QUE IDENTIFICA ESA CORRIENTE CINEMATOGRÁFICA, SURGIDA HACIA FINES DE LOS AÑOS 50 EN LA COSTA ESTE DE ESTADOS UNIDOS. MOVIMIENTO ALGO MÁS DIFUSO QUE OTROS, CONSTITUYE UN EXPRESIVO CAPÍTULO EN LA HISTORIA DEL CINE. TRES FUERON SUS PRINCIPALES FACTORES: LA POSGUERRA, LA CAÍDA DEL SISTEMA DE ESTUDIOS Y LAS CÁMARAS DE 16 MM, TAN LIVIANAS COMO ECONÓMICAS.

POR **SERGIO CORACH**

El primer factor influyó en los temas que abordaron los nuevos realizadores, y también en que muchos de ellos hayan trabajado en Estados Unidos, por ejemplo los cruciales hermanos MEKAS, que inmigraron y se asentaron en Nueva York tras la Segunda Guerra Mundial.

La caída del sistema de Estudios, de la era de oro de Hollywood, ocasionó múltiples cambios en el cine mundial. Esa caída empezó con la persecución de los "elementos antiamericanos", con el Comité de Actividades Antiestadounidenses (HUAC). En 1947, interrogaron a "Los 10 de Hollywood" (guionistas y directores importantes, acusados de ser comunistas) y estos se negaron a responder asumiendo la condena a 1 año de prisión. El trabajo de la HUAC fue continuado por el macartismo durante la primera mitad de la década de 1950, que limitó el poder de los estudios. El avance de los sectores más xenófobos y conservadores de Estados Unidos fue percudiendo la autonomía de la más liberal Hollywood. A eso se le sumó la Televisión, el aumento en la remuneración

de directores y actores, la ley antitrust y su aplicación. Así la producción de los grandes estudios de Hollywood cayó de más de 500 films, en 1947, a 156 películas, en 1960. Hasta los años 50, los noveles directores se iniciaban como tales, muchas veces, en películas de bajo presupuesto de los grandes estudios. En esas películas de serie B, la autocensura de los estudios era más laxa, se controlaba menos. Era todo un nicho de creación (el cine negro, la ciencia ficción y otros géneros eran explotados con mayores riesgos que las películas "importantes"). Al bajar la producción de los estudios, muchos realizadores tuvieron, necesariamente, que buscar modos alternativos para hacer oír su propia voz. Entonces, entraron en juego las cámaras de 16 mm., más livianas y económicas.

En 1952, The Arri Group lanzó la Arriflex 16ST, la primera cámara de 16mm con sistema de visión réflex que sumó así sus nuevas posibilidades a la Bolex H-16 aparecida en 1935 y a la mítica y pequeña Boleaud de siempre. Artistas jóvenes pudieron empezar a producir sin tener una productora detrás. Los hermanos MEKAS (JONAS Y ADOLFAS), que habían llegado a Nueva York en 1949, empezaron a registrar cada momento de la intensa vida cultural que encontraron en su nuevo hogar, armados con una Bolex que llevaban a todos lados. Fueron nucleando en su departamento-oficina a toda la *avant-garde* neoyorquina. Proyectaban ahí mismo sus films y los de sus amigos.

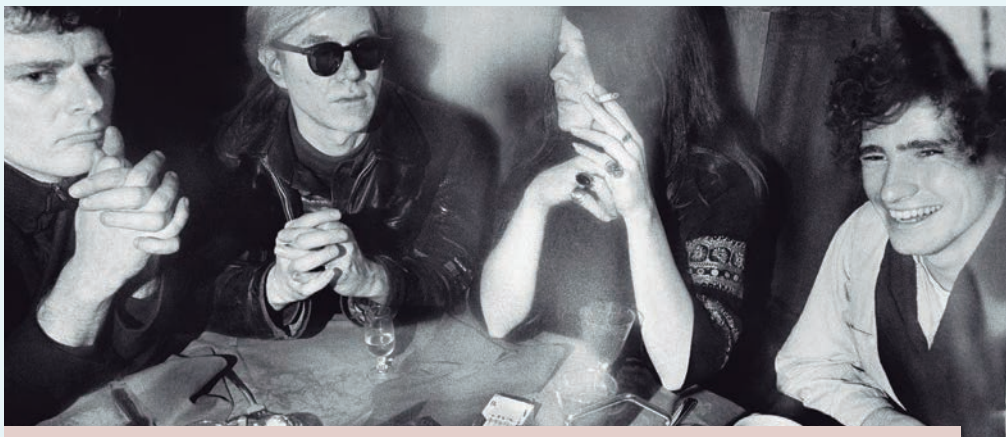
En 1954, los hermanos MEKAS fundaron la vital revista *Film Culture*, que vino a cumplir en Nueva York la misma función catalizadora que su contemporánea parisina, *Cahiers du cinéma*, respecto de la Nouvelle Vague. Entre los colaboradores de la revista estaban: PETER BOGDANOVICH, STAN BRAKHAGE, GREGORY MARKOPOULOS y otros. Usando la revista como plataforma, los pujantes MEKAS formaron el New American Cinema Group (también llamado The Film Makers Cooperative). Un grupo de 23 cineastas independientes que, el 30 de septiembre de 1962, firman un Manifiesto, citando a la Nouvelle Vague, al Free-Cinema inglés y a films exitosos, como **SHADOWS** (1959), de JOHN CASSAVETES; **PULL MY DAISY** (1959), de ROBERT FRANK y ALFRED LESLIE, con guion de JACK KEROUAC; **THE LITTLE FUGITIVE** (1953), de ASHLEY, ENGEL y ORKIN, como ejemplo de films hechos con bajo presupuesto, personales y convocantes de espectadores. El grupo gritaba contra toda censura, la idea era poder decir, mostrar y contar todo lo que quisieran, una forma de ir contra el ya entonces derogado pero siempre influyente Código Hays de autocensura de los estudios de Hollywood, que rigió desde la década del 30 hasta esos primeros años de los 60. El Manifiesto decía:

"El cine oficial de todo el mundo se está quedando sin

JOHN CASSAVETES, que actuaba con frecuencia en films de Hollywood y en series de TV, es casi el abanderado del movimiento Underground. Nueva York es el escenario de su ópera prima, SHADOWS (1959), rodada en 1957, terminada y exhibida limitadamente en 1958, y que con retomas, escenas nuevas y reeditada, se reestrenó en 1959.

JONAS MEKAS, ALLEN GINSBERG y RICHARD ROUD, 1965
(Foto ELLIOTT LANDY)

Paillard Bolex H16 SUPREME


PAUL MORRISSEY, ANDY WARHOL, JANIS JOPLIN, y TIM BUCKLEY, 1968 *(Foto ELLIOTT LANDY)*

La producción de los grandes estudios de Hollywood cayó de más de 500 films, en 1947, a 156 películas, en 1960. Hasta los años 50, los noveles directores se iniciaban como tales, muchas veces, en películas de bajo presupuesto de los grandes estudios. En esas películas de serie B, la autocensura de los estudios era más laxa, se controlaba menos. Era todo un nicho de creación.

aliento. Es moralmente corrupto, estéticamente decadente, temáticamente superficial y temperamentalmente aburrido (...) Las propias pericias de su ejecución se han vuelto una perversión que oculta la falsedad de sus temas, su falta de sensibilidad y su falta de estilo". Y terminaba así: "(...) No nos juntamos para hacer dinero. Nos juntamos para hacer films. Nos juntamos para construir un Nuevo Cine Americano. Y lo vamos a hacer juntos con el resto de América, juntos con el resto de nuestra generación (...) Nuestros colegas en Francia, Italia, Rusia, Polonia o Inglaterra pueden depender de nuestra determinación. Como ellos, tuvimos suficiente de la Gran Mentira en la vida y en las artes. Como ellos, no estamos solo por un nuevo cine: estamos también por el Hombre Nuevo. Como ellos, estamos por el arte, pero no a expensas de la vida. No queremos falsedad, films pulidos y prolijos; los preferimos duros, sin pulir, pero vivos. No queremos films rositas, los queremos del color de la sangre".

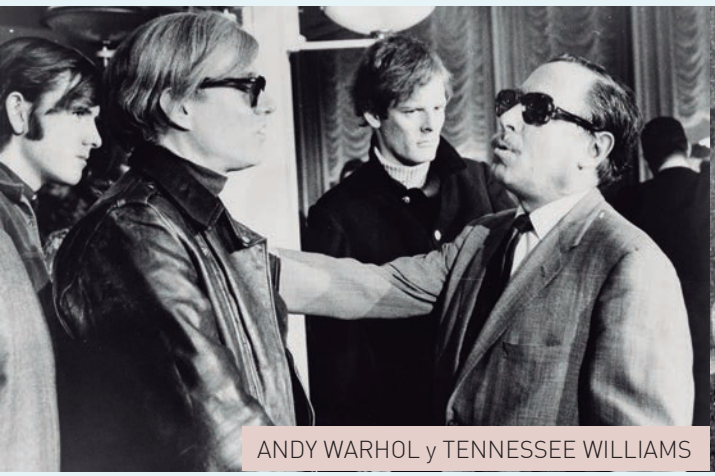
La Cooperativa era oficialmente una distribuidora de todos esos films del No-Hollywood. Y si la distribuidora no conseguía colocar sus films en cines comerciales o más pequeños, se ocupaba de proyectarlos en diversos puntos, como por ejemplo en oficinas, departamentos o garajes convertidos provisionalmente en salas.

También en la Argentina, difundidas las películas del New American Cinema Group a través de un ciclo del Instituto Di Tella en 1965, comenzó un movimiento *underground*, del que MIGUEL BEJO, con **LA FAMILIA UNIDA ESPERANDO LA LLEGADA DE HALLEWYN**; EDGARDO COZARINSKY, con **PUNTOS SUSPENSIVOS**, y JULIO LUDUEÑA fueron, entonces, sus principales exponentes. Realizaron un film colectivo contra la censura, **LA NOCHE DE LAS CÁMARAS DESPIERTAS**, en el que participaron decisivamente también ALBERTO FISHERMAN, RAFAEL FILIPPELLI, JORGE CEDRÓN, ROBERTO SCHEUER y JORGE GOLDEMBERG entre otros.

"A nadie se le ocurriría dejar de respirar porque el aire está viciado, y algo parecido ocurre con el cine y la censura. En los márgenes, por los intersticios de nuestro sistema, crece un cine que a costa de toda pobreza, ha elegido la libertad", escribía COZARINSKY en la revista *Panorama* del 4 de mayo de 1971, a propósito de la película **ALIANZA PARA EL PROGRESO**, de JULIO LUDUEÑA, estrenada fuera de los circuitos tradicionales así como en el Festival de Cannes, Holanda, la TV de Suecia, Nueva York y San Francisco, pero procesado y unos días preso su director en la Argentina por obscenidad, pornografía e incitación a la violencia. Al mismo tiempo, además con los grupos Cine Liberación y Cine de Base, OCTAVIO GETINO, FERNANDO SOLANAS y RAYMUNDO GLEYZER realizaban y exhibían clandestinamente al margen del sistema, películas como **LA HORA DE LOS HORNOS y LOS TRAIDORES**.

JONAS MEKAS, JOHN CASSAVETES, ANDY WARHOL

Los films de JONAS MEKAS son documentales sin ideas preconcebidas, registran la realidad, armados a través del tiempo. El paradigma de su estilo es **DIARIES, NOTES AND SKETCHES** (aka **WALDEN,** 1969). Dura tres horas, fue filmada entre 1964 y 1968, con la Bolex a cuerda que JONAS MEKAS llevaba a todos lados, siempre presto a filmar un retazo de su mundo. Por el film pasan ANDY WARHOL, STAN BRAKHAGE, ADOLFAS MEKAS y BARBET SCHROEDER, entre otros.



ANDY WARHOL y TENNESSEE WILLIAMS

Cine under argentino 1973, EDGARDO COZARINSKY, JULIO LUDUEÑA y MIGUEL BEJO

JOHN CASSAVETES, que actuaba con frecuencia en films de Hollywood y en series de TV, es casi el abanderado del movimiento Underground. Nacido en Nueva York, formó allí una Escuela y un grupo de actuación que usaría en toda su carrera. También Nueva York es el escenario de su ópera prima, **SHADOWS** (1959), rodada en 1957, terminada y exhibida limitadamente en 1958, y que con retomas, escenas nuevas y reeditada, se reestrenó en 1959. Fue filmada en 16 mm, a bajo costo, en los tiempos libres de los actores y del director, que ganaba su pan actuando en una serie de TV. Su estética está dada por su producción: cámara en mano, textura cruda y granulada, filmada en locaciones, cortes duros, música de jazz. La trama del film, aunque muy en la ola del momento, la denuncia de racismo cotidiano ante una chica blanca que resulta ser negra, importa menos que sus climas, su retrato del instante. **SHADOWS** fue premiado por la revista de JONAS MEKAS. Aunque hizo un par de films producidos y distribuidos por Estudios de Hollywood, CASSAVETES siguió filmando sus personales películas, con sus amigos actores, con su casa como locación. Y también, volvió a reestructurar por completo un film ya estrenado, **THE KILLING OF CHINESE BOOKIE** (1976), originalmente de 135 minutos, que para la versión exhibida en 1978 quedó en 108 minutos.

ANDY WARHOL, que ya tenía renombre en el mundo del arte, amigo de los MEKAS, aunque no dentro de su Cooperativa, fue de los más experimentales y populares en sus incursiones cinematográficas. **SLEEP** (1964), tiene una duración de 5 horas y 20 minutos, filmada con una Bolex que solo podía rodar de 4 a 6 minutos. Está compuesta de varios planos fijos duplicados de un hombre durmiendo. Con esa misma idea y estética más la asistencia de MEKAS, presentó también **EMPIRE** (1964), 8 horas de un plano del edificio Empire State. Fue el primer film de Cine Underground, estrenado en una sala comercial. Otro hito de WARHOl fue **BLOW JOB** (1963), primer plano de un joven gozando una felatio durante 35 minutos. La banda de rock argentina Babasónicos en su videoclip de **RUBÍ** (2002), recordó aquel film, mostrando durante toda la canción la cara de un hombre mientras disfruta su propia masturbación. Después WARHOL, introduciendo tramas a sus películas, comienza a producir con PAUL MORRISSEY como director. Uniendo la marca WARHOL y la etiqueta del Underground, aprovechan para realizar films de sexo, prostitución, drogas y sangre, con estilo alegre y naif: **CHELSEA GIRLS** (1966), **FLESH** (1968), **TRASH** (1970), **HEAT** (1972), **ANDY WARHOL'S FRANKENSTEIN** (1973) y **ANDY WARHOL'S DRACULA** (1974).

DEL 16 A LOS SMARTPHONES Y YOUTUBE

El Underground hacía gala de espontaneidad, de una libertad solo restringida por la propia imaginación y el presupuesto. Sin intentar comparaciones, hoy tal vez ocupan su lugar todas las películas que muchísima gente puede completar con las cámaras HD y las de los *smartphones*, unidas a accesibles programas de edición. Las redes sociales serían los nuevos "distribuidores independientes". Y los *youtubers* e *instagramers*, vendrían a resucitar el Underground (lo "subterráneo"), aunque ahora en la superficie (el *mainstream*), pues a veces alcanzan, incluso, más visualizaciones que los productos de la industria cinematográfica oficial. D

Los hermanos MEKAS fundaron la vital revista *Film Culture*, que vino a cumplir en Nueva York la misma función que su contemporánea parisina, *Cahiers du cinéma*, respecto a la Nouvelle Vague. Utilizando la revista como plataforma, surgió el New American Cinema Group, también llamado The Film Makers Cooperative. En Buenos Aires, el Di Tella divulgó sus films.

ELSA Y FRED

El cine pensado para MAYORES DE 50

LOS PRODUCTORES DE HOLLYWOOD LO BAUTIZARON COMO "50 PLUS" Y EN ESPAÑA LA CRÍTICA CORROSIVA LE LLAMA "CINE GERIÁTRICO". MÁS ALLÁ DE ESAS CALIFICACIONES, LA REFERENCIA ES A FILMES DE DRAMA, ROMANCE Y COMEDIAS QUE APUNTAN A UN PÚBLICO ADULTO. PELÍCULAS QUE -EN LOS ÚLTIMOS AÑOS- SE HAN GANADO UN ESPACIO EN LAS CARTELERAS EN MEDIO DE SUPERPRODUCCIONES DESTINADAS AL PÚBLICO INFANTIL Y JUVENIL. MÁS DE UNA TERCERA PARTE DE LAS PERSONAS QUE VAN A LAS SALAS DE CINE SON MAYORES DE 50 AÑOS.

POR **ULISES RODRÍGUEZ**

Observado desde el lugar común, se podría suponer que, en gran parte, se debe a que el público más fiel superó los 50 años y los actores y actrices más convocantes de la industria cinematográfica mundial también (en algunos casos, ampliamente). El fenómeno es tan creciente en Estados Unidos que el festival CinemaCon de Las Vegas contrató a una agencia para que realizara un estudio de mercado. Entre otros resultados, surgió el dato de que "más de una tercera parte de las personas que van a las salas de cine son mayores de 50 años". Las grandes productoras cinematográficas saben que allí

hay que apuntar los cañones, porque los números son los que mandan. Un ejemplo concreto es la película británica **EL EXÓTICO HOTEL MARIGOLD** (JOHN MADDEN, 2012), que en cuatro meses recaudó 125 millones de dólares.

MADE IN ARGENTINA

En nuestro país, una de las películas precursoras para este rango etario de público fue **SOL DE OTOÑO** (1996). El filme de EDUARDO MIGNOGNA, que cuenta con las actuaciones de NORMA ALEANDRO y FEDERICO LUPPI, ganó -entre otros- el Premio Goya como mejor película extranjera de habla hispana.

De todos modos, la más exitosa se estrenaría casi una década después: **ELSA Y FRED** (2005). Protagonizada por CHINA ZORRILLA y MANUEL ALEXANDRE, bajo la dirección de MARCOS CARNEVALE, la película fue aclamada en España y adorada en Puerto Rico, donde estuvo un año en cartel. En la Muestra Itinerante Mundial Clásicos del Cine Argentino Recuperados, que organiza DAC en colaboración con Gotika y la Cancillería Argentina, es una de las películas más solicitadas. A la vez, fue adaptada al teatro en México (2010) y en Estados Unidos se filmó una *remake* en 2014, protagonizada por SHIRLEY MCLAINE y CHRISTOPHER PLUMMER. "Creo que los autores y directores independientes partimos siempre de una historia que queremos contar. No creo que estemos pensando en un segmento del público a la hora de *cranear* un proyecto. Eso es más de los estudios o de un cine industrializado", dice MARCOS CARNEVALE a *DIRECTORES*.

En el caso de **ELSA Y FRED** ocurrió un fenómeno aún más particular, ya que se trata de octogenarios, y el mensaje llega en tono de comedia romántica. "Fue un caso especial, porque se sale del estereotipo de la película de 'viejos', donde todo es depresivo y desesperanzado. Es una comedia romántica muy aspiracional, con un personaje como Elsa, que tenía 82 años en el cuerpo, pero 17 en la cabeza. Esa fue una clave fundamental, porque crea empatía en el espectador con temas que abarcan todas las edades. De hecho, el primer público que pagó la entrada fue el obvio: la gente mayor. Luego se armó un boca a boca que hizo que vinieran de todas las edades, incluso adolescentes", cuenta CARNEVALE.

En 2006, un año después del éxito de **ELSA Y FRED**, se estrenó otra película argentina que apuntaba al público mayor: **A TRAVÉS DE TUS OJOS**, con PEPE

LA CAMA

"Hubo una época en que las historias eran conducidas por personajes adultos: películas que abordaban dramas sociales de distintas índoles y que el público natural que se identificaba con ellas era el de más de 40, 50". MÓNICA LAIRANA

"Los espectadores deben sentirse reflejados en sus problemáticas, sus inquietudes. El cine, quizás, no ha retratado de manera consistente este estado de los hombres y mujeres de esa edad, con capacidad de rehacer su vida, de amar con intensidad, de disfrutar con placer". JUAN VERA

SORIANO y ADRIANA AIZEMBERG, dirigida por RODRIGO FÜRTH. Uno de los guionistas del filme -junto con LUCÍA PUENZO– fue LEONEL D'AGOSTINO, quien está de acuerdo en que "hay un cine para un público mayor, pero no creo que haya una relación tan lineal entre la edad de los protagonistas y la de los espectadores. Por citar un ejemplo: **AMOR**, de HANEKE, tiene dos protagonistas ancianos pero plantea una temática (la eutanasia) que parece más dirigida a una o dos generaciones más jóvenes".

Para D'AGOSTINO -que en 2018 debutó como director con el documental **RÍO MEKONG**– "los mayores de 50 años tienen un vínculo con el cine que un joven de 20 años no tiene. Para la generación de los mayores de 50, que ya eran adultos con el *boom* del VHS, el cine sigue siendo el espacio natural (y algo sagrado) de la narrativa audiovisual".

En 2018, la actriz y directora MÓNICA LAIRANA estrenó **LA CAMA**. Protagonizada por SANDRA SANDRINI, la hija del gran actor, y ALEJO MANGO, es una de las películas más crudas desde el relato a las escenas. Aborda la angustia y la depresión en el momento del final de una pareja de sexagenarios.

Para LAIRANA, el cine pensado para mayores de 50 años en nuestro país no es parte de una tendencia, sino que tiene su historia. "Hubo una época en que las historias eran conducidas por personajes adultos: películas que abordaban dramas sociales de distintas índoles y que el público natural que se identificaba con ellas era el de más de 40, 50. Recuerdo **UN LUGAR EN EL MUNDO**, **LA PATAGONIA REBELDE**, **PLATA DULCE**, por nombrar algunas".

Asimismo, la directora sostiene que "es innegable que hay una gran cantidad de jóvenes a quienes ya no les interesa el ritual del cine y prefieren ver las películas en sus celulares. Y también hay toda una generación adulta que sigue prefiriendo la experiencia de la sala".

Otra de las películas de 2018 que pone el foco en el ocaso de una relación es **EL AMOR MENOS PENSADO**. El filme, dirigido por JUAN VERA, que cuenta con las actuaciones de los consagrados RICARDO DARÍN y MERCEDES MORÁN, relata en tono de comedia la crisis de una pareja tras 25 años de matrimonio. "No me planteé hacer una película específicamente para ese público. Quería hablar de algo que me invitara a pensar, a debatirme y a cuestionarme. La problemática de la que habla la película es para gente que ya ha estado un largo tiempo junta y eso, de por sí, demanda una madurez en los protagonistas", dice JUAN VERA a *DIRECTORES*.

MÓNICA LAIRANA y SANDRA SANDRINI

JUAN VERA con MERCEDES MORÁN y RICARDO DARÍN

LA IDENTIFICACIÓN

Para que una película, pensada para personas mayores de 50 años, logre llevar público a las salas, debe identificar a los espectadores, no solo con los protagonistas, sino también con los temas abordados. "Una película de animación y de corte infantil, como **COCO**, puede ser más atractiva para alguien de 50 años que **AMOR**, la ya citada de HANEKE", afirma LEONEL D'AGOSTINO.

El amor, la soledad, la muerte, la felicidad y la infidelidad suelen ser ejes recurrentes en el cine pero especialmente en las películas que buscan empatizar con el público mayor. Para MARCOS CARNEVALE los temas que logran mayor identificación "son los que nos ocupan a partir de los 30 años, los que nos llevan a terapia. Lo importante es crear personajes empáticos, reconocibles y fácilmente identificables por el espectador. Se tiene que ver reflejado, comprendido e interpelado. Tiene que ver en la pantalla a alguien muy parecido a él".

LEONEL D'AGOSTINO asegura que son claves temas como "la reformulación de la vida cuando los hijos se independizan, la soledad, la pérdida de cierto *status quo*: el cambio en las reglas del juego o la imposibilidad de seguir ocupando ciertos roles".

Para MÓNICA LAIRANA, "después de haber vivido la mitad -o más aún- de nuestra posibilidad de vida, inevitablemente uno empieza a tener una visión más profunda y hasta filosófica acerca de nuestro paso por este mundo. Las relaciones humanas, la familia, el amor, la amistad, la sociedad, cobran otro valor en nuestra mirada. Narrar historias acerca de eso, acerca de nuestra fragilidad, nuestra humanidad, es atractivo en esta etapa".

Por su parte, JUAN VERA dice que los espectadores deben "sentirse reflejados en sus problemáticas, sus inquietudes. El cine, quizás, no ha retratado de manera consistente este estado de los hombres y mujeres de esa edad, con capacidad de rehacer su vida, de amar con intensidad, de disfrutar con placer".

"ELSA Y FRED fue un caso especial, porque se sale del estereotipo de la película de 'viejos', donde todo es depresivo y desesperanzado. Es una comedia romántica muy aspiracional, con un personaje como Elsa, que tenía 82 años en el cuerpo, pero 17 en la cabeza. Esa fue una clave fundamental, porque crea empatía en el espectador con temas que abarcan todas las edades". MARCOS CARNEVALE

En tiempos en el que los hábitos de consumo de las producciones audiovisuales han cambiado, producto de los avances tecnológicos, hay un sector de la sociedad que mantiene la vieja -y sana- costumbre de asistir a las salas de cine. Si bien los estrenos que abundan son los de animación, los tanques de Hollywood de acción y las películas de superhéroes, tal vez esté asomando un nuevo "viejo" público que deba ser más tenido en cuenta por quienes forman parte de una industria que está en transformación permanente. D

Ingreso a la Sala Cultural San Martín

ANIMA LATINA celebra la ANIMACIÓN REGIONAL

LA IV EDICIÓN DEL FESTIVAL DE CINE DE ANIMACIÓN LATINOAMERICANO TUVO LUGAR EN BUENOS AIRES, DEL 24 AL 30 DE JUNIO. FUE NUMEROSA LA PROGRAMACIÓN, CON UN 50% DIRIGIDA POR MUJERES Y CON UNA VARIADA PROPUESTA DE ACTIVIDADES. ANIMA LATINA SE CONSOLIDA COMO UN PUNTO DE ENCUENTRO DE LA ANIMACIÓN REGIONAL. SE ESTRENÓ MIGRANTE, CORTOMETRAJE ANIMADO COLABORATIVO LATINOAMERICANO, PRODUCIDO POR EL PROPIO FESTIVAL.

POR **EZEQUIEL DALINGER**

Amantes del cine de animación, junto a delegaciones de provincias argentinas y países latinoamericanos, se dieron cita en la 4° edición de ANIMA LATINA, que se desarrolló durante la última semana de junio en cuatro sedes: Universidad del Cine y el Centro Cultural San Martín, en la Ciudad de Buenos Aires, y Cine York y Lumiton Museo del Cine Usina Audiovisual, en Vicente López, provincia de Buenos Aires. Se exhibieron más de 150 films provenientes de 13 países de la región. Vale destacar que el 50% de las producciones seleccionadas fueron dirigidas por mujeres. El festival presentó diez secciones competitivas, además de la muestra Panorama y una Retrospectiva del director chileno TOMÁS WELSS, quien además presentó **MAGIC DREAM**, su nuevo cortometraje.

También hubo una variada oferta de actividades especiales, como *workshops*, paneles y una jornada dedicada exclusivamente a la televisión y a

las plataformas digitales. Todo con entrada libre y gratuita.

PREMIOS

Entre los principales premios otorgados, se destaca que Brasil fue el país con mayor cantidad de distinciones. Se alzó los correspondientes al mejor largometraje para **A CIDADE DOS PIRATAS**, de OTTO GUERRA; mejor cortometraje para **O HOMEM NA CAIXA**, de ALE BORGES, ALVARO FURLONI Y GUILHERME GEHR; mejor videoclip para **MORTE E VIDA UTERINA**, de DANIEL BRUSON; mejor serie de televisión para **AS MICROAVENTURAS DE TITO E MUDA**, de VICTOR HUGO-BORGES; y mejor webserie para **O (SUR) REAL MUNDO DE ANY MALU**, de ANDERSON MAHANSKI y FERNANDO MENDONÇA.

Colombia obtuvo dos premios: mejor cortometraje latinoamericano de escuela de cine para **NARANJA**, de HANNA ISUA BARRANTES SÁNCHEZ, y mejor realización latinoamericana para la infancia para **LAS CRÓNICAS ELEFANTILES**, de MIGUEL OTÁLORA.

Por su parte, la Argentina consiguió tres reconocimientos: **UN OSCURO DÍA DE INJUSTICIA**, de DANIELA FIORE y JULIO AZAMOR, se consagró como mejor cortometraje argentino; **TROMPITA Y LA MIGRACIÓN DE LIEBRES**, de FLORENTINA GONZÁLEZ, como mejor cortometraje argentino de escuela de cine; y **SUEÑOS A DIARIO**, del TALLER EL COCO, resultó el ganador como mejor cortometraje realizado por niños.

En esta edición, el festival otorgó un reconocimiento especial a SERGIO ARMAND (**DIMENSIONES ANIMADAS**) por su contribución al cine de animación argentino como investigador, divulgador, docente y realizador.

ACTIVIDADES ESPECIALES

Entre la variada oferta de actividades, se desarrolló por primera vez una jornada exclusiva para la televisión y las plataformas digitales, de la que participaron destacados creadores de contenidos latinoamericanos. Contó con exposiciones a cargo de ALEXIS MOYANO (Argentina), creador de **GUAU y MIAU**; MATÍAS LATORRE y BERNARDITA PASTÉN (Chile), de Marmota Studio, creadores de la serie **GOLPEA DURO HARA**; ANDERSON MAHANSKI (Brasil),

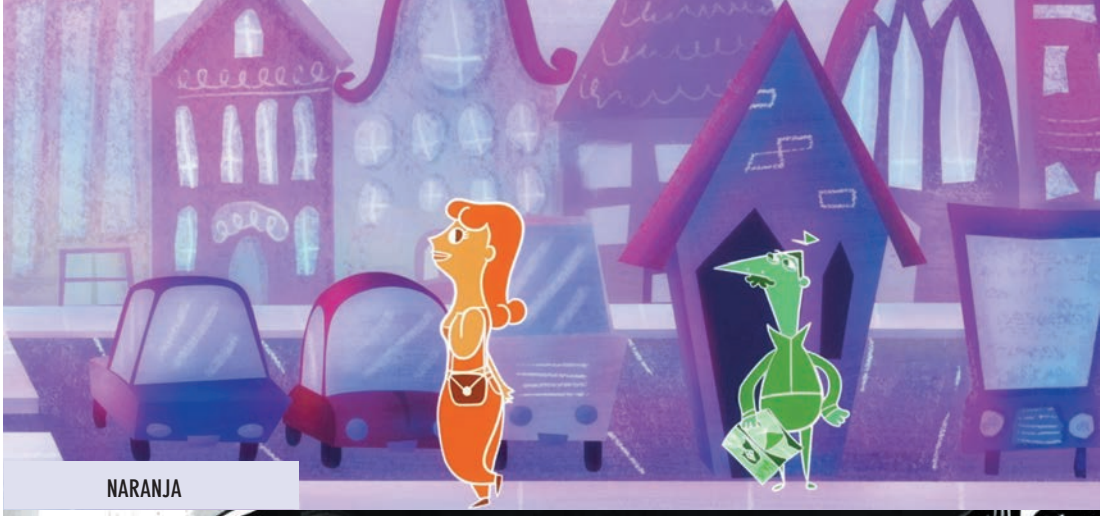
Por primera vez, el festival presentó un WIP (*Work in progress*) de largometrajes animados argentinos, en el que los directores dieron a conocer sus films aún en proceso de realización.

A CIDADE DOS PIRATAS

MIGRANTE

Uno de los destacados de esta edición de ANIMA LATINA fue el estreno de **MIGRANTE**, dirigido por EZEQUIEL DALINGER y DANIEL IEZZI. Producido por el propio festival, este cortometraje animado fue desarrollado como un proyecto colaborativo del que participaron más de 50 animadores de 11 países de Latinoamérica, entre los que se incluyen la Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, México, Panamá, Paraguay, Uruguay y Venezuela.

Con el objetivo de dar un poderoso mensaje a favor de la migración, el cortometraje fue inspirado por testimonios reales, cada uno de ellos llevado a la pantalla a través del estilo único de cada animador. La diversidad cultural latinoamericana se ve representada por medio de la heterogeneidad de las propuestas, convirtiendo a **MIGRANTE** en un verdadero mosaico animado.



NARANJA

UN OSCURO DÍA DE INJUSTICIA

O HOMEM NA CAIXA

TROMPITA Y LA MIGRACIÓN DE LIEBRES

En esta edición, el festival otorgó un reconocimiento especial a SERGIO ARMAND (DIMENSIONES ANIMADAS) por su contribución al cine de animación argentino como investigador, divulgador, docente y realizador.

Ceremonia de clausura

de Combo Studio, creador de **SUPERDRAGS**; y AIXA ALARCÓN OLMOS (Chile), de Animenta Estudio, productora de **OGÚ, MAMPATO Y RENA**.

Dentro de la jornada, también hubo espacio para tutorías a proyectos de serie en desarrollo, a cargo de SOLEDAD YAÑEZ (Discovery Kids), LUCAS ARECHAGA y MARTÍN CANDIZ (Cartoon Network). Representantes de APA LAB (Laboratorio de Proyectos de Animación) de Córdoba, Argentina, también estuvieron presentes para brindar asesorías a los proyectos que deseen participar de su próxima edición.

Dentro de las propuestas de *workshops*, RAMA (Red Argentina de Mujeres de la animación) ofreció uno sobre "Armado de Carpeta de proyectos", y FEDERICO MORENO BRESER estuvo a cargo del *workshop* de "Arte VR (Realidad Virtual) para animación".

Dos paneles tuvieron lugar en ANIMA LATINA. En uno de ellos, se invitó a reflexionar sobre la "Representación LGTB+ en la animación" y otro sobre "Animación con perspectiva de género". RAnA (Red de la Animación Argentina) también tuvo un espacio con una charla sobre "Guion y desarrollo de ideas para cortometrajes con visión de autor".

Por primera vez, el festival presentó un WIP (*Work in progress*) de largometrajes animados argentinos, en el que los directores dieron a conocer sus films aún en proceso de realización. Allí se pudieron ver adelantos de **DALIA Y EL LIBRO ROJO**, de DAVID BISBANO; **EL PATALARGA**, de MERCEDES MOREIRA; **KIRIBATI**, de ALEJANDRO CARLINI; y **LAVA**, de AYAR BLASCO.

Durante la semana del festival, la pantalla de CINE.AR TV también celebró la animación regional, ofreciendo una variada programación con una selección de cortometrajes que pasaron por ediciones anteriores de ANIMA LATINA. D

Se exhibieron más de 150 films provenientes de 13 países de la región. Vale destacar que el 50% de las producciones seleccionadas fueron dirigidas por mujeres.

La actriz PATRICIA GARCÍA, de Bolivia

82 MUJERES X UNA MUJER:

Retratos del Cine de Sudamérica

EN MAYO DE 2018, OCHENTA Y DOS MUJERES, EN REPRESENTACIÓN DE 82 PELÍCULAS REALIZADAS POR MUJERES, ESTRENADAS A LO LARGO DE LA HISTORIA DEL FESTIVAL DE CANNES, DESFILARON POR LA ALFOMBRA ROJA DE LA MUESTRA EN SU 71ª EDICIÓN. APOYARON ASÍ EL MOVIMIENTO DE IGUALDAD DE GÉNERO, ENCABEZADAS POR CATE BLANCHETT Y AGNÉS VARDA. LA IMAGEN RECORRIÓ EL MUNDO Y, PARA CONTINUAR AQUELLA ACCIÓN, LA FOTÓGRAFA CLOTILDE RICHALET SZUCH VIAJÓ POR SUDAMÉRICA PARA RETRATAR A LAS MUJERES QUE PARTICIPAN EN EL CINE DE NUESTRA REGIÓN. AQUÍ ESTÁN ALGUNAS DE SUS FOTOS, MÁS DE 300 EN TOTAL.

POR **CLOTILDE RICHALET SZUCH**

Mi proyecto 82 WOMEN BY A WOMAN: PORTRAITS OF SOUTH AMERICAN CINEMA comenzó a partir de esas 82 mujeres que ocuparon la alfombra roja del Festival Internacional de Cine de Cannes en el año 2018. Como mujer y como fotógrafa fui transportada por la energía de este grupo femenino frente al Mediterráneo en La Croisette. Con estos retratos de las mujeres del cine en Sudamérica espero continuar y comunicar la energía creativa que sentí ese día.

Es también una manera de proseguir mi trabajo ya iniciado sobre las mujeres en entornos específicos. Mi anterior proyecto WOMEN BY A WOMAN: PORTRAIT OF A DAILY LIFE IN SOUTH EAST ASIA fue el principio de un trabajo más global sobre la interconexión femenina en todo el mundo, con la aspiración de difundir y dar a luz sus imágenes, su arte y su posición en la industria del cine.

Viajé entonces por los diferentes territorios de Sudamérica para conocer a las mujeres que participan en la actividad cinematográfica y/o audiovisual en diez de los países de la región. Durante nueve meses recorrí Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. Tuve la oportunidad de conocer a actrices, directoras, distribuidoras, maquilladoras, productoras, programadoras de festivales y notables técnicas.

CRISTINA GALLEGO, directora colombiana

En cada país, a través de estas mujeres, pude profundizar más sobre la historia y la cultura de cada pueblo. Creo que la historia de un país es siempre la que inspira las historias que se pueden contar en sus películas.

CLOTILDE RICHALET SZUCH

Especializada en Historia del Arte y la Comunicación, hizo su carrera como fotógrafa y editora de eventos culturales, trabajando en entretenimiento, paisaje y vida silvestre; en el Instituto de Fotografía de París, en el Festival de Cannes y en el de Alpe d'Huez desde 2010. También enseñó fotografía en la Universidad y colabora con muchas revistas y publicaciones: *30 millones amigos*, *2000 Chiens* o *Geo Ado* y para empresas como Coca-Cola, entre otras. Presentó numerosas muestras fotográficas en París y Singapur.

La directora chilena ALICIA SCHERSON

Sofia VELÁZQUEZ NUÑEZ, directora peruana

La directora ecuatoriana ANA CRISTINA BARRAGÁN CARRIÓN

Es también una manera de proseguir mi trabajo ya iniciado sobre las mujeres en entornos específicos.

En cada país, a través de estas mujeres, pude profundizar más sobre la historia y la cultura de cada pueblo. Creo que la historia de un país es siempre la que inspira las historias que se pueden contar en sus películas.

Aprendí muchísimo en todos estos encuentros. ¡Qué bueno fue conversar con la directora colombiana CRISTINA GALLEGO; con WILMA GRANDE, directora de la Cinemateca de Quito, en Ecuador; con la magnífica cinematografista peruana CARMEN ROSA VARGAS; con YVETTE PAZ, la única mujer *gaffer* de Bolivia; con la chilena MURIEL PARRA, superdiseñadora de vestuario; y la foquista MERCEDES LABORDE en la Argentina, por solo nombrar algunas!

Hoy dispongo de un archivo de más de 300 mujeres del cine sudamericano con entrevistas emocionantes y un retrato donde intento capturar la personalidad de cada una. D

PAULA HERNÁNDEZ, equipo y elenco trabajan la última escena de **LOS SONÁMBULOS**

Detrás DE ESCENA

CINCO PELÍCULAS, EN DISTINTAS ETAPAS DE SU PROCESO, UNAS EN RODAJE O EN POS Y OTRAS PRÓXIMAS A ESTRENAR, PERO TODAS CONSTRUIDAS CON ESFUERZO Y TALENTO. OJOS DE ARENA, DE ALEJANDRA MARINO; LOS SONÁMBULOS, DE PAULA HERNÁNDEZ; BALDÍO, DE INÉS OLIVEIRA CÉZAR; PANASH, DE CHRISTOPH BEHL; Y LA DEUDA, DE GUSTAVO FONTÁN.

POR **ULISES RODRÍGUEZ**

OJOS DE ARENA,
ALEJANDRA MARINO

Las imágenes siempre son un punto de partida y, para esta historia, a ALEJANDRA MARINO y a la coguionista, MARCELA MARCOLINI, las impulsaron las fotos de cientos de jóvenes buscados que se ven en las terminales de ómnibus. "Investigamos y nos centramos en las consecuencias que se producen en las personas que buscan a sus hijos captados. Ganamos el Concurso de Convocatoria del INCAA en 2017 y también nos seleccionaron en el Foro Latin Arab del Festival de Mar del Plata", cuenta la directora.

Recién había terminado de rodar otra película, **HACER LA VIDA**, pero para no perder el premio, se lanzó a producir **OJOS DE ARENA** junto a JORGE ROCCA, su socio. Con CONNIE MARTIN

El director CHRISTOPH BEHL es un alemán que estudió en la FUC de Buenos Aires y en la Pompeu Fabra de Barcelona. Debutó en 2003 con su cortometraje PUBLIC/PRIVATE. Desde principios de año se embarcó en PANASH, adaptación "libre, feminista, distópica y musical de Cyrano de Bergerac".

como DF, la mayor parte se realizó en una enorme casa de Ranelagh, rodeada por un parque con fuertes contraluces, orgánicos al relato. "Al tratarse de una película intensa, fue necesario un compromiso que favoreciera el clima de rodaje, que privilegiaba la concentración. Las escenas que más me gustó filmar son las que involucraron el compromiso actoral del elenco: El vínculo herido entre la pareja de PAULA CARRUEGA y JOAQUÍN FERRUCCI; el trance de la mujer que interpreta ANA CELENTANO frente a las mentiras desesperadas del marido, que encarnó MANUEL CALLAU; y la búsqueda alucinada de la vidente, actuada por VICTORIA CARRERAS, en el momento de descubrir la verdad".

ALEJANDRA MARINO vive los rodajes como "momentos mágicos en los que el equipo aplaude una escena, aunque se trate de una tragedia, de una pérdida enorme que arropamos con la fotografía, revelando en la sombra apenas un rayo de luz, haciendo que los personajes se vislumbren o se sientan como debajo del agua".

LOS SONÁMBULOS, PAULA HERNÁNDEZ

La película se rodó en cinco semanas, cuatro transcurrieron en una casona inglesa de Moreno con un jardín que la directora conoce y tuvo presente a la hora de escribir el guion para plasmar la sensación de un lugar agreste y aislado. "El aislamiento es parte de la historia, y esa sensación de lejanía, en donde el peligro parece venir siempre de afuera y nunca de adentro, era importante transmitirla desde el espacio que pensamos junto a IVÁN GIERASINCHUK y AILI CHEN. Así que, salvo un día de rodaje en Capital, en Ezeiza y en Dique Luján, nuestra locación principal fue la casona", cuenta PAULA HERNÁNDEZ a *DIRECTORES*.

Protagonizada por ERICA RIVAS, LUIS ZIEMBROWSKI, ORNELA D'ELIA, MARILÚ MARINI, VALERIA LOIS, RAFAEL FEDERMAN y DANIEL HENDLER, es la historia de una mujer madura con su hija de 14 años, sonámbula, en pleno despertar. Un matrimonio en los bordes de una crisis silenciada. Una familia ritualista, matriarcal y endogámica.

Para la escena que marca el desenlace, en un sector del parque, PAULA decidió usar dos cámaras. Por guion es un amanecer, aunque por cuestiones de plan de rodaje fue al atardecer. "Un trabajo físico y emocional muy exigido para los actores y actrices. Momento corto pero intenso, estallido violento, que era necesario ensayar muy bien, sin lastimarse, sin desgastar a nadie antes de tiempo. Me concentré en hablar largamente de la escena con todo el equipo y el elenco. Repasamos el story que realizo siempre en mi cuaderno de notas, ensayamos mecánicamente para empezar a ponerle el cuerpo de a poco. Lo que surgía en los ensayos y aproximaciones era muy bueno y

ALEJANDRA MARINO, CONNIE MARTÍN y equipo ruedan en **RANELAGH**

MÓNICA GALÁN y NICOLÁS MATEO en **BALDÍO**

potente, pero la verdad llegó cuando el sol bajó. Era el momento de tirar las tomas. En una hora y media, la escena estuvo resuelta, con unos nubarrones y el anochecer mordiéndonos los talones. Es uno de los momentos climáticos más interesantes de **LOS SONÁMBULOS**", asegura la directora.

BALDÍO,

INÉS OLIVEIRA CÉZAR

Directora de **LA ENTREGA** (2001), **CÓMO PASAN LAS HORAS** (2004), **EXTRANJERA** (2007), **EL RECUENTO DE LOS DAÑOS** (2010), **CASANDRA** (2013) y **LA OTRA PIEL** (2018). Ante el próximo estreno de **BALDÍO**, protagonizada por MÓNICA GALÁN en su postrer actuación, reproducimos parte de las declaraciones que INÉS OLIVEIRA CÉZAR formulara a la doctora RAQUEL TESONE en https://revistaelinconsciente.com, cuando presentó la película este año en el BAFICI.

"Mónica quería hacer una película a partir de una idea que nos convocaba a las tres, con SAULA BENAVENTE, por experiencias compartidas a lo largo de los años. Por eso confió en nosotras para la escritura del guion, la dirección y la producción. La elección del blanco y negro surgió a partir de la escritura. El eje narrativo, el núcleo de nuestro interés, estaba en esa mujer a la que le toca el lugar de la impotencia, la espera, la incertidumbre. En general, en el cine se hace foco en el que padece la enfermedad, pero no se desarrolla el proceso que atraviesan los que padecen la enfermedad del ser querido. Filmar con MÓNICA GALÁN, sabiendo su enfermedad terminal, fue una hermosa y necesaria complicidad para que no se impusiera como un obstáculo en el rodaje y en la relación con el equipo, porque las tres estábamos convencidas de que había que hacerle justicia a la película, a nuestra convicción de hacerla y a los actores maravillosos que nos acompañaban. Por otro lado, MÓNICA era una mujer con una dignidad y una elegancia espiritual superlativas, que no hubiera aceptado estar en un lugar especial si la causa hubiera sido por su enfermedad. Se hizo como las tres queríamos. Con serenidad y paciencia, justamente. Una despedida elegida, a la que se sumó GRACIELA GALÁN, la hermana de MÓNICA, con un trabajo muy dedicado en el arte para que todo fluyera en el tono de una última celebración.

En el caso de MÓNICA GALÁN, estaba en simultáneo el tema de su enfermedad personal y el deseo de su personaje en la historia por realizar y terminar la película en la que está actuando, a pesar de la situación de su hijo

LOS SONÁMBULOS, de PAULA HERNÁNDEZ, se rodó en cinco semanas, cuatro transcurrieron en una casona inglesa de Moreno con un jardín que la directora conoce y tuvo presente a la hora de escribir el guion para plasmar la sensación de un lugar agreste y aislado.

CRISTOPH BEHL, equipo y elenco preparan el escenario en Fuerte Apache

"En BALDÍO, estaba en simultáneo el tema de la enfermedad personal de MÓNICA GALÁN y el deseo de su personaje en la historia por realizar y terminar la película en la que está actuando, a pesar de la situación de su hijo drogadicto. Refleja nuestra propia vida y nuestra producción artística. ¿Cuándo empieza una cosa y termina la otra?". INÉS OLIVEIRA CÉZAR

drogadicto. Refleja nuestra propia vida y nuestra producción artística. ¿Cuándo empieza una cosa y termina la otra? Esa urgencia del director, interpretado por RAFAEL SPREGELBURD, para llegar a concluir de la manera que fuere su película, es necesaria para hacer cine, pero es una ironía que se instala en la filmación. Cada rodaje parece el fin del mundo, todo es tan urgente como las urgencias del hijo de la protagonista por su adicción a las drogas; en ambos casos se trata de urgencias. Pero lo que los distingue es que un rodaje tiene un tiempo estipulado y llega finalmente a una concreción, mientras que las otras urgencias marcan un camino incierto en el tiempo y en el desenlace, una inquietud constante".

PANASH,

CHRISTOPH BEHL

A solo una decena de cuadras de General Paz y Beiró, en esa barriada que supera las 60.000 almas, popularmente conocida como Fuerte Apache, se está corriendo la bola de que van a filmar la escena de una película y de que el trapero CRO, un neuquino de 20 años y más de un millón de seguidores en Instagram, actuará. Pocos lo creen. Cuatro hombres de uniformes y mandíbulas apretadas vigilan de reojo. En la esquina de San Agustín y General Ricchieri la mole de monoblocks de Ciudadela tapa el sol mañanero de un otoño invernal. Cerca de las 10.20 de la mañana llegan dos camionetas y tres autos. Bajan en el club de la cuadra más de 20 personas con cámaras, micrófonos, luces, computadoras, cables, un *drone* y un montón de cosas ocultas en mochilas y baúles.

Con un cigarrillo y un vaso térmico de café, el director CHRISTOPH BEHL anda inquieto de un lado al otro. Es un alemán que estudió en la FUC de Buenos Aires y en la Pompeu Fabra de Barcelona. Debutó en 2003 con su cortometraje **PUBLIC/PRIVATE**, mención especial del jurado en la Berlinale. En 2014, estrenó su primer largo, **EL DESIERTO**, una película de *zombies* con SOFÍA GALA y LAUTARO DELGADO.

Desde principios de año, CHRISTOPH se embarcó en PANASH, adaptación "libre, feminista, distópica y musical de Cyrano de Bergerac", una de sus preferidas desde niño. Ambientada en Buenos Aires bajo estado de sitio durante un futuro cercano, realizada con material de archivo de protestas y represiones recientes, está actuada por los raperos y traperos más populares de la escena local e internacional. "Cyrano habla del amor, pero también del coraje, del orgullo. La historia transcurre en un tiempo en que el mundo se derrumba y vemos los pedazos volando por el aire. Es asomarnos al abismo que crece en nuestro país y en Latinoamérica desde hace un tiempo".

Cuando salen a filmar, el director se agarra la cabeza porque son más de 100 personas las que andan alrededor de los camarógrafos y unos 30 perros merodean entre la gente. El día anterior la producción había pedido motos y llegaron más de las solicitadas. "Me vuelvo loco con los planos que podemos hacer acá, nunca había filmado con tantos edificios alrededor, creo que este es el set más grande que he visto en mi vida", dice a revista *DIRECTORES* el director de fotografía DAVID NAZARENO. Son las 14.45 y FRANCISCO FUNES, ayudante de dirección, hasta ese momento un hombre tranquilo, grita por un megáfono para ordenar a los muchísimos extras surgidos. En una pared, un artista del barrio pinta el rostro de CRO, que en **PANASH** es una especie de Luciano Arruga. Esta escena es la del cortejo fúnebre que lleva sus restos.

CHRISTOPH BEHL no quiere ensayos, "porque cada toma lo es y vamos a hacer las que sean necesarias". El coguionista, MARIANO SAMENGO, dice que "la película tiene un mensaje positivo, porque demuestra que hay que jugársela por lo que uno quiere". Ya se escucha que las motos hacen rugir sus motores, los perros aúllan como lobos salvajes y los revólveres de utilería dejan ese olor a pólvora penetrante cada vez que disparan al aire.

GUSTAVO FONTÁN

LA DEUDA,

GUSTAVO FONTÁN

Cineasta y licenciado en Letras, GUSTAVO FONTÁN nació en Banfield. Allí vive y allí situó la historia del primer largo que dirigió, **DONDE CAE EL SOL** (2002). Además de los cortos, sus otras películas, hasta hoy, son: **EL ÁRBOL** (2006), **LA ORILLA QUE SE ABISMA** (2008), **LA MADRE** (2009), **ELEGÍA DE ABRIL** (2010), **LA CASA** (2012), **EL ROSTRO** (2013), **LIMONERO REAL** (2016), **SOL EN UN PATIO VACÍO** (2017) y **LA DEUDA,** coproducción argentino-española de LITA STACTIC, y EL DESEO, a estrenar el próximo setiembre, sobre guion del director con GLORIA PEIRANO y actuación de BELÉN BLANCO, MARCELO SUBIOTTO, LEONOR MANSO, EDGARDO CASTRO, WALTER JACOB, ANDREA GARROTE, y PABLO SEIJO.

Escribe FONTÁN: "Hace unos años vi esta escena: en un pequeño jardín abierto en el frente de una casa, en una esquina, había tres gatitos. Alguien los habría abandonado ahí un rato antes. Una mujer los vio y, probablemente conmovida, se acercó a acariciarlos. Cuando la mujer se fue, uno de los gatos fue tras ella. En el cordón de la vereda, ya a punto de cruzar, la mujer lo vio junto a su pie. Se agachó, lo levantó y lo volvió a colocar en el jardín, junto a los otros. Enseguida, la mujer se apuró para cruzar la calle, como si la rapidez le ocultara su movimiento al gato o, simplemente, escapara. Lo cierto es que el gato volvió a ir tras ella y un auto lo pisó.

Durante muchos meses esta escena rondó mi cabeza, me interpeló. Me hice muchas preguntas sobre la ternura en el mundo, sobre las formas de vincularnos con los otros. Hay algo que me impacta, ya por fuera del vínculo con los animales: el modo como se dan las transacciones entre los humanos en un mundo que propone la alienación. Mónica debe dinero, no es mucho, algo así como un sueldo mínimo. Pero para ella y sus seres cercanos, es mucho. El derrotero de Mónica, si bien está sustentado en la necesidad de conseguir dinero, pone en evidencia vínculos, aún cercanos, que se constituyen como transacción. La sensación que tuve y que tengo, y que espero le dé sustento emocional a la película, es que todos, de algún modo, en este mundo en que vivimos, cada día nos vamos quedando un poco más solos.

LA DEUDA es seguramente mi película más narrativa. Es esto un enorme desafío. Siento una gran seguridad para llevarla adelante, a partir del rigor y la confluencia sensible con el grupo con el que vengo trabajando desde hace mucho: DIEGO POLERI en la fotografía, ABEL TORTORELLI en el sonido, MARIO BOCCHICCHIO en la edición y ALEJANDRO MATEO en el arte. Se agrega, en este caso, con todo lo que sabemos que significa, la producción de LITA STANTIC". D

Las imágenes siempre son un punto de partida. En el caso de OJOS DE ARENA, de ALEJANDRA MARINO, las impulsaron las fotos de cientos de jóvenes buscados que se ven en las terminales de ómnibus.

ADAM SANDLER compró los derechos para hacer la *remake* de EL HIJO DE LA NOVIA

EL ARTE DE REINVENTAR LO YA PROBADO

EN TODAS LAS LATITUDES, INCLUIDA LA DE NUESTRO CINE, LA "REMAKE" SE HA CONVERTIDO PRÁCTICAMENTE EN UN GÉNERO. DENTRO DE ESE CONTEXTO, SON MUCHAS LAS PELÍCULAS ARGENTINAS ADAPTADAS EN OTROS PAÍSES, COMO ASÍ TAMBIÉN LOS FILMS EXTRANJEROS "REMEIKIADOS" EN EL NUESTRO. *DIRECTORES* RELEVA E INTERROGA ALGUNOS CASOS A TRAVÉS DEL TIEMPO Y HASTA HOY.

POR **ROLANDO GALLEGO**

LOS MARTES ORQUÍDEAS (1941), de FRANCISCO MUGICA, fue una película argentina cuyo éxito trascendió las fronteras. Columbia Pictures adquirió sus derechos y transformó la historia protagonizada por MIRTHA LEGRAND, ENRIQUE SERRANO y JUAN CARLOS THORRY en el film musical **BAILANDO NACE EL AMOR** (de 1942, con tres nominaciones al Oscar), dirigida por WILLIAM A. SEITER, con FRED ASTAIRE, RITA HAYWORTH y ADOLPHE MENJOU. También tuvo otra versión mexicana, llamada **UNA JOVEN DE 16 AÑOS** (1963) de GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES. Asimismo en los años 40, **ROMANCE MUSICAL** (1947), de ERNESTO ARANCIBIA, con LIBERTAD LAMARQUE, en su última película argentina antes de radicarse en México, y JUAN JOSÉ MÍGUEZ como coprotagonista, originó su versión de Hollywood titulada **ROMANCE EN ALTAMAR** (1948), de MICHAEL CURTIZ, con DORIS DAY. Ambas películas tuvieron los mismos guionistas, SIXTO PONDAL RÍOS y CARLOS OLIVARI, una dupla de oro para el cine argentino. Sesenta y tres fueron las películas filmadas a partir de guiones de PONDAL RÍOS.

MAMA SE FUE DE VIAJE tuvo estreno en varios países y ahora se vienen las remakes de México, Italia y España, entre otros

DOLORES FONZI en la segunda versión de LA PATOTA *(Foto LINA ETCHESURI)*

A la inversa, **STELLA DALLAS** (1937), de KING VIDOR, con BARBARA STANWYCK, tuvo su adaptación argentina en uno de los capítulos de **EL AMOR NUNCA MUERE** (1955), de LUIS CÉSAR AMADORI, un film coral en el que TITA MERELLO tuvo el papel protagónico.

El que, en su carrera cinematográfica, más frecuentó la *remake* fue ENRIQUE CARRERAS, con varias de sus películas. La mayoría, con PALITO ORTEGA como protagonista, señal de que la modalidad funcionó muy bien: **MI PRIMERA NOVIA** (1965), versión de **ADOLESCENCIA** (1942), de FRANCISCO MUGICA, sobre un guion de PONDAL RÍOS y OLIVARI; **LA BARRA DE LA ESQUINA** (1970), a partir de la del mismo nombre, dirigida en 1950 por JULIO SARACENI, con ALBERTO CASTILLO; **QUIERE CASARSE CONMIGO** (1967), de **LOS OJOS LLENOS DE AMOR** (1954), de CARLOS SCHLIEPER; y **LA FAMILIA HIPPIE** (1971), de **LA CIGÜEÑA DIJO ¡SÍ!** (1955), del propio ENRIQUE CARRERAS; quien también dirigió una versión de **LOS EXTRATERRESTRES** (1983), con ALBERTO OLMEDO Y JORGE PORCEL, "inspirada" en **E.T.** (1982), de STEVEN SPIELBERG, y **EL PROFESOR PUNK** (1988), con JORGE PORCEL y DIEGO TORRES, remake de **EL PROFESOR HIPPIE** (1969), de FERNANDO AYALA, con LUIS SANDRINI.

El director y guionista MARCOS CARNEVALE tiene ambas experiencias. Hizo una *remake* del film francés **INTOUCHABLES** (2011), de OLIVIER NAKACHE y ÉRIC TOLEDANO, **INSEPARABLES** (2016), con RODRIGO DE LA SERNA y OSCAR MARTÍNEZ. Por otra parte, tres de sus películas, **ELSA Y FRED**, **EL FÚTBOL O YO** y **CORAZÓN DE LEÓN**, han provocado *remakes* en distintas partes del mundo, nueve versiones la última de ellas. Reflexiona: "Yo hice una *remake* porque fue una película que en su momento me impactó y gustó mucho y sentí que era muy para mí. La trama de la película y sus personajes son absolutamente universales. Eso es algo que sucede con mis películas, por eso las han "remeikiado" tanto. Es halagador y, a la vez, intrigante, ver cómo en otras latitudes, con otros idiomas e idiosincrasias, otros directores le ponen algo nuevo o ven algo de otra manera. Son muy pocas las *remakes* que me gustaron, hubo aciertos en la versión francesa, pero no me gusta lo que hicieron con **ELSA Y FRED**. SHIRLEY MACLAINE está increíble, pero creo que han cometido serios errores, básicos, que quizás fraguaron la película. Es divino igual que te adapten, ahora van a hacer **CORAZON DE LEÓN** en Corea, y muero por verla".

MAMÁ SE FUE DE VIAJE, de ARIEL WINOGRAD, está siendo adaptada en varios países, como México, Italia o España, mientras él termina también de dirigir la *remake* de una película coreana. Dice: "La satisfacción, por sobre todas las cosas, es muy fuerte, pensar que alguien vio la película y que quiere adaptarla a su idiosincrasia y cultura es una satisfacción enorme. Es muy lindo, sentís que algo que hiciste no solo viaja, sino que es

El director y guionista MARCOS CARNEVALE hizo una *remake* del film francés INTOUCHABLES (2011), con RODRIGO DE LA SERNA y OSCAR MARTÍNEZ. Por otra parte, tres de sus películas, ELSA Y FRED, EL FÚTBOL O YO y CORAZÓN DE LEÓN, han provocado *remakes* en distintas partes del mundo, nueve versiones la última de ellas.

RELOCA es la versión de **SIN FILTRO** película chilena que se ha adaptado en varios países

parte de una inspiración para generar otra historia, porque también cada país toma, para la *remake*, los elementos de la película original, los elementos que considera que pueden funcionar y, desde ahí, los adapta. Es una sensación muy satisfactoria. El año pasado hice en México la *remake* de una película coreana de 1993. Nos quedamos con la idea principal y reescribimos todo el guion. No quedó nada de la versión original. Hay diferentes maneras de encarar una *remake*, los tráilers de las que se hicieron los he visto bastante parecidos, en tono y personajes. Es un honor que tu película guste tanto, al punto que decidan adaptarla directamente, más allá que me guste que se estrene en el país que hace la *remake* de la versión original. En México se estrenó **MAMÁ SE FUE DE VIAJE** y, en paralelo, se hizo la *remake*. Entiendo que rehaciéndola con personajes de allí tiene posibilidades más altas de tener más espectadores".

NO SOS VOS, SOY YO y **UN NOVIO PARA MI MUJER**, de JUAN TARATUTO, y **DOS MÁS DOS**, de DIEGO KAPLAN, tuvieron *remakes* con buen suceso en Italia, México, Corea y Chile, entre otros países. **4x4**, de MARIANO COHN, se está adaptando en Brasil, y **MI OBRA MAESTRA**, de GASTÓN DUPRAT, en Francia.

LA PATOTA, de SANTIAGO MITRE, adaptó la película homónima de DANIEL TINAYRE, con DOLORES FONZI en el rol que antes había interpretado MIRTHA LEGRAND. Terminó construyendo otra narración: "Me di cuenta de que podía trabajar algunas ideas que estaban en la original, construyendo una especie de fábula política, que era lo que me interesaba hacer. Vi la película, la empecé a discutir con MARIANO LLINÁS para una potencial reescritura y aparecieron las ideas que me entusiasmaron con el proyecto. La original tiene cambios temporales trabajados de otra manera, nosotros lo que hicimos fue revisitar el hecho de violencia desde dos puntos de vista como para amplificar la mirada sobre el ataque y, también, sobre la justicia, que estaba en la estructura".

MARTINO ZAIDELIS dirigió **RE-LOCA**, con NATALIA OREIRO, una de las películas argentinas más vistas de 2018, *remake* de **SIN FILTRO**, un film chileno que tiene ya varias versiones en España y en México, entre otras. "La película chilena tiene un tono más farsesco, la española, también. Como parte del proceso adapté, con ANDRÉS ALOI, el guion.

"La satisfacción, por sobre todas las cosas, es muy fuerte, pensar que alguien vio la película y que quiere adaptarla a su idiosincrasia y cultura es una satisfacción enorme".
ARIEL WINOGRAD

DANIEL TINAYRE, director de **LA PATOTA** original (1960)

SANTIAGO MITRE rueda **LA PATOTA** en Misiones *(Foto de LINA ETCHESURI)*

Al principio me convocaron solo para dirigirla. Me enviaron el tráiler y una primera adaptación que había con la versión 'argentina'. Después vi la película en un avión, me interesó, pero manifesté que quería hacer una pasada mía y bajar el tono con respecto a la original. Quería ir por un lugar real o verdadero, hasta casi documental, para lograr la comedia. El proceso no fue difícil, esperaba que el productor me diera el OK para cambiar cosas, entre ellas el final, que si bien sucede lo mismo o algo parecido a la chilena, decidimos contarlo desde otro lugar. Después, la película fue creciendo, traté de apropiarme y hacerla nuestra. Pienso en algunas otras *remakes* que me vienen a la mente; soy socio de JUAN JOSÉ CAMPANELLA y se ha hecho la *remake* de **EL SECRETO DE SUS OJOS** y **NUEVE REINAS** en Estados Unidos. A veces, salen interesantes y otras, no tanto."

ROMPECABEZAS, de NATALIA SMIRNOFF, fue reversionada en Estados Unidos. Ella cuenta: "Tras el estreno en Berlín, ROY LEE me dijo por Facebook que mi película era 'remeikiable' y que la podría hacer MERYL STREEP. Después de un tiempo, la gente de MEMENTO FILMS me contactó y pasaron tres años hasta que se pusieron de acuerdo con HBO por el guion que hizo OREN MOVERMAN. Finalmente, MERYL dijo que estaba muy grande. El productor quería hacerla igual, yo fui siguiéndolo tres años más. JOSÉ LEVY me ayudaba a negociar, aparecieron los productores y MARC TURTLETAUB, que la quería filmar. En seis meses se hizo. Fue rarísimo. Para mí el proceso fue muy interesante. Fui al rodaje, fue algo muy lindo de ver. Ellos fueron muy amorosos con la película, gente super sensible, y tuvieron una mirada muy generosa sobre ella, creo que acá no ha sido tan valorada, de hecho hasta MERYL STREEP me escribió unas palabras hermosas sobre la película", suma.

Fuente de inspiración, oportunidad para generar negocios, momento de revisitar clásicos, asegurar taquilla con lo ya probado, las "remakes" siempre demuestran su potencial e impulso para fortalecer la industria en momentos de crisis y de páginas en blanco. D

El que, en su carrera cinematográfica, más frecuentó la *remake* fue ENRIQUE CARRERAS, con varias de sus películas. La mayoría, con PALITO ORTEGA como protagonista, señal de que la modalidad funcionó muy bien.

ATENAS, estrenada en 2019, marca el cierre de su "trilogía villera"

"Siempre vimos el cine a través de la SUPERIORIDAD ANTROPOLÓGICA"

NACIDO Y CRIADO EN LA VILLA CARLOS GARDEL, CÉSAR GONZÁLEZ PASÓ POR INSTITUTOS DE MENORES Y EL PENAL DE MARCOS PAZ. FUE EN EL ENCIERRO DONDE ABRAZÓ EL ARTE. AL SALIR EN LIBERTAD, ESTUDIÓ FILOSOFÍA Y LETRAS EN LA UBA. PUBLICÓ LIBROS DE POESÍA CON EL SEUDÓNIMO DE CAMILO BLAJAQUIS, FUNDÓ LA REVISTA *TODO PIOLA* Y EMPEZÓ A GUIONAR Y A DIRIGIR SUS PROPIAS PELÍCULAS: DIAGNÓSTICO ESPERANZA (2013), ¿QUÉ PUEDE UN CUERPO? (2014) Y EXOMOLOGESIS (2016); ADEMÁS DE UN DOCUMENTAL PRODUCIDO POR CANAL ENCUENTRO Y CORTOMETRAJES.

POR **ULISES RODRÍGUEZ**

Con 30 años recién cumplidos, en febrero de 2019 estrenó **ATENAS**, la historia de una joven que acaba de salir de prisión y choca con la discriminación, la violencia machista y la falta de oportunidades para los pobres. Y los primeros días de mayo, en el último Festival Internacional de Cine de Cosquín, **LLUVIA DE JAULAS** fue premiada por la Asociación de Cronistas Cinematográficos como Mejor Película Argentina en competencia.

¿Cuál fue el disparador de ATENAS?

La influencia de la filosofía y de la historia fueron determinantes. Fue ponerse a pensar cuántas similitudes hay entre esa Atenas clásica que nos enseñan, la del siglo V a.C., con nuestra sociedad de hoy. La polis de la supuesta democracia directa, la del surgimiento del modelo de ciudad, donde las decisiones de los ciudadanos podían tener un efecto inmediato, donde los ciudadanos participaban del destino de su sociedad. Justamente, no cualquiera contaba con la categoría de ciudadano, solo quienes gozaban de esa categoría podían participar en el modelo democrático. Mientras unos debatían acaloradamente en las plazas públicas, estaba la esclavitud haciendo el trabajo pesado y las mujeres no tenían ningún derecho ni entidad en esos debates.

La Perséfone de la mitología griega es una doncella que, en un momento, sufre un rapto y luego regresa a su hogar, provocando el cambio de estación. ¿En qué sentido te inspiró aquel personaje mitológico para la protagonista de tu película?

No pretendía ilustrar el mito ni traerlo a la fuerza hacia la actualidad o necesidad del relato. Sí me sirvió como un símbolo, como una representación del descenso y ascenso del Hades para una mujer, como es salir de ese infierno contemporáneo que es la cárcel, que es lo que te espera acá afuera, cuán mejor es esto a aquel infierno. Como también hay alguien que siempre va a celebrar que vuelvas del Hades, como Deméter, en el mito, y el personaje de Juana, en la película. Como todas aquellas personas que comparten la experiencia de haber estado en ciertos infiernos, no saben evitar la solidaridad.

La libertad es un tema recurrente en vos. ¿Cómo vivís esa libertad en lo personal y cómo intentás transmitirla a través del arte?

Toda libertad es condicional, nadie es libre en este mundo y nada tampoco. Considerarse libre es un acto de profunda soberbia y egoísmo, nos queda el consuelo, un poco, de los sueños y, un poco, de la imaginación, luego, ya mover un centímetro la pierna en este mundo está determinado por el capital que tengas. Ser consciente de la libertad es un riesgo de locura, y toda locura se define por su amenaza a la normalidad, pero para ser libre, primero, hay que saber cuáles son los encierros. GILLES DELEUZE decía que tanto el esclavo como el libre tenían una clasificación determinada, era algo posible de pensar, posible de ver en la realidad; en cambio, el esclavo liberado era lo inclasificable, lo que se escapaba a toda especificación, lo que la política misma no está preparada para interpretar ni recibir.

En la película utilizás –en varias oportunidades– el recurso de primeros planos sin las voces de las y los protagonistas. ¿Esa pausa es buscada para que los espectadores se detengan a pensar o hay alguna otra intención?

CÉSAR GONZÁLEZ

El laburo con los primeros planos fue clara influencia del cine de ROBERT BRESSON, de JOHN CASSAVETES, de SERGEI EISENSTEIN. Para observar más de cerca y con más paciencia el alma humana.

¿La burocracia para lograr la financiación del INCAA estuvo a punto de hacer que abandonaras el proyecto?

Fue un camino tortuoso. Me pidieron a mí, un director independiente que vive en una villa, lo mismo que le piden a cualquier productora afincada en Capital Federal, que tienen el piso de pertenecer a la misma clase y comparten el mismo perfil de los que mandan. Estuve a punto de abandonar, pero por suerte apareció la productora Pensar con las Manos, que decidió llevar esa mochila tan pesada de asumir la finalización del proceso de **ATENAS**, a pesar de ya contar con un montón de problemas financieros.

"El laburo con los primeros planos fue clara influencia del cine de ROBERT BRESSON, de JOHN CASSAVETES, de SERGEI EISENSTEIN. Para observar más de cerca y con más paciencia el alma humana".

EXOMOLOGESIS (2016) filmada en blanco y negro y con la participación de actrices y actores consagrados

Una película hecha por un director de la villa, con actores de la villa que hablan de sus problemáticas, ¿qué intenta decir en medio de tanto cine comercial y con historias de la clase dominante?

Es una pequeña y casi insignificante muestra de justicia poética. Poder representarnos a nosotros mismos, desde nuestro lugar, desde nuestra cultura, en primera persona, desde el interior de eso que siempre vimos en el cine, a través del prisma de la superioridad antropológica. Una manera igual, muy diminuta, de equilibrar esa balanza histórica es poner una pluma del lado de la justicia frente a rocas que pesan toneladas. La maquinaria de series y películas que dicen retratar la marginalidad no se detiene, porque el delito produce riqueza, decía MARX, y el cine y la TV saben muy bien que lo marginal vende, que la demanda es alta, que las ideologías dominantes siempre necesitaron del respaldo visual, por eso hay ciertos directores que, quizás inconscientemente, con sus obras tan previsibles y bizarras sobre cuestiones de la marginalidad, son un gran auxilio para los discursos de mano dura que impulsa lo más rancio de la sociedad, en cuanto a represión y violencia institucional.

Has dicho que con ATENAS cerrás tu trilogía villera. ¿Estás trabajando en otros proyectos?

Ya estoy en la etapa de edición de una nueva película, hecha sin ningún tipo de financiamiento y no porque haya querido, sino porque no aparece hasta el día de hoy nadie dispuesto a producirme o a poner recursos. Entonces, si me quedo a esperar lo ideal, quizás muera en esa espera, y como no voy a quedarme esperando, salgo a filmar con lo que haya y con la voluntad que encuentre en los demás. La filmé con mis propias manos y la misma cámara digital que vengo usando desde el 2012. Es una ficción, me gusta llamarla especie de burlesco político, sobre un grupo de hombres y mujeres refugiados en el interior de un departamento urbano, que dicen estar planeando la próxima revolución. D

"Toda libertad es condicional, nadie es libre en este mundo y nada tampoco. Considerarse libre es un acto de profunda soberbia y egoísmo, nos queda el consuelo, un poco, de los sueños y, un poco, de la imaginación".

Una forma posible de cine VR, proyección de **METROVEINTE** en Venecia

¿La REALIDAD VIRTUAL ya llegó?

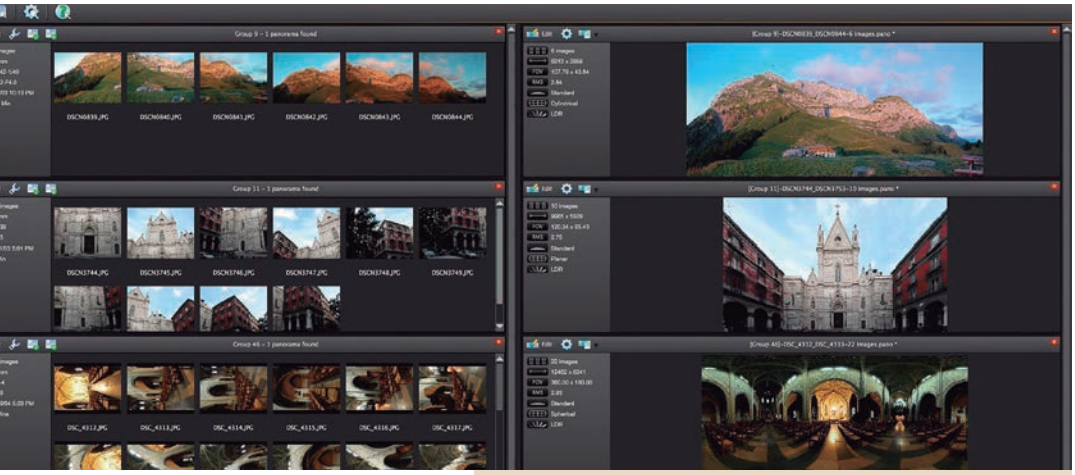
CADA DÍA, EN LA ARGENTINA Y EN EL MUNDO, HAY MÁS DIRECTORAS Y DIRECTORES QUE EXPLORAN NUEVAS FORMAS DE NARRACIÓN MEDIANTE LA UTILIZACIÓN DE LA REALIDAD VIRTUAL. EL CINE INMERSIVO CUENTA HISTORIAS PARA HACERLAS VIVIR DESDE ADENTRO, PERO AÚN ESTÁ NACIENDO. AQUÍ EN EXCLUSIVA EL ADELANTO DE UN LIBRO SOBRE EL TEMA, PRÓXIMO A PUBLICAR.

POR **LAURA A. DEL ARBOL** Y **MATÍAS F. NIELSEN**

"Inmersivo" se refiere a lograr que el espectador se sienta dentro de la obra. Esta vocación de sumergirse en el arte está desde siempre. El dramaturgo vanguardista ANTONIN ARTAUD afirmaba que "quienes van al teatro deben eliminar esa incredulidad para considerar la actuación como lo real". La Realidad Virtual (RV) no es la primera herramienta que genera esa suspensión de la incredulidad. Pensemos en cuántas veces nos transportamos de la cama, el colectivo o la mesa de café al mundo de un libro. Con la RV bien lograda nuestra mente cree el relato y ordena al cuerpo hacer movimientos en reacción al entorno experimentado.

Cambios entre el cine de encuadre y el cine de entorno

Dividimos en estos dos grupos, con el fin de explicar el cine inmersivo (de entornos) a partir de elementos y situaciones conocidas en el cine tradicional (de encuadres). Con respecto al rol del Director, imaginemos esas fotos, impresas en la memoria, de BERGMAN, HITCHCOCK o FAVIO dando indicaciones a su equipo. Ahora borrémoslas, ya no sirven. Ya no tenemos encuadre ni un detrás de cámara donde ubicarnos. Como directores, deberemos aprender que, o nos hacemos diegéticos (del griego, diégesis: contar, a diferencia de mostrar) o nos escondemos donde la cámara no nos vea, ya que también registra hacia atrás. Debemos pensar en dirigir una coreografía espacial de acciones y movimientos, más que en elegir el mejor encuadre. Y esto ubica a la dirección en un punto intermedio entre el teatro y el cine. Por ejemplo: ya no podemos generar misterio encuadrando solo unos pies que bajan por la escalera; ahora vemos al personaje entero, y si ubicáramos la cámara a la altura del piso, el personaje se vería inmenso y la sensación del espectador sería la de estar acostado.



Autopano software de stitcheo donde se "cosen" las capturas de cada lente para formar la imágen 360

Cámara Insta 360 Pro con los lentes integrados

Así como cambia el oficio de dirigir, cambian todos los demás. Los actores ya no podrán descansar demasiado de sus líneas en el corte y tendrán que acostumbrarse a la teatralidad de la coreografía, pero sin impostar la voz, como requieren las salas. También deberemos ensayar y ensayar, ubicándonos en el lugar en que irá la cámara, para tener una perspectiva similar a la del espectador.

Los DF tienen nuevos desafíos, ya que las luces aparecerán en la imagen. Una opción es trabajar con luces "prácticas", es decir, diegéticas. Otra, utilizar una parrilla cenital, que luego deberá borrarse en post. Su trabajo en el registro de 360° se complejiza, y así con todos los otros roles: sonidista, arte, continuistas, etcétera.

La posproducción implica también varios cambios. Aparece *el stitcheo* o costura de las imágenes; cada lente de la cámara registra una cantidad determinada de grados de la realidad en una tira de video, y estas se van cosiendo, vía software, hasta formar el video esférico. Es, para ser lo más gráficos posible, una especie de costura de una pelota desde adentro.

Más de cien años de cine nos acostumbraron a ver el montaje como una sucesión de rectángulos. Ahora hablamos de círculos concéntricos. A partir de los puntos de interés de cada entorno, podemos pasar de una escena a la otra de forma fluida, asemejándose al montaje clásico. Entonces es "solo cuestión de rotar las esferas de video y alinear los puntos de entrada y de salida entre entornos", según JESSICA BRILLHART, en su blog. Como realizadores, el único momento en que sabemos a ciencia cierta cuál es el punto donde mira el público, es al comienzo de la obra. A partir de ahí, la creatividad y los recursos narrativos nos ayudarán a guiar la atención hacia donde nos interesa.

Las diferencias, en cuanto al proceso de producción y modo de recepción entre ambos lenguajes, son variadas y profundas. En breve, publicaremos el libro *Las nuevas tecnologías y narrativas inmersivas* con entrevistas a los referentes en RV del país, análisis de sus obras y metodología de realización. A continuación, extractamos algunas de sus referencias.

PANORAMA ARGENTINO

El conjunto local de profesionales dedicados a la RV es heterogéneo en cuanto a formación académica y recorridos profesionales. Programadores, desarrolladores de software, constructores de hardware y gripería, ingenieros, diseñadores, guionistas, productores y directores, entre otros. Es, por el momento, un campo de relativamente pocos jugadores, donde la mayoría aún se conoce y tienen trabajos en común.

Según el relevamiento que realizó en 2017 Trends, área del INCAA dedicada a las tecnologías emergentes, "el *boom* de aperturas de empresas inmersivas en el país se da entre 2011 y 2015". En 2015, los pioneros compraron sus primeros equipos 360, gripería de impresión 3D para conjunto de seis o diez cámaras GoPro, realizados por la empresa Hero360 en Estados Unidos. En los siguientes cuatro años creció la cantidad de profesionales y empresas del rubro.

En 2016, se crea Aitia (Asociación de Industrias de Tecnologías Inmersivas de Argentina), cuyo fin es fomentar y difundir dichas tecnologías. Junto a esta asociación, surge Actitud 360, un networking de WhatsApp, donde se difunden proyectos, se intercambia conocimiento, se visibilizan los trabajos y se solicitan servicios. Una característica de esta comunidad es el contacto permanente entre sus miembros, potenciando proyectos y brindando servicios en conjunto, con características colaborativas más que competitivas.

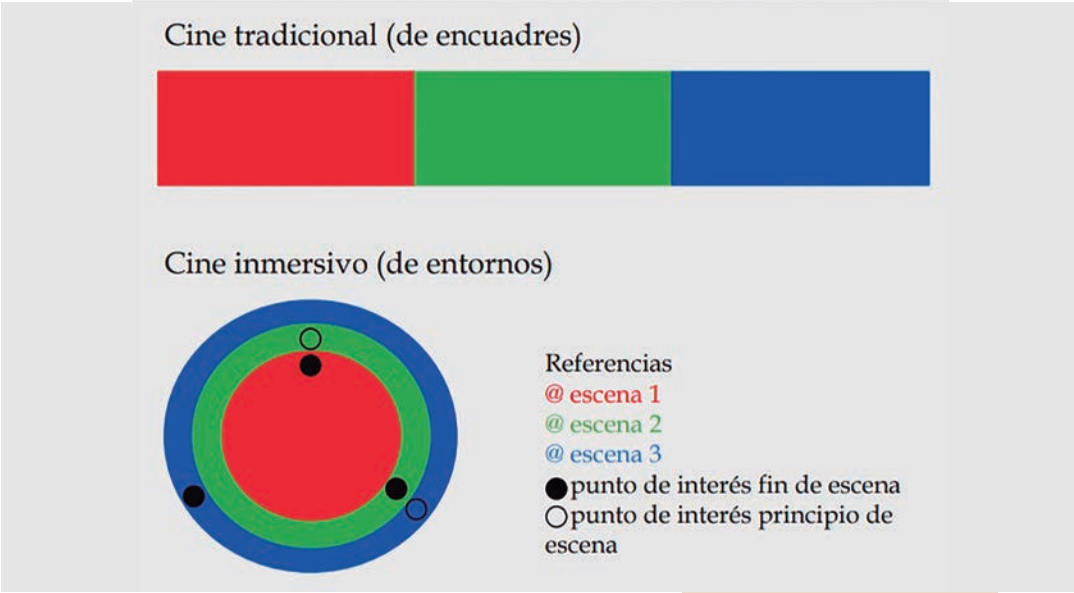
La publicidad y la realización de eventos que incluyan RV lideran la actividad rentable. Los videojuegos, videoclips,

grabación de recitales, recorridos turísticos, salud y periodismo inmersivo también son tareas realizadas en menor medida. Todas las empresas generan contenidos propios, ficción y/o documental, con financiación propia en los intersticios de tiempo que les deja el trabajo remunerado de servicios para terceros.

Con respecto a los costos de producción, para MARTINIANO CABALLIERI y JOSÉ CAMPUSANO (productor y realizador de **LA SECTA DEL GATILLO**, respectivamente), la producción inmersiva es mucho menos onerosa que la tradicional, porque como la cámara graba 360°, es difícil esconder el equipo técnico que se reduce a su mínima expresión, bajando los costos de producción.

La performance de los trabajos argentinos en los festivales internacionales es destacable. En Anima Festival 2019, **GLOOMY EYES** ganó como mejor corto VR, compitiendo con producciones de Disney y National Geographic. En SXSW 2019, **METRO20** ganó como mejor video narrativo y **GLOOMY EYES** ganó Storytelling. **LA SECTA DEL GATILLO** obtuvo premios en Venecia, Rotterdam y Texas.

Las realizaciones no superan los 5 minutos y hay pocos casos de más de 20 (salvo el largometraje **LA SECTA DEL GATILLO**). Hay varias razones. No hay políticas de Estado para financiar y difundir estos contenidos. Hoy miramos televisión con la computadora prendida y respondiendo mensajes, las pantallas tradicionales han perdido inmersión por las segundas pantallas, lo cual genera un esfuerzo extra y desacostumbra la plena atención que requiere el casco. Los cascos aún presentan baja definición, los dispositivos recalientan y son pesados. Se puede sufrir mareos por cinetosis (desfase entre el movimiento que percibe el cerebro y la falta de movimiento real del cuerpo). Pero el cine también nació con cortometrajes hasta que se difundió. En el último BAFICI, no hubo proyecciones de RV y se quitó el domo que años anteriores permitía ver obras inmersivas en forma gratuita. Con el VRAttack, los realizadores mostraban al público del festival diferentes obras, poniéndoles los cascos, para luego preguntarles por su experiencia.



El montaje en el cine tradicional y en el inmersivo

EL FUTURO DE LA RV EN NUESTRO PAÍS

¿Podrá ser el domo la forma de consumo masivo del video 360? Permite la visualización en grupo, pero se pierde la interactividad y la inmersión, percibiéndose más como una deformación que como un nuevo medio.

La habitación con butacas giratorias y cascos es una salida viable para el consumo grupal y simultáneo. Volver a conformar a la "muchedumbre solitaria" que GUY DEBORD menciona en *La sociedad del espectáculo*. El problema para los espectáculos en RV es que solo tienen visualización 1 a 1.

Los datos muestran un crecimiento exponencial de producción de la RV en el país. Al principio de la década, se auguraba una explosión del consumo. ¿Acaso varios cascos por familia, como con televisores y celulares? No fue así. Aún hay un alto grado de desconocimiento del medio, los dispositivos son relativamente onerosos e incómodos, y la cantidad de contenidos de ficción realizados en el país son limitados en proporción a la producción internacional. D

La Realidad Virtual (RV) no es la primera herramienta que genera esa suspensión de la incredulidad. Pensemos en cuántas veces nos transportamos de la cama, el colectivo o la mesa de café al mundo de un libro.

MARÍA LUISA BEMBERG

“Nunca me bastó la vida para la cual me habían programado”

ANTES Y DESPUÉS. LA PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN EL CINE ARGENTINO PUEDE SER TRAZADA A PARTIR DE MARÍA LUISA BEMBERG. SE ANIMÓ A PATEAR EL TABLERO, ROMPER CON SUS OBLIGACIONES Y CON SU CLASE PARA INICIAR UNA VERDADERA TRANSFORMACIÓN, QUE ABRIÓ CAMINO A TODAS LAS QUE LA SIGUIERON.

POR **ROLANDO GALLEGO**

Desde **MOMENTOS**, su ópera prima, una historia de amor impensada para la época, donde se hablaba de una mujer que deja a su marido y a su familia para encontrarse con un hombre, el camino que desanduvo en el cine estuvo signado por una mirada distinta sobre la mujer, con temáticas adultas, alejadas de estereotipos y subrayados, trastocando mandatos y roles preasignados, con una crítica a las diferencias entre las clases sociales, y reivindicando el deseo femenino.

Las protagonistas de todas sus películas son mujeres fuertes, mujeres deseantes, dentro y fuera del hogar, aman, odian, superando cualquier censura y prohibición, son desinhibidas, luchadoras y con ganas de vivir, amar, soñar, desear; esa fue la primera gran revolución que hizo BEMBERG en el cine argentino.

¨A mí nunca me bastó la vida para la cual me habían programado... Ser una mujer de su casa, una buena madre, una

buena esposa, una mujer que cuidara su aspecto físico, mundana... siempre me producía como un gran vacío", disparaba la realizadora en una entrevista de 1995 con el diario *Página12*.
Esas palabras aún resuenan para aquellas mujeres que permanecen sumidas en sus prejuicios y en los de los demás, marcando también el inicio de una deconstrucción pujante, vigente en la actualidad, y que desmoronó aquello que se había armado hasta el momento, o aquello para lo que creía que tenía que ser su destino y el de las mujeres, en general.

Un primer acercamiento al arte fue a partir de la realización del vestuario de *La visita de una anciana dama*, protagonizada por MECHA ORTIZ en el Teatro Astral, a lo que le siguieron la creación del Teatro del Globo (junto a CATALINA WOLFF) y ser miembro fundadora de la Unión de Mujeres Feministas de Argentina; hechos que reforzaron su compromiso con el arte y la militancia.

Luego, los cortos **FEMIMUNDO** y **JUGUETES**, en el marco de sendas ferias internacionales del juguete y la mujer, le permitieron una aproximación a la dirección, algo para lo que venía preparándose durante años. En ellos, con ironía, logra reflejar la división patriarcal y peyorativa que en el capitalismo rige los gustos y modas, el consumo y la identidad.

Más tarde, esta experiencia previa de dirección y la escritura de los guiones de **CRÓNICA DE UNA SEÑORA** (1971), de RAÚL DE LA TORRE, basada en su pieza teatral corta *La margarita es una flor,* y **TRIÁNGULO DE CUATRO** (1975), de FERNANDO AYALA, la ubicaron dentro del panorama del cine nacional como una de las figuras a tener en cuenta.

Cansada de que sus historias no fueran llevadas como ella creía al cine, puso manos en el asunto y, pese a los prejuicios de su familia y la poca participación femenina en la industria, se posicionó rápidamente como una de las realizadoras más importantes del cine argentino.

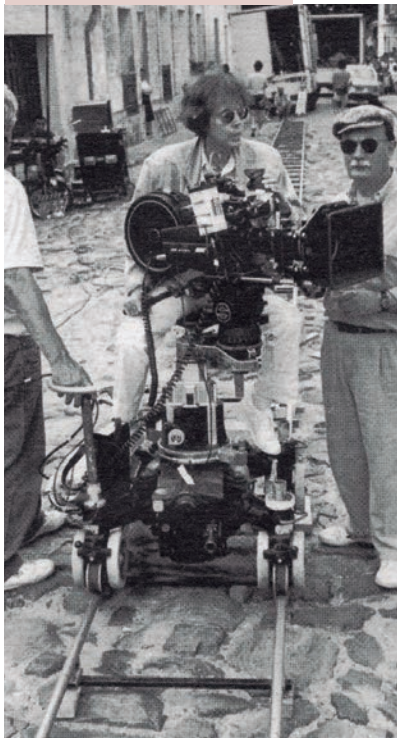
A **MOMENTOS** le siguió **CAMILA**, protagonizada por SUSÚ PECORARO e IMANOL ARIAS, uno de los éxitos indiscutidos del cine local de todos los tiempos. "Hace unos años, en Pinamar, dieron la película. La vi y pensé que era mi hija Camila, y en Mar del Plata pensé que era mi nieta (risas), pero Camila era una joven y una mujer. Yo era también una nena, y nos olvidamos cuando éramos jóvenes, y a veces subestimamos la juventud, yo tenía muy claro cómo contar esa pasión a esa edad. Y Camila también, porque la pasión nos mueve, sigamos apasionadas", decía PECORARO en la presentación de la película durante la primera semana de directoras argentinas organizada por el INCAA.

A lo que sumaba LITA STANTIC, socia creativa y productora de BEMBERG, en el mismo evento: "En doce años filmó seis películas. Empezó a hacerlo a los 59 años y abrió un camino para muchas directoras, que cuando ella lo hizo, en los ochenta, había muy pocas".

"En doce años filmó seis películas. Empezó a hacerlo a los 59 años y abrió un camino para muchas directoras, que cuando ella lo hizo, en los ochenta, había muy pocas". LITA STANTIC

SEÑORA DE NADIE

MARIA LUISA BEMBERG y el CHANGO MONTI



Cansada de que sus historias no fueran llevadas como ella creía al cine, puso manos en el asunto y, pese a los prejuicios de su familia y la poca participación femenina en la industria, se posicionó rápidamente como una de las realizadoras más importantes del cine argentino.

MARÍA LUISA con MARCELLO

muchas directoras, que cuando ella lo hizo, en los ochenta, había muy pocas. BEMBERG hizo películas maravillosas y fue acompañada por el público. **CAMILA** hizo dos millones de espectadores el año de su estreno y 400 mil cuando fue nominada al Oscar. Trabajé con MARÍA LUISA y hubo cuatro directoras antes que ella. En relación a esa época, veo un panorama mejor. Se ha avanzado mucho. Recuerdo haber asistido a un rodaje y que me dijeran 'el cine no es para mujeres, no tengo problemas que vengas, pero el cine no es para mujeres'. Los diez años que estuve con MARÍA LUISA fueron muy importantes, produjimos, dirigimos, hicimos cinco películas, fue muy productiva la etapa, la más productiva de mi vida, y mi asociación con ella, en un comienzo, había sido mal vista. Sentí que en ese momento tenía que apoyarla. Pesaba también mucho el apellido, le jugaba en contra para que la reconocieran".

CAMILA

STANTIC venía de estar en **LA RAULITO** (1975), un gran éxito financiado por DAVID GRAIVER y dirigido por LAUTARO MURÚA; **LA PARTE DEL LEÓN** (1978), ópera prima de ADOLFO ARISTARAIN, y dos películas de ALEJANDRO DORIA: **LA ISLA** (1979) y **LOS MIEDOS** (1980). Se sumó a BEMBERG a pesar de que le advertían que no lo hiciera. "El nombre de nuestra productora, GEA, lo puso MARÍA LUISA. Lo consultó con una amiga suya ultrafeminista, LEONOR CALVERA, y ella se lo sugirió. Tendríamos que haberle puesto ARIES, porque las dos éramos de ese signo, pero ese nombre ya estaba. TITA TAMAMES me dijo que estaba loca, que cómo me iba a asociar con MARÍA LUISA: 'esa mujer no sabe lo que quiere'. AÍDA BORTNIK también me comentó algo así. En general, en el ambiente desconfiaban. En ese momento era inédito que dos mujeres se asociaran para hacer una película".

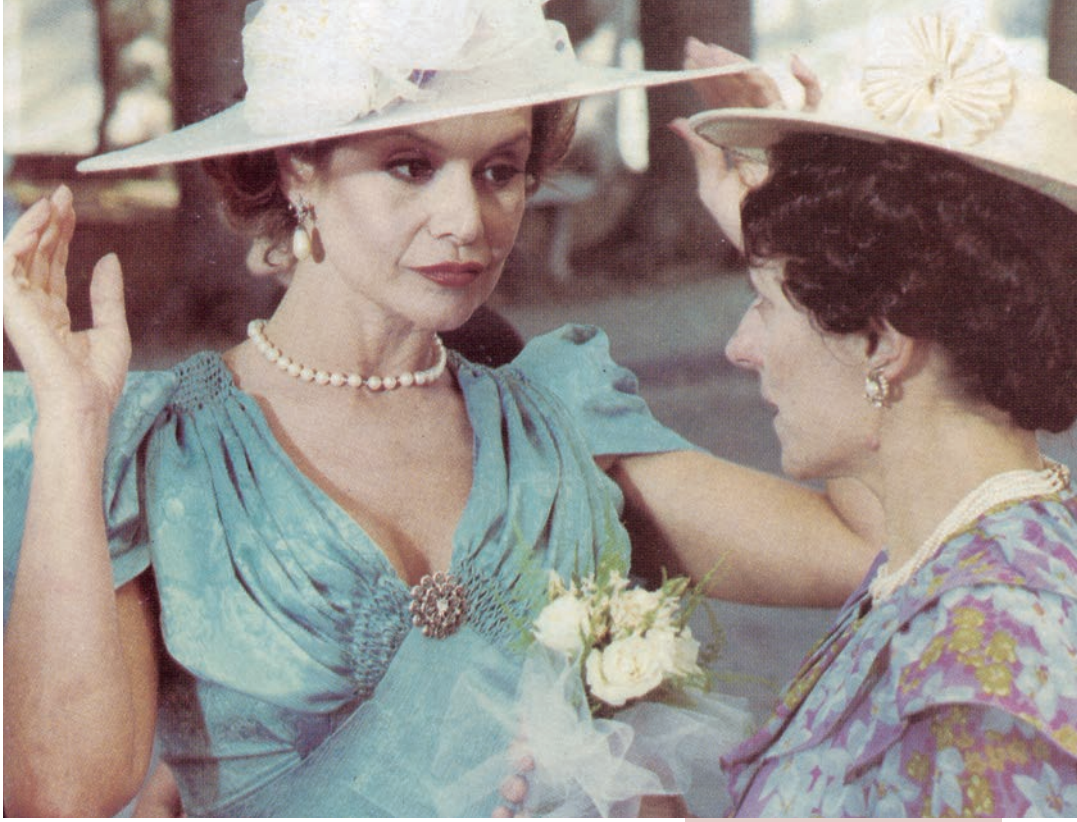
SEÑORA DE NADIE (1982), **MISS MARY** (1986), **YO LA PEOR DE TODAS** (1990) y **DE ESO NO SE HABLA** (1993) la posicionaron como la directora más importante del cine argentino, un ícono que se transformó en la referencia de aquellas mujeres que se querían acercar a la realización. A partir de su trabajo es que se comienza a hablar de un cine "realizado por mujeres", marcando un punto de inflexión.

"Me decidí a filmar el día que creí que estaba bastante reconstruida por dentro como para poder bancarme un fracaso, porque con una película nunca se sabe. Es muy extraño lo que me mueve a haber elegido un medio tan

exigente como es el cine para expresarme", decía cuando le consultaban el porqué de su decisión de empezar a dirigir.

El reconocido FÉLIX "CHANGO" MONTI, DF de sus dos últimas películas, dice: "Trabajar con MARÍA LUISA es entrar en su mundo, fue una sorpresa cuando LITA STANTIC me llamó y nos reunimos; llegué y hablamos del libro de OCTAVIO PAZ, de películas, de más libros, de pintura, de música, todo abarcaba su visión. Yo, ante la filmación, tenía una firme convicción en lo que pedía, desde el carácter de un personaje, de la composición del cuadro o de la luz. No hay un solo detalle de mi trabajo en sus películas que no haya nacido de ella. En **YO LA PEOR**..., con VOYTEK, el escenógrafo, vivíamos en el siglo XVII, a través de su mirada. Recuerdo cada día de filmación, llegar y encontrarnos, hablar sobre lo que haríamos y despedirnos cuando nos íbamos, hablando de lo que habíamos hecho. Trabajar con ella es quedar unido a su mundo, su rigor, su pasión, su lucha por alcanzar la forma para expresarse", agrega.

En la explicación de MONTI está el impulso del trabajo de una mujer que se apropió del dispositivo y se paró en la industria como una feminista que transgredía todo lo que se le había impuesto. Sus películas elaboraban relatos íntimos acerca de la opresión y la necesidad de liberación del machismo imperante dentro y fuera de los hogares, con temas adultos que, mediante la presión que ejercía la censura del momento, aún no habían sido enfocados dentro del cine, en el que reinaba el pasatismo y relatos con mujeres-objetos que no podían despegar su fuerza de la imagen dominante.



DE ESO NO SE HABLA

"Si en mis películas prima el punto de vista femenino es porque soy mujer y porque creo que no hay una mirada neutra. La mirada de un cineasta está condicionada por el sexo al que pertenece, por todo lo que es", dijo. Su militancia la llevó a fundar La Mujer y el Cine (1988), junto a LITA STANTIC, SARA FACIO, BEATRIZ VILLALBA WELSH, SUSANA LÓPEZ MERINO, GABRIELA MASSUH y MARTA BIANCHI, con el propósito de reunir realizadoras, productoras y actrices en una entidad para fomentar la producción cinematográfica femenina.

Al poco tiempo de fundarse, BEMBERG se alejó de la misma por considerar que terminaría siendo contraproducente y llevaría a "fomentar ghettos de cine de mujeres, cuando lo correcto sería plantear y apoyar su integración a la industria del cine". Pese a ello, el colectivo continuó con fuerza, luchando día a día por una industria más justa y equitativa.

En 1995 se animó, por primera vez, a estar del otro lado de las cámaras, coprotagonizando **LA BALADA DE DONNA HELENA**, de FITO PÁEZ, un cortometraje que se convirtió rápidamente en objeto de culto, inspirado por la canción del mismo nombre, incluida en "El amor después del amor", disco de 1994.

Luego trabajó en el guion de su próximo proyecto, **EL IMPOSTOR**, basado en un cuento de SILVINA OCAMPO, que legó a ALEJANDRO MACI. Una trayectoria única y excepcional, que ubicó a MARÍA LUISA BEMBERG en lo más alto del universo cinematográfico, disuadiendo decisiones sobre rumbos y profesionalización en un mundo masculino, que impuso y aún impone una mirada que cierra pasos y que, además, imposibilita concretar deseos; en este caso, el de hacer cine. D

El camino que desanduvo en el cine estuvo signado por una mirada distinta sobre la mujer, con temáticas adultas, alejadas de estereotipos y subrayados, trastocando mandatos y roles preasignados, con una crítica a las diferencias entre las clases sociales, y reivindicando el deseo femenino.

ECO FILM FEST, disfrutando el medio ambiente

La mirada interior

LOS FESTIVALES DE LAS PROVINCIAS REIVINDICAN LA DIFUSIÓN DE UN CINE QUE NO LLEGARÍA A ESAS LATITUDES DE NO SER POR QUIENES SE UNEN Y TRABAJAN TODO EL AÑO PARA ORGANIZAR ESTOS ENCUENTROS CINEMATOGRÁFICOS.

POR **ULISES RODRÍGUEZ**

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DEL SUR

Su segunda edición se celebró del 15 al 22 de marzo, donde reinaron los Onas, en Río Grande, Ushuaia y Tolhuin, Tierra del Fuego. Centró su eje en las mujeres, con 82 películas de 20 países del sur del mundo, de las cuales 60 estaban realizadas por directoras.

La mentora del Festival, PAULA DE LUQUE, dijo a *DIRECTORES* que la idea fue "poner otra mirada a esa única mirada hegemónica. El cine construye identidad y levanta la autoestima, sobre todo en momentos como los que estamos viviendo".

LITA STANTIC, de quien se presentó una retrospectiva, recordó que ella es "de una época en la que había muy pocas mujeres en el cine y hoy son más de 20 las directoras. Estoy segura de que vamos a llegar al 50%".

Se seleccionaron películas de la Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Venezuela,

CARMEN GUARINI y AGUSTINA COMEDI en el FESTIVAL DE COSQUÍN

Uruguay, Australia, Nueva Zelanda, Egipto y Argelia, con secciones competitivas y no competitivas.

La apertura fue con **LA NOCHE DE 12 AÑOS**, del uruguayo ÁLVARO BRECHNER, que cuenta los duros momentos vividos en la cárcel por MAURICIO ROSENCOF, ELEUTERIO FERNÁNDEZ HUIDOBRO y JOSÉ MUJICA durante la dictadura setentista en Uruguay. Cerró con **LAS HIJAS DEL FUEGO**, de ALBERTINA CARRI, seleccionado como Mejor Largometraje de Ficción de la Competencia Internacional; **FOTO ESTUDIO LUISITA**, de SOL MIRAGLIA y HUGO MANSO, como Mejor Ópera Prima Argentina y **AUSENCIA DE MÍ**, de MELINA TERRIBILI, como Mejor Largometraje Documental.

Entre las actividades especiales se destacó la del Observatorio del Sector Audiovisual e Info-Comunicacional, con LUCRECIA CARDOSO; la de Producción, a cargo de VANESSA RAGONE; y la de Realización, dictada por ANAHÍ BERNERI.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE COSQUÍN

Del 2 al 5 de mayo. Su primera edición fue en 2011. Parecía imposible instalar la costumbre de ver películas "raras" en la Capital Nacional del Folklore, pero la muestra creada por CARLA BRIASCO y su pareja, EDUARDO LEYRADO, fue creciendo en calidad, convocatoria de público y equipo hasta llegar a su 9° edición.

"Cuando vienen ustedes, los del Festival de Cine, Cosquín se pone distinto. Al principio me parecía gente rara por la ropa y los peinados pero ahora me gusta que vengan y me recomienden películas que no sabía que existían", dice una vecina que tiene un kiosco a media cuadra del Centro de Convenciones, donde se proyecta la mayoría de las películas del Festival.

ROGER KOZA es su actual director artístico, y como siempre, todas las personas invitadas comieron locro y empanadas el primer día en casa de La Mary, la madre de CARLA BRIASCO.

Este año respondieron a la convocatoria más de 780 películas de 43 países distintos. Las categorías de Competencia Oficial fueron la Internacional de Largometrajes y Cortometrajes, y la Nacional Cortos de Escuela, de los cuales fueron seleccionados 35. La programación se completó con más de 50 películas con los focos y retrospectivas. La película de apertura fue **BREVE HISTORIA DEL PLANETA VERDE**, del cordobés SANTIAGO LOZA.

Que el cierre del SANTIAGO DEL ESTERO FILM FESTIVAL se realice en un "tren de la alegría" que recorre la ciudad con los invitados a bordo, junto a dos hombres arañas que hacen piruetas y bromean, muestra que la idea de hacer un festival de cine en esa parte del país es una fiesta en sí misma.

FESTIVAL DE CINE EN GRANDE

Parecía imposible instalar la costumbre de ver películas "raras" en Cosquín, la Capital Nacional del Folklore, pero la muestra creada por CARLA BRIASCO y su pareja, EDUARDO LEYRADO, fue creciendo en calidad, convocatoria de público y equipo hasta llegar a su 9° edición.

Entre las actividades paralelas, se realizó una retrospectiva de la obra de CARMEN GUARINI. La entrega de premios fue el sábado 4 de mayo, con **SOL ALEGRÍA**, del brasileño TAVINHO TEIXEIRA, como Mejor película de la Competencia Internacional.

CINE EN GRANDE, FESTIVAL DE CINE NACIONAL EN TIERRA DEL FUEGO

Iniciado en 2014, celebró su quinta edición del 8 al 15 de mayo de 2019. Río Grande fue la sede principal, en tanto Tolhuin y Ushuaia funcionaron como sedes itinerantes. Creado con el propósito de acercar la cinematografía argentina a la isla de Tierra del Fuego, generar encuentros entre profesionales y fomentar la industria audiovisual en la región, se ha ido consolidando como espacio clave de exhibición y encuentro.

Una amplia propuesta cinematográfica junto a talleres, charlas, mesas redondas y actividades especiales. Ahora amplió la programación a 46 producciones audiovisuales, distribuidas en siete secciones y en seis salas de las tres localidades, a través de sus secciones de Competencia Oficial, Nacional de Largo y Cortometrajes, Prisma, Panorama Fueguino, Foco Red Mercosur, Foco Chile-FAB y Sub25.

Otra novedad fue el Patagonia Film Lab, encuentro de formación y creación para futuras películas nacionales e internacionales a filmarse en la región patagónica. Brinda herramientas para fortalecer los proyectos seleccionados, fomentar el desarrollo de coproducciones y atraerlas a Tierra del Fuego.

El Premio DAC a la mejor dirección de Largometraje fue para AGUSTINA COMEDI por **EL SILENCIO ES UN CUERPO QUE CAE**. El de mejor Dirección de Cortometraje fue para DIEGO MOYANO y LUCAS CONCIA, directores de **LO INTERNO**. El Premio del Público a Mejor Largometraje lo ganó **PIAZZOLLA, LOS AÑOS DEL TIBURÓN**, de DANIEL ROSENFELD.

SANTIAGO DEL ESTERO FILM FESTIVAL

Que el cierre se realice en un "tren de la alegría" que recorre la ciudad con los invitados a bordo, junto a dos hombres arañas que hacen piruetas y bromean, muestra que la idea

La revista DIRECTORES en Santiago del Estero

de hacer un festival de cine en esta parte del país es una fiesta en sí misma. Así lo soñaron sus creadores en 2017 y, contra viento y marea, con escaso apoyo económico y de logística del gobierno de la provincia y un INCAA ausente, el único festival de cine santiagueño con mirada regional crece en cada edición como un refugio para jóvenes realizadores.

En esta tercera edición, que se realizó entre el 25 y el 29 de junio, el 40% de la selección oficial fue de producción nacional. Con mayoría de obras cordobesas y tucumanas, fue la provincia más pequeña del mapa argentino la que mostró mayoría.

Con 12 horas diarias de proyección, con muestras, talleres, charlas, foros y actividades especiales (todo libre y gratuito), las habituales Competencias Nacional e Internacional de Largometraje, Internacional de Cortometrajes y Trabajos de Escuela, esta edición sumó un concurso de video minuto para colegios secundarios de toda la provincia.

La película **AMA Y HAZ LO QUE QUIERAS**, de LAURA PLASENCIA, se llevó el Gran Premio del Público, mientras que **JULIA Y EL ZORRO**, de INÉS BARRIONUEVO, se alzó con el Premio del Jurado en la Competencia Argentina. **SACHA**, del realizador santiagueño JUAN SEBASTIÁN TORALES, se llevó el galardón al Mejor Cortometraje y **ALMAMULA**, de JUAN SEBASTIÁN TORRALES, consiguió el Premio Seff Lab. En tanto que **LA BÚSQUEDA**, de MARIANO AGUDO y DANIEL LAGARES resultó la Mejor Película de la Competencia Internacional.

"El festival continúa afianzándose con una impronta regional y sumando con más compromiso la perspectiva independiente", dijo a revista *DIRECTORES*, PICHU TOMSIC, creadora del festival junto a JUAN PABLO SALOMÓN.

La muestra no sería posible sin la participación de personas voluntarias y autoconvocadas para ofrecer una perspectiva que contemple el desarrollo y aporte al lenguaje audiovisual, la tendencia al cine independiente y la ponderación de óperas primas.

LAS HIJAS DEL FUEGO de ALBERTINA CARRI, película ganadora del FICSUR

PATAGONIA ECO FILM FEST - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE AMBIENTAL

Desde el 2 al 5 de octubre se llevará a cabo su cuarta edición en la ciudad de Puerto Madryn, con más de 50 películas de ficción, documental y animación. La muestra se consolida como una relevante propuesta cultural y educativa con el objetivo de inspirar y motivar a los espectadores a reflexionar sobre la importancia del cuidado del medio ambiente, los recursos naturales y la salud. Probando el éxito de su convocatoria internacional, se recibieron 975 películas de más de 100 países. Habrá 3 secciones oficiales competitivas: Largo y Cortometrajes Internacional y Patagonia en Foco Binacional, con cortometrajes de la región patagónica de Argentina y Chile. Además dos secciones No Competitivas: Naturaleza y Vida Silvestre y Cine Ambiental para Chicos.

El festival siempre convoca jurados muy variados, personalidades del cine, la cultura, el ambiente y la ciencia. Esta edición contará con jurados internacionales de México, Chile y Brasil.

Se prevé que durante los cuatro días del festival, participarán más de 4000 personas, que no solo podrán disfrutar de las proyecciones, sino también de talleres de alimentación saludable, seminarios de cine, muestras fotográficas, proyecciones especiales y conciertos de música alimentado con paneles solares, con la participación de conocidos intérpretes. Todo con entrada libre y gratuita. D

Más información en www.patagoniaecofilmfest.com

Creado en 2014 con el propósito de acercar la cinematografía argentina a la isla de Tierra del Fuego, el Festival genera encuentros entre profesionales y fomenta la industria audiovisual en la región, además de consolidarse como espacio clave de exhibición y encuentro.

En busca DE LO NUEVO

GUIONISTA Y DIRECTOR, ALEJANDRO FADEL NACIÓ EN TUNUYÁN, MENDOZA, EN 1981. A LOS 15 AÑOS UN AMIGO MAYOR LE PRESTÓ UN VHS QUE TENÍA NOSFERATU, DE MURNAU, EL VAMPIRO Y METROPOLI, DE LANG. ALLÍ DESPERTÓ SU VOCACIÓN. DESPUÉS ESTUDIÓ EN LA UNIVERSIDAD DEL CINE Y COMENZÓ A FILMAR, EN MEDIO DE UNA GENERACIÓN ACOSTUMBRADA A PRODUCIR ENTRE AMIGOS, CON LO QUE HAYA, DONDE TODOS SON INDISPENSABLES PARA LA PELÍCULA QUE QUIEREN HACER, PORQUE VIVEN EL CINE COMO UNA PULSIÓN, COMO UNA NECESIDAD VITAL.

POR **XIMENA BRENNAN**

¿De dónde surgió encarar EL AMOR (PRIMERA PARTE) (2005), tu primera incursión en el largometraje junto a MARTÍN MÁUREGUI, SANTIAGO MITRE y JUAN SCHNITMAN?

Esa película surgió cuando estábamos terminando la carrera de Cine en la Universidad del Cine, haciendo un taller que habían creado MARIANO LLINÁS y RAFAEL FILIPPELLI. LLINÁS estaba con la idea de producir cine de una manera completamente alternativa al INCAA, con los medios que se tuviera y exhibirla también de forma independiente. Ya lo había probado con **BALNEARIOS** (2002), y quiso intentarlo con una película en la que él fuera productor y no director, para lo cual nos convocó a nosotros cuatro para escribir un guion y filmarla. La filmamos casi sin presupuesto (creo que en ese momento fueron $ 10.000), con equipos de rodaje muy móviles, donde a veces éramos muy poquitos, otras veces más, pero siempre con una microestructura en todo sentido. Fue una película que misteriosamente salió bien, se estrenó en el Festival de Venecia y después tuvo su paso de seis meses por el MALBA, a sala llena, y llegó a ser una pequeña película de

MUERE, MONSTRUO, MUERE, el miedo, la ansiedad, lo desconocido

ALEJANDRO FADEL

culto generacional. Éramos muy jóvenes, teníamos 22 o 23 años. Leonora y Luciano eran de la misma generación. Fue una película que pegó, y hubo mucha gente que la iba a ver. Al día de hoy, se sigue viendo.

Después de trabajar intensamente como guionista, te lanzaste a realizar LOS SALVAJES. ¿Cómo fue esa decisión?, ¿qué significó para vos?

Después de escribir **LEONERA** (2008), **CARANCHO** (2010) y **ELEFANTE BLANCO** (2012) con PABLO TRAPERO, de trabajar con SANTIAGO PALAVECINO, con ADRIÁN CAETANO, de escribir incluso una serie para DAMIÁN SZIFRON, que finalmente no salió, de escribir para PETER WEBBER, un director inglés, y para WALTER SALLES, **LOS SALVAJES** (2012) nació, un poco, de la idea de formalizar algo que se estaba llevando a la práctica y de armar la productora. También, por una decisión casi política, sentí que era el momento de empezar a desprenderme de mi rol de guionista. Sabía que quería escribir películas y filmarlas yo. Fue pegar ese salto al vacío. Tenía una película un poco más grande que iba a hacer con otra productora, pero finalmente me di cuenta de que no iba a funcionar, y justo estábamos armando la productora, *La Unión de los Ríos*. La escribí bastante rápido, sabiendo que la iba a dirigir. El desafío mayor era encontrar quiénes iban a ser los actores.

¿Allí empezó el proyecto de fundar la productora *La Unión de los Ríos*?

En principio, el nombre es el del lugar donde filmamos **LOS SALVAJES**. En ese sitio tiene una casa la familia de SANTIAGO MITRE, en Córdoba. Solíamos ir varios fines de año con amigos. Ahí surgió, a su vez, la inspiración para hacer la película. Buscando un nombre para la productora y siendo amigos desde hace veinte años con nuestros socios, nos pareció bonito. Ahí empezamos a trabajar en equipo con AGUSTINA LLAMBI CAMPBELL como la *chief commander*, nuestra productora. Nosotros no sabíamos nada de producción. Le poníamos entusiasmo pero no teníamos las herramientas. Igualmente, SANTIAGO es productor de sus películas; yo, de las mías, pero siempre nos estamos ayudando dentro de la pequeña estructura que tenemos. Luego se unió FERNANDO BROM, que es otro gran amigo. Y se sumó también SANTIAGO CARABANTE, que es un productor misionero que trabaja más con AGUSTINA y

"Yo quería encontrar y generar emociones nuevas. El terror, particularmente, es un género que necesita actualizarse todo el tiempo y creo que tiene elementos de distintos géneros".

MUERE, MONSTRUO, MUERE

llevan adelante la producción de las películas. La Unión de los Ríos es la confluencia de gente que tenía ganas de trabajar junta y de compartir, además de la amistad, el espacio de trabajo y de creación. Intercambiamos opiniones, leemos los guiones, nos hacemos consultas, nos ayudamos en el proceso previo. Es un trabajo muy comunitario y que siempre tiene un líder, que es AGUSTINA, junto al director de cada película.

¿Y MUERE MONSTRUO MUERE (2018)?

Primero tuvimos la suerte de que la seleccionaran para "Una cierta mirada" en el Festival de Cannes. Seguramente, se hicieron cosas muy parecidas pero mi anhelo era ir en busca de lo nuevo en un momento en el que estamos acostumbrados a imágenes y relatos que se parecen cada vez más, en que la tecnología tiende a homogeneizar las texturas de las imágenes. Yo quería encontrar y generar emociones nuevas. El terror, particularmente, es un género que necesita actualizarse todo el tiempo y creo que tiene elementos de distintos géneros. Uno lo puede pensar en algún punto como un drama romántico o como una película existencial, pero hay un germen de la historia de amor: son dos hombres enamorados de la misma mujer y esa mujer forma parte de una serie de mujeres que mueren en la película. Yo me planteaba qué sucedería ante ese espacio vacío de afecto, ante esa mujer que unía a estos dos hombres en un mundo que propone la película, donde las relaciones están dislocadas o donde es difícil la comunicación. Esta mujer parece ser un cable a tierra para los dos personajes. Y ahí también surgió el tema de la película, que es el miedo, la ansiedad, enfrentar ese lugar de lo desconocido. Luego apareció el relato sobrenatural y el monstruo como una forma gráfica de dar entidad a esta especie de pavor y locura que parece recorrer toda la película.

¿En qué otros proyectos estás trabajando?

Hay tres películas por delante que están en estado de tratamiento, que va a llevar un tiempo financiarlas, en un momento en el que en el país está costando un poco encontrar la manera, sobre todo para las películas medianas y grandes. Esto hace que, como cineastas, repensemos cómo queremos producir nuestras películas. Hay una que está más cercana al terror, la otra está más cercana al *western* y la otra es una película mucho más pequeña y delirante, que estoy escribiendo junto a mi hermano TOMÁS, que es poeta. Está escrita en verso y se filmará en verso también. D

"EL AMOR (PRIMERA PARTE) fue una película que misteriosamente salió bien, se estrenó en el Festival de Venecia y después tuvo su paso de seis meses por el MALBA, a sala llena, y llegó a ser una pequeña película de culto generacional".

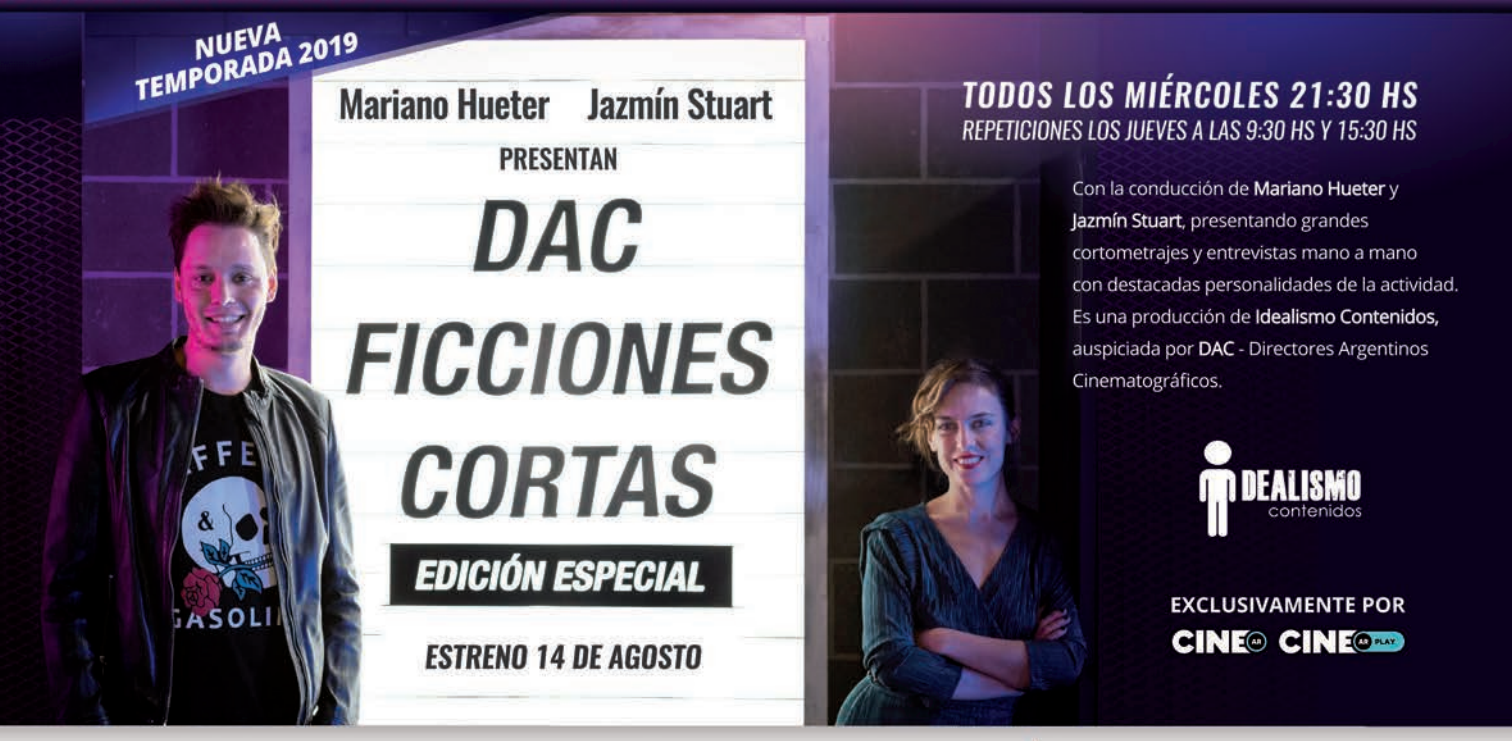
DIRECTORES

WWW.DIRECTORESAV.COM.AR

EL SITIO DEL AUDIOVISUAL

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

▶ REVISTA AUDIOVISUAL EMITIDA POR CINE AR · CINE AR PLAY · (á)



TODOS LOS MIÉRCOLES 21:30 HS

REPETICIONES LOS JUEVES A LAS 9:30 HS Y 15:30 HS

Con la conducción de **Mariano Hueter** y **Jazmín Stuart**, presentando grandes cortometrajes y entrevistas mano a mano con destacadas personalidades de la actividad. Es una producción de **Idealismo Contenidos**, auspiciada por **DAC** - Directores Argentinos Cinematográficos.

IDEALISMO contenidos

EXCLUSIVAMENTE POR CINE AR CINE AR PLAY

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**

40 AÑOS

BANCO CREDICOOP
COOPERATIVO LIMITADO

La Banca Solidaria

Aplicable a cartera de consumo. Banco Credicoop Coop. Ltdo. Reconquista 484. CABA. CUIT: 30-57142135-2. Credicoop Responde: 0810-888-4500. www.bancocredicoop.coop