

DIRECTORES

AÑO 09 / REVISTA 25

MAYO DE 2021

INCAA: LOS QUE ESPERAN, DESESPERAN...

Sin un nuevo plan de fomento,
prometido hace más de un año...
El costo medio de producción es hoy,
tres veces menor que el real.



NUEVA LEY PARA NUESTRO ESPACIO AUDIOVISUAL NACIONAL IMPULSO Y ORDENAMIENTO PARA EL PRESENTE Y FUTURO



MARCO DE DESARROLLO PROFESIONAL Y ECONÓMICO PARA DIRECTORES Y DIRECTORAS AUDIOVISUALES



 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

 **SATSATD**

Sindicato Argentino de Televisión
Telecomunicaciones, Servicios Audiovisuales, Interactivos y de Datos

Congreso Anual
de Sociedades
de Autores
Audiovisuales
Latinoamericanos



FESAAL

Federación de Sociedades de Autores
AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS

Para fortalecer el derecho de Autor
audiovisual en nuestra región hay
que trabajar desde latinoamérica.



URUGUAY
agadu.org



ARGENTINA
argentores.org.ar



CHILE
atn.cl



PARAGUAY
creadorespy.org



ARGENTINA
dac.org.ar



PERÚ
autoresavperu.org



COLOMBIA
directorescolombia.org



BRASIL
diretoresbrasil.org



MÉXICO
directoresmexico.org



PANAMÁ
autorespanama.org



BRASIL
gedarbrasil.org



COLOMBIA
redescritorescolombia.org



MÉXICO
sogem.org.mx

WWW.FESAAL.ORG

EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA



"Seguimos en este octavo año consecutivo llevando nuestro cine a todas las escuelas del país".
(En este momento de manera virtual)

Conocé más

-  Fundación DAC ✓
-  @fundacionDAC ✓
-  Fundación DAC ✓



FUNDACION DAC

DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS
POR LA CULTURA Y LAS ARTES AUDIOVISUALES

WWW.FUNDACIONDAC.ORG.AR

SUMARIO



06 **PROPUESTAS:**
UNA NUEVA LEY AUDIOVISUAL

DERECHOS CREATIVOS Y LABORALES
PARA DIRIGIR EN TV Y OTT

09

12 COSTO MEDIO ACTUALIZADO DE
UN LARGOMETRAJE NACIONAL

14 COSTO MEDIO DE
UNA SERIE NACIONAL

15 VICTORIA PARA
LOS CREADORES EN BRASIL

16 EUROPA: NUEVA REGLAS
PARA STREAMERS

18 ENTREVISTA A **MARIANO COHN** Y
GASTÓN DUPRAT

COLUMNA GÉNERO: ¿APRENDEN
LOS HOMBRES DE LAS MUJERES?

22

26 MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

34 ENTREVISTA A **ANA KATZ**

38 TWITCH, CRECIMIENTO
EXPONENCIAL DE LOS VIDEOJUEGOS

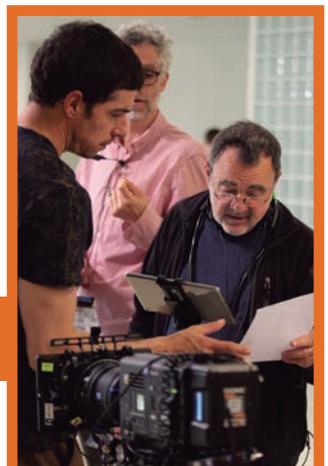
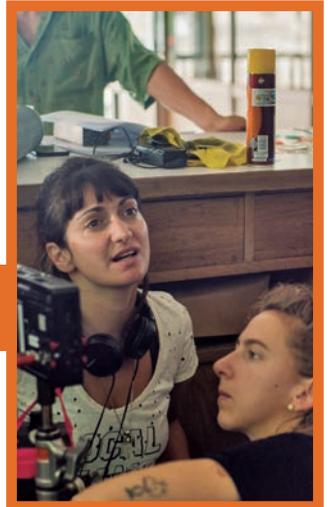
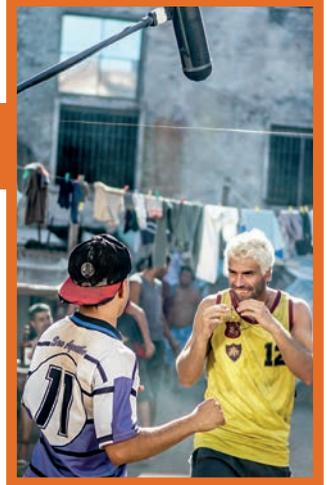
42 ENTREVISTA A **HERNÁN FINDLING**

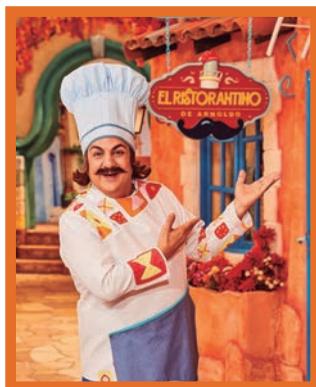
44 PANORAMA AUDIOVISUAL FEDERAL

ENTREVISTA A **CARLOS SORÍN**

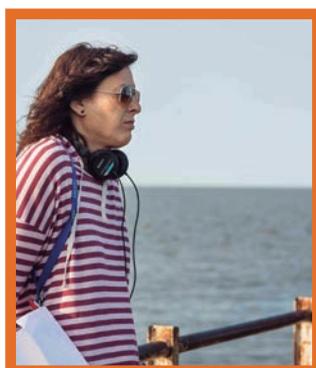
48

52 **FORMATOS:**
PELÍCULAS CONVERTIDAS EN SERIES





54 SERIES & TV 2021,
EN BUSCA DE SU PROPIO IDIOMA



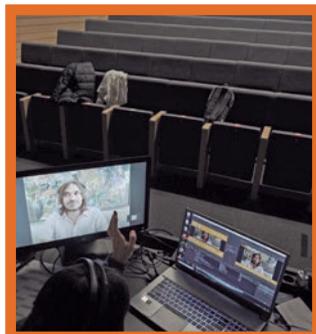
58 ENTREVISTA A
JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO

62 ESPECTADORES: ¿EL CINE
VIRTUAL LLEGÓ PARA QUEDARSE?

65 ANIMACIÓN:
DE LAS REDES A LAS SEÑALES

70 ENTREVISTA A
VERÓNICA CHEN

74 PROTOCOLOS EN MANO:
RETOMANDO LOS RODAJES



78 ENTREVISTA A
MATÍAS PIÑEIRO

82 REALIDAD VIRTUAL
EN LOS FESTIVALES

84 CÓMO IMAGINA LA INDUSTRIA
EL FUTURO DEL CINE



89 ORÍGENES DEL CINE POLICIAL
ARGENTINO

92 FILMAR EN VIVO: ENTREVISTA A
GUSTAVO POSTIGLIONE

95 CRÓNICA DE UNA SEÑORA,
50 AÑOS DE UNA PELÍCULA PRECURSORA



98 CINE INFANTIL: ENTREVISTA A
ALEJANDRO MALOWICKI

// Revista DIRECTORES

Año 9 - Número 25 -
Mayo 2021

Equipo editorial
Director de Publicación
HORACIO MALDONADO

Secretario de Redacción
JULIO LUDUEÑA

Coordinación General
ANA HALABE - MATÍAS ARILLI

Asistentes de Producción
MATÍAS CIANCIO

Diagramación Intermedia

Colaboraron en este número

Claudio Andaur, Laura del
Árbol, Julieta Bilk, Betina
Brewda, Rolando Gallego,
Ana Halabe, Marcelo La
Torre, Javier Leoz, Claudia
Martí, Romina Milevich,
Matías Nielsen, Ezequiel
Obregón, Inés Oliveira César,
Marcos Pasos, Manuel Pérez,
Ulises Rodríguez, Belén Ruiz,
Alberto Sadignon, Adrián
Solano, Vera Tognetti y Paula
Zyngierman

Corrección Liliana Sáez

Tapa Diseño Cecilia Protas

Fotografía

Martín Gamaler y
Carlos Morsetto

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.

AUDIOVISUAL: una nueva ley que impulse y ordene todo

LA LEY 17741 VIGENTE ACTUALIZÓ, EN 1994, LA CRÍTICA SITUACIÓN QUE ATRAVESABA EL CINE NACIONAL, VOLVIÉNDOLO SUSTENTABLE. A PARTIR DE SU SANCIÓN, NUESTRA CINEMATOGRAFÍA PUDO SUPERAR CON GRAN IMPULSO LAS CIRCUNSTANCIAS QUE, EN AQUELLOS MOMENTOS, POSTERGABAN SU DESARROLLO. PERO SIN DUDAS, LA LEY NO PUEDE DETENER EL CONSTANTE Y CRECIENTE AVANCE TECNOLÓGICO. LA APARICIÓN DE LOS NUEVOS MEDIOS Y SOPORTES NO TIENE PAUSA. DÍA A DÍA, LA COMUNICACIÓN SE HA MODIFICADO GLOBALMENTE EN TODAS SUS FORMAS. A FINALES DEL SIGLO PASADO, LO AUDIOVISUAL ERA SOLO UN PARIENTE DE LA CINEMATOGRAFÍA, PERO HOY ES EL QUE AGRUPA A TODA LA FAMILIA. SE NECESITA UNA NUEVA LEY PARA QUE LA INDUSTRIA COMPLETA OPTIMICE SUS RECURSOS, LOS PONGA EN VALOR, SE EMPODERE Y SALGA GANANDO.

La evolución de los medios y sus contenidos audiovisuales han roto las barreras entre las distintas formas de exhibición. Muchas son las diferentes pantallas que conviven al mismo tiempo. Las producciones audiovisuales circulan indistintamente por las salas cinematográficas, los canales de televisión abierta, las señales de cable, las plataformas de Internet y, en el futuro, por otras vías de comunicación que ni siquiera somos capa-

ces de imaginar. Más que en otras áreas, la pandemia ha acelerado esta situación de modo exponencial.

Durante estos 27 años de vigencia, nuestra Ley de Cine sufrió distintas modificaciones para renovar sus alcances. Ese mecanismo terminó originando una trama de parches y remiendos que, tratando de adaptar la legislación a los enormes avances tecnológicos, desactivaron sus

alcances en el presente. Esta problemática, unida a la inevitable burocracia surgida en el INCAA, impide reglar debidamente la actividad audiovisual, cuya propia evolución ha superado la perspectiva analógica de la ley y del organismo que debe aplicarla. La ineficacia de su estructura administrativa, la defunción de su Consejo Asesor y la incapacidad de sus comités para proveer una selección rigurosa de los materiales

que deben ser protegidos reclaman una nueva ley efectiva y ajustada a esta realidad digital, que ha uniformado los métodos de producción, el material y equipo tecnológico utilizado para su realización, distribución y exhibición. Todo ese vasto desarrollo industrial se puede englobar en un solo y unificador concepto: Producción audiovisual.

Producción audiovisual, que es impostergable actualizar para



En prepandemia las salas no ofrecían solo películas

ordenar este verdadero universo de cambiante práctica telecomunicacional en defensa de los contenidos nacionales, fomentando su producción, aplicando los gravámenes impagos por vacío legal para potenciar el apoyo a la producción, la difusión de nuestras imágenes aquí y en el exterior; una financiación adecuada a cada proyecto, incrementando el Fondo de Fomento y asegurando la distribución y exhibición de nuestra creación audiovisual en todos sus géneros. Considerando la presente proporción desplegada aquí y en el resto del mundo, entre los espectadores que consumen audiovisual

en salas o por streaming, es fundamental modificar los conceptos de cuota de pantalla en todos los medios que proveen el contenido audiovisual, equilibrando su oferta y evitando su concentración en manos de grupos hegemónicos y contrarrestando prácticas monopólicas y abuso de posición dominante.

Tal es la base y el espíritu de la propuesta que **DAC** está elaborando, junto a otras entidades, con el debido asesoramiento legal, sosteniendo el compromiso del Estado Nacional como firmante de la Convención para la diversidad de la UNESCO, que impone a los países que la integran, proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales.

Este proyecto de nueva ley audiovisual, sostiene la continuidad del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales como entidad competente para su administración, ya que posee la experiencia y el personal idóneo para el correcto control de las nuevas disposiciones, ahorrando así una costosa erogación. No obstante, este propósito podría incluir tanto la modificación de su nombre, como la descentralización de algunas de sus funciones acumuladas a través de los años (estar a cargo del CINAIN, por ejemplo) y del propio actual sistema de gerenciamiento del organismo. El mismo sería asumido por un directorio, integrado por profesionales idóneos en el área audiovi-

Es fundamental modificar los conceptos de cuota de pantalla en todos los medios que proveen el contenido audiovisual, equilibrando su oferta y evitando su concentración en manos de grupos hegemónicos y contrarrestando prácticas monopólicas y abuso de posición dominante.



La producción audiovisual ya no circula por una sola pantalla

Durante estos 27 años de vigencia, nuestra Ley de Cine sufrió distintas modificaciones para renovar sus alcances. Ese mecanismo terminó originando una trama de parches y remiendos que, tratando de adaptar la legislación a los enormes avances tecnológicos, desactivaron sus alcances en el presente.

sual y delegados de las áreas culturales del resto del país, para asegurarle un contexto federal, facilitando el control en el dictado y ejecución de sus políticas y solventando la adecuada participación de todos los sectores y regiones de la industria audiovisual argentina. Sin duda, un cambio importante y estratégico frente al manejo unipersonal hasta aquí ejecutado en el organismo.

La nueva ley audiovisual es indispensable para la continuidad de esta nuestra indus-

tria cultural, mundialmente convertida en una de las mayores promotoras económicas y sociales del progreso de la humanidad. En su elaboración, representando la experiencia de los directores y directoras que, en todas sus manifestaciones, crean la obra audiovisual, **DAC** está trabajando, analizando, proponiendo y escuchando, para arribar a un proyecto consensuado que logre plena satisfacción y apoyo general. **D**

Dirigir en TV, plataformas y otros medios

DAC Y SATTSALD ACUERDAN UN MARCO DE DESARROLLO PROFESIONAL, DE HONORARIOS MÍNIMOS, Y DE DERECHOS CREATIVOS Y LABORALES PARA LOS DIRECTORES Y DIRECTORAS AUDIOVISUALES.



Directores Argentinos
Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales



Sindicato Argentino de Televisión
Telecomunicaciones, Servicios Audiovisuales, Interactivos y de Datos

Tanto en el ámbito local como en el internacional, en brevísimo tiempo, se han sucedido vertiginosas y profundas transformaciones en el campo de la producción audiovisual.

El Consejo Gremial de Obras Audiovisuales de Ficción y Documentales para TV, Plataformas y Nuevas Tecnologías de DAC, junto al Consejo Directivo Nacional de SATTSAID, Sindicato Argentino de Televisión, Telecomunicaciones, Servicios Audiovisuales, Interactivos y de Datos, ha analizado atentamente estos cambios, que pueden afectar los derechos creativos y laborales de quienes dirigen obras audiovisuales para Tele-

visión y, muy especialmente de aquellas producidas y destinadas para su exhibición en plataformas OTTs vía Internet.

Frente a este contexto resultaba necesario e imprescindible establecer, para las Directoras y Directores Audiovisuales, un marco que proteja sus derechos creativos y laborales como así también, que proyecte un piso mínimo de condiciones económicas y de trabajo para, de esta forma, lograr un correcto desarrollo de su actividad creativa y profesional.

DAC es una entidad profesional con más de 63 años de existencia y posee una marcada historia

en la defensa de los derechos de las directoras y los directores cinematográficos y audiovisuales.

SATTSAID es el histórico y reconocido Sindicato fundado el 28 de febrero de 1958, representativo de los trabajadores de la Televisión, entidad que, junto al avance de las nuevas tecnologías, amplió hace ya tiempo su campo de acción y hoy tiene el orgullo de representar los intereses de los trabajadores de los canales y señales de televisión, la TV por cable / satelital, las productoras audiovisuales, proveedores de conectividad, centros de copiado y medios digitales, entre otros.

Es lógico, muy necesario y lo más conveniente, que ambas entidades unan esfuerzos para la defensa de los Derechos Creativos y Laborales de los Directores y las Directoras Audiovisuales frente al contexto que proponen las nuevas tecnologías de producción, distribución y exhibición, siendo que además SATTSAID los representa sindicalmente cuando los directores y directoras participan de producciones destinadas a su exhibición por Televisión e Internet, conforme al reconocimiento que tienen en su personería gremial. Por otra parte, es la única organización sindical que puede negociar colectivamente con



Grabación de la serie **EL MARGINAL**, dirigida, en sus primeras tres temporadas, según orden alfabético, por: MARIANO ARDANAZ, ISRAEL ADRIÁN CAETANO, ALEJANDRO CIANCIO, LUIS ORTEGA y JAVIER PÉREZ

Siempre, con el sincero objetivo de consolidar, para quienes dirigen, una relación de transparencia con sus responsabilidades y sus derechos. Objetivos que, conviene remarcar, solo se logran con la ayuda, el compromiso y la unión de todas y todos.

el sector empresario, además de las condiciones de trabajo y salario, como trabajadores para estos medios.

DAC y SATTSAID, organizaciones hermanas y con excelentes relaciones históricas de mutua cooperación, brindan ahora los parámetros detallados y organizados en esta guía profesional, como un instrumento para alcanzar contrataciones que reflejen los intereses de todas las partes y faciliten las relaciones laborales y los mejores resultados creativos para las futuras producciones audiovisuales.

Para lograr estos objetivos se estudiaron y adaptaron las disposiciones que mejor se adecuaban a nuestra realidad argentina, en cuanto a su producción audiovisual, a partir de cada uno de los estatutos de derechos creativos y laborales que encuadran las actividades de las directoras y directores audiovisuales de otros países, integrados en reconocidas sociedades y sin-

dicatos como DGA (Director's Guild of America - USA), DGC (Director's Guild of Canada), SPA (Portugal), Creadores Audiovisuales de España, Italia y Francia, entre otras muchas asociaciones internacionales de directoras y directores.

Sobre esa base, se ha confeccionado nuestro propio articulado al respecto, para establecer y garantizar derechos y responsabilidades de directoras y directores en los distintos escenarios de producción, de cara a los nuevos requerimientos y realidades de la industria audiovisual, siendo necesario estar preparados a los efectos de protegerlos, en caso de que los mismos se vieran vulnerados.

Así, por ejemplo, durante los últimos años se ha establecido una constante depreciación de los honorarios profesionales que perciben quienes dirigen Obras Audiovisuales.

Con la absoluta necesidad de revertir esta situación y siguiendo el ejemplo de las menciona-

das entidades colegas de todo el mundo, se ha puesto como objetivo establecer tabuladores de honorarios mínimos, que garanticen una remuneración justa y acorde a las exigencias que conlleva el trabajo profesional y creativo desarrollado.

Asumiendo, claramente, la conciencia de estar planteando la revalorización del rol de dirigir la realización de Obras Audiovisuales frente a la industria. Siempre con el sincero objetivo de consolidar, para quienes dirigen, una relación de transparencia con sus responsabilidades y sus derechos. Objetivos también comunes que, conviene remarcar, solo se logran con la ayuda, el compromiso y la unión de todas y todos los trabajadores de la industria audiovisual.

DAC junto al SATTSAID, basadas en su larga trayectoria y reconocimiento, no solo en el ámbito local sino también internacional, se proponen establecer los parámetros mínimos tanto de honorarios como

de condiciones laborales y de respeto a los derechos creativos, correspondientes para la dirección de obras audiovisuales para TV, plataformas y nuevos medios.

El propósito principal es informar, a quienes dirigen y a quienes son responsables de las producciones de Obras Audiovisuales, las condiciones que establecen los derechos creativos y laborales correspondientes por su prestación profesional y laboral, una labor única y requerida en todos los procesos creativos de una producción para brindar unidad artística a la obra audiovisual.

Los parámetros elaborados incluyen los siguientes ítems: Fundamentos de gestión; Normas generales; Función del director/a; Decisiones creativas; Contrato preliminar; Contratos con terceros;

Prohibición de represalias; Reemplazo del Director/a; Fecha de Inicio; Estrenos en salas cinematográficas y otros espacios públicos de obras destinadas a su exhibición en Televisión; Comisión de Género; Desarrollo, preproducción y producción; Aclaraciones previas a la asignación; Entrega del guion; Período de preproducción y producción; Lecturas de guion; Sesiones de casting; Segunda unidad; Escenas de riesgo/stunts; Video assist y monitoreo de Audio; Transmisiones electrónicas; Tomas diarias; Rodaje especial/complementario y procesos especiales; Material adicional; Ensayos; Derechos creativos en posproducción; Posproducción en ubicación lejana; Edición; Preparación del corte de la versión del director/a y su visualización; Derecho a estar presente y a ser consultado/a durante toda

la posproducción; Looping y narración en off/voice over; Punteo y doblaje; Copia digital; Créditos del director/a, su ubicación y forma, duración y visibilidad; Mercados secundarios; Modificaciones de la versión final; Corrección de color, reencuadre, 3D, etcétera; Exhibición y/o emisión alternativa; Copia de la versión final; Dirección y/o edición de material adicional.

Cabe detallar que el rol de "Showrunner" no se incluye en este marco regulatorio mínimo, aun cuando pueda ser ejercido por una directora o director audiovisual.

Las remuneraciones mínimas propuestas han sido establecidas para el trabajo de quien fuera contratado para dirigir una producción audiovisual por tiempo determinado o indeterminado (continuidad en

un proyecto, segundas o terceras temporadas, correcciones, etcétera).

Estos mínimos propuestos deben ser tomados como un piso de negociación garantizado, y de ninguna manera como un techo o una cifra fija e inalterable; están indicados y establecidos por diferentes tabuladores que se encuentran detallados en los dos pertinentes y específicos documentos resultantes: uno para EPI-SODIOS PILOTO (SERIES) y otro para OBRAS AUDIOVISUALES DE LARGA DURACIÓN (PELÍCULAS DE LARGOMETRAJE) de TV y OTTs. Ambos marcos ordenatorios, junto a las remuneraciones mínimas aplicables, serán actualizados periódicamente, estando ya disponibles, completos y en detalle, para ser consultados y/o descargados en: www.dac.org.ar **D**

SEBASTIÁN PIVOTTO durante la grabación de **ESPERANZA MIA**



EL COSTO MEDIO RETRASADO YA ES 3 VECES MENOR QUE EL REAL

EL NUEVO COSTO TOTAL DE UNA PELÍCULA DE LARGOMETRAJE NACIONAL DE PRESUPUESTO MEDIO ES DE **88 MILLONES Y MEDIO DE PESOS** CON IVA INCLUIDO, PORQUE LAMENTABLEMENTE ESE IMPUESTO ES UN GASTO A PAGAR, SIN CONSIDERAR AQUÍ LOS GRAVOSOS CARGOS QUE HOY DEBEN AFRONTARSE POR COVID-19 Y QUE LLEGARÍAN A SUMAR HASTA UN 30% MÁS. ASÍ LO DETERMINARON LOS DESTACADOS ESPECIALISTAS, QUE COMO SIEMPRE ASEGURAN CON SU RECONOCIDA EXPERIENCIA LA SUSTENTABILIDAD DE ESTAS CIFRAS Y CUYA INESTIMABLE COLABORACIÓN MUCHO AGRADECEMOS. ASÍ, EL COSTO MEDIO OFICIAL QUE RIGE ACTUALMENTE TODA LA ACTIVIDAD DEL CINE ARGENTINO SE HA RETRASADO YA A **MENOS DE LA TERCERA PARTE DE SU VALOR REAL**. EL NUEVO PLAN DE FOMENTO, PROMETIDO A DAC EN SETIEMBRE 2020, TAMPOCO LLEGA...Y QUIENES LO ESPERAN, DESESPERAN.

PARÁMETROS PARA LA REALIZACIÓN DEL PRESUPUESTO DE **COSTO MEDIO 2021**

POR PAULA ZYNGIERMAN y
JAVIER LEOZ

Fecha de entrega: 14 MAR-
ZO de 2021 con proyección a
SEPTIEMBRE de 2021.

Diseño de Presupuesto para
Audiencia Media.

Película Nacional de 6 se-
manas de preproducción, 6
semanas de rodaje y 9 sema-
nas de posproducción, con 43
miembros de Equipo Técnico.

ELENCO de 2 protagonistas
de primera categoría, 2 se-
cundarios, 1 actor de tercera
categoría, 30 bolos mayores,
20 bolos menores y 140 extras

Presupuesto de una Película Nacional de Costo Medio conforme Ley 17.741 – MARZO 2021				Preproducción	6	Sábados	0	Días Rodaje	30
				Rodaje	6	Domingos	0	Cot. Dólar	
				Posproducción	9	Hs. Ex. (x sem)	11,25		
RUBROS				TOTAL		IVA		Total c/IVA	
1	LIBRO / ARGUMENTO / GUIÓN (CONFORME ARGENTORES, 5% DEL COSTO BAJO LA LÍNEA SIN IMPUESTOS)			4.263.768		0		4.263.768	
2	DIRECCIÓN (CONFORME DAC, 10% DEL COSTO BAJO LA LÍNEA SIN IMPUESTOS)			5.627.535		590.891		6.218.427	
3	PRODUCCIÓN			5.199.275		932.248		6.131.522	
4	EQUIPO TÉCNICO (S/ lista Marzo-2021 + 22%)			16.353.061		0		16.353.061	
5	ELENCO (AAA según salarial 2020 + 30% - VER solapa AAA)			5.263.137		0		5.263.137	
6	CARGAS SOCIALES			5.438.186		0		5.438.186	
7	VESTUARIO			600.000		119.700		719.700	
8	MAQUILLAJE			135.000		9.450		144.450	
9	UTILERÍA			830.000		75.600		905.600	
10	ESCENOGRAFÍA			1.500.000		252.000		1.752.000	
11	LOCACIONES			1.526.100		0		1.526.100	
12	MATERIAL DE ARCHIVO			0		0		0	
13	MÚSICA			1.299.869		9.781		1.309.650	
14	MATERIAL VIRGEN			640.000		92.400		732.400	
15	PROCESO DE LABORATORIO			1.260.000		264.600		1.524.600	
16	EDICIÓN			524.000		99.540		623.540	
17	PROCESOS DE SONIDO			2.000.000		420.000		2.420.000	
18	EQUIPOS DE CÁMARAS Y LUCES			5.156.000		1.082.760		6.238.760	
19	EFECTOS ESPECIALES			500.000		105.000		605.000	
20	MOVILIDAD			3.386.500		440.685		3.827.185	
21	FUERZA MOTRIZ			534.000		112.140		646.140	
22	COMIDAS y ALOJAMIENTOS			3.842.500		788.025		4.630.525	
23	ADMINISTRACIÓN // INCLUYE PROTOCOLO COVID-19			13.992.000		1.583.820		15.575.820	
24	SEGUROS			1.000.000		172.200		1.172.200	
25	SEGURIDAD			495.000		0		495.000	
TOTALES				81.365.931		7.150.840		88.516.771	

DAC2020

(entre Comunes, Calificados y Especiales). Honorarios por encima de los mínimos vigentes.

LIBRO/GUIÓN calculamos el mínimo establecido por ARGENTORES para los presupuestos que superan el Costo Medio, considerando también un valor equivalente para la compra de los derechos de una obra pre existente (novela, cuento, otros). Debido a que ya estamos pudiendo verificar el alto valor que genera el Protocolo COVID, hemos incrementado, en el Rubro Administración, el monto de dicho Protocolo con valores ya testeados.

JORNADA LABORAL de lunes a viernes, 8,45 hs. de labor, más 2,15 hs. extras diarias, para llegar a un Plan de Rodaje tentativo de 11 hs. laborables. Partiendo del tarifario SICA de marzo de 2021, se aplica para los Técnicos el 22% estimado a septiembre de 2021, tomando como referencia la Tabla de Recomposición en tramos publicada por SICA en 2020 y el último tarifario SICA publicado (que llega a marzo de 2021).

Acaban de cerrar las Paritarias de AAA 2020, y el incremento retroactivo acordado para 2020 es del 30%, luego de

un año de debate. Mantendremos entonces el 30% estimado para 2021, en concordancia con las Paritarias 2020.

SUTEP: se toma el cuadro tarifario que llega hasta junio de 2021 más un 12%.

SADEM calculamos un aumento del 12% por sobre el tarifario 2021 ya que los gastos del Rubro Música se prevén para el año siguiente.

SADAIC: se toma el cuadro tarifario de febrero de 2021 y se incrementa un 20%, ya que los gastos de MÚSICA se prevén para el año siguiente.

DIRECCIÓN: calculamos un 10% sobre los Costos Bajo la Línea (costos totales del presupuesto, excluyendo honorarios de guion, dirección y producción, sin IVA ni contingencias). Los valores considerados para el PROTOCOLO COVID-19 no aplican a este cálculo.

Desglosado también por rubros, este presupuesto se encuentra disponible en WWW.DAC.ORG.AR/COSTO-MEDIO

CUÁNTO CUESTA UNA SERIE NACIONAL

Presupuesto Medio Series de 8 Capítulos - 2021		Preproducción	2,5	Días rodaje	66
		Rodaje	3	Cot. Dólar	\$95,00
		Posproducción	4	Capítulos	8
RUBROS					TOTAL
1	LIBRO / ARGUMENTO / GUION (CONFORME ARGENTORES, INCLUYE 1 GUIONISTA. NO INCLUYE DESARROLLO DE BIBLIA Y DE PERSONAJES)				4.050.000
2	DIRECCIÓN (CONFORME DAC - SATSAID, INCLUYE 1 DIRECTOR. NO INCLUYE A TODOS LOS QUE PUDIERAN PARTICIPAR EN EL RUBRO)				5.400.000
3	PRODUCCIÓN				4.050.000
4	EQUIPO TÉCNICO				41.731.616
5	ELENCO				18.091.090
6	CARGAS SOCIALES				15.648.699
7	VESTUARIO				4.290.000
8	MAQUILLAJE				1.070.000
9	UTILERÍA / AMBIENTACIÓN				6.008.000
10	ESCENOGRAFÍA				3.700.000
11	LOCACIONES				8.369.975
12	MATERIAL DE ARCHIVO				100.000
13	MÚSICA				3.800.000
14	LAB & MEDIA MANAGEMENT				9.085.125
15	PROCESO DE POSPRODUCCIÓN				3.224.000
16	PROCESOS DE SONIDO				706.576
17	EQUIPOS DE CÁMARAS / LUCES / SONIDO				22.316.750
18	EFFECTOS ESPECIALES				600.000
19	MOVILIDAD				11.593.000
20	FUERZA MOTRIZ				1.836.000
21	COMIDAS				4.516.500
22	ADMINISTRACIÓN				2.201.500
23	SEGUROS				486.835
24	PRENSA				300.000
25	SEGURIDAD				155.000
26	IMPUESTOS				11.027.730
27	CONTINGENCIA				5.199.920

TOTALES	189.558.316
IVA	39.807.246
TOTAL GENERAL	229.365.562
TOTAL X EPISODIO	18.955.832
IVA	3.980.725
TOTAL con IVA	22.936.556

Por **Betina Brewda** y **Marcelo La Torre**

Paritarias hasta mayo de 2021

No incluye costo por Protocolo COVID-19 que suma un 30% más sobre el total del presupuesto estimado.

Disponible en WWW.DAC.ORG.AR/COSTO-MEDIO

Victoria para los Creadores en Brasil

LA JUSTICIA BRASILEÑA DICTAMINÓ QUE LA PROVISIÓN DE EQUIPOS EN HABITACIONES DE HOTEL, MOTELES O SIMILARES PARA LA TRANSMISIÓN DE OBRAS MUSICALES, LITERARIAS Y AUDIOVISUALES PERMITE EL COBRO DE REGALÍAS, DEL MISMO MODO QUE LA CONTRATACIÓN DE SERVICIOS DE TELEVISIÓN DE PAGO POR PARTE DE UNA EMPRESA HOTELERA NO IMPIDE EL COBRO DE DERECHOS DE AUTOR.

La ECAD -Oficina Central de Recolección y Distribución de la música en Brasil- logró el miércoles 24 de marzo una victoria ante el Tribunal Superior de Justicia (STJ) en una larga batalla contra la industria hotelera por el pago de derecho de autor de las obras musicales, literarias y audiovisuales que se reproducen dentro de las habitaciones de hoteles brasileños. La provisión de equipos en habitaciones de hotel, moteles o similares para la transmisión de obras musicales, literarias y audiovisuales permite el cobro de regalías.

En una decisión con 8 votos a favor y 1 en contra, la Segunda Sección del Tribunal Superior de Justicia consolidó la jurisprudencia bajo el llamado rito repetitivo. La única disonancia parcial fue del ministro Raúl Araújo, pero ha sido rechazada por la mayoría. El colegiado estableció las siguientes tesis: "La provisión de equipos en habitaciones de hotel, moteles o similares para la transmisión de obras musicales, literarias y audiovisuales permite el cobro de regalías por parte de ECAD". Y "La contratación de servicios de televisión de pago por par-

te de una empresa hotelera no impide el cobro de derechos de autor por parte de ECAD, sin bis in idem".

En la sentencia, el ministro Antonio Carlos Ferreira, destacó que con la sanción de la Ley 9610/88 se han modificado en gran medida los lineamientos del hecho imponible por cobro de derechos de autor en habitaciones de hotel, moteles y similares, siendo innecesario invocar el beneficio de la empresa y distinguir la transmisión de la retransmisión. Y agregó, que lo importante en la nueva ley

es la prohibición para que la comunicación al público, por cualquier medio o proceso, en los lugares de asistencia colectiva, pueda realizarse sin el pago de derechos de autor. El cobro de los derechos de autor por la música en los hoteles se realiza en varios países. Sin embargo, en los establecimientos de Brasil se han negado a pagarlos, alegando que la habitación no es un ambiente público, sino privado. Por ese motivo, es un gran triunfo para la ECAD en referencia a la protección de los derechos de los artistas y compositores de la música. **D**





Nuevas reglas PARA STREAMERS

LA DIRECTIVA DE SERVICIOS DE MEDIOS AUDIOVISUALES DE LA UNIÓN EUROPEA ESTÁ GENERANDO NUEVAS REGLAS EN EL ECOSISTEMA DE PRODUCCIÓN DE CINE Y TELEVISIÓN, UN COMPROMISO QUE YA SE ESTÁ IMPLEMENTANDO EN TODA EUROPA. SE ESTABLECEN OBLIGACIONES DE INVERSIÓN Y, EN ALGUNOS PAÍSES, TÉRMINOS DE INTERCAMBIO CON LOS STREAMERS. COMIENZA A EXPERIMENTARSE EL LLAMADO “EFECTO BRUSELAS”.

En esencia, la directiva simplemente establece que los transmisores deben ofrecer una cuota del 30% de contenido europeo a los suscriptores europeos. Pero además de eso, los países de la UE están introduciendo una legislación adaptada a cada país para que

las plataformas reinviertan directamente un porcentaje de sus ingresos en cada territorio europeo donde operan. Y algunos países, como Francia e Italia, están en proceso de convertir en ley nuevas reglas que también obligarán a Netflix, Amazon Prime, Disney Plus y

otros servicios de transmisión a invertir localmente a través de productores independientes y garantizar que los productores retendrán una parte de los derechos.

Francia, que está liderando el camino, ha aprobado un firme

marco legislativo por el cual el gobierno obligará a los *streamers* a invertir hasta el 25% de sus ingresos locales en contenido de absoluto origen francés. Más importante aún, el 66% de la inversión realizada por Netflix y otras plataformas para producir series de televisión francesas tendrá que hacerse a través de productores independientes, a los que se revertirán los derechos en un plazo de 36 meses. Por el lado de la cinematografía, las plataformas en Francia deberán canalizar el 75% de sus inversiones a través de productores independientes que recuperarán sus de-

rechos después de 18 meses. Los gigantes del *streaming* también tendrán que invertir en los largometrajes necesarios para proyectarse en las salas de cine antes de lanzarlos a sus plataformas. La ley está siendo revisada por el regulador de medios del estado francés para su aprobación final. Las nuevas reglas de interacción estarán vigentes desde julio.

Son 14 los países europeos que se encuentran en medio de intensas negociaciones con *streamers* en diferentes niveles.

El primero en hacerlo fue Portugal, que en octubre estableció un llamado “impuesto Netflix” del 1% a las plataformas, que se destinará a financiar el fondo de cine nacional portugués ICA. Por separado, tendrán que invertir hasta un 4% de sus ingresos locales en contenido portugués.

Los parlamentos de otros territorios europeos, incluidos los Países Bajos, Dinamarca, Croacia y Polonia, están redactando directivas similares que implican cuotas de inversión en contenido en idioma local.

En Italia, el proyecto de ley está pendiente de aprobación en el parlamento. La idea es imponer cuotas de inversión y producción similares. El plan es una cuota de inversión que ascienda al 25% de los ingresos, el 50% de los cuales se invertirá en contenido italiano. Se espera que el 100% de la inversión se realice a través de productores independientes y las reglas de

participación ocupan un lugar destacado en la agenda. “Los productores no pueden simplemente recibir una tarifa de productor a cambio de lo que hacen”, dice GIANCARLO LEONE, director de la Asociación Italiana de Productores de Televisión (APA), quien es el negociador principal. Otro tema clave en Italia es si las plataformas podrán continuar aprovechando las generosas devoluciones de impuestos para la producción cuando trabajen con productores locales, que dicen: ¿Qué me están devolviendo a cambio del crédito fiscal? ¿Qué derechos podré conservar que sean de un valor comparable? Significativamente, Italia es el único país de Europa donde Netflix se ha unido a la asociación de películas del país (ANICA), una medida que ha llamado la atención en otros países europeos, pero que puede ayudar a que las cosas avancen.

En Alemania, la implementación de la directiva de la UE se distribuye en diferentes textos legislativos. Si bien el gobierno alemán ya ha aprobado

una cuota de contenido europeo del 30%, los políticos y productores del país se están quedando atrás en términos de sus negociaciones sobre nuevas cuotas de inversión y reglas de remuneración justa, dependiendo de lo que decidan Francia e Italia. Un obstáculo clave es la definición de “productor independiente”, ya que muchas empresas de producción son propiedad de emisoras. Pero la comunidad de producción alemana se halla sumamente atenta, presionando por lo todo que está en juego.

En España, el gobierno ha redactado una ley que establece la cuota de inversión en alrededor del 5% de los ingresos locales de un transmisor. Una parte tendrá que invertirse a través de productores independientes. De esa cantidad, el 1% o el 1,5% serán para largometrajes. “En España, el gobierno quiere mantener feliz a Netflix, porque obviamente está trayendo muchos negocios”, dice el productor ÁLVARO LONGORIA, director de Morena Films. Añade que “el efecto Netflix en España

ha sido muy positivo” y apunta que, al fin y al cabo, la plataforma ya produce en España mucho más contenido de lo que exigiría la obligación. “No se trata de cambiar la forma en que hacen las cosas, porque ya lo están haciendo. Es cuestión de regular, para que todo el mundo sepa cuáles son las reglas”, añade.

En octubre pasado, un grupo de más de 500 destacados productores y directores europeos, incluidos PEDRO ALMODÓVAR, AGNIESZKA HOLLAND y PAWEŁ PAWLKOWSKI firmaron una carta abierta exigiendo nuevas reglas de compromiso con las plataformas globales, que son claramente los grandes ganadores en medio de la pandemia. En la misiva, lanzada por el European Producers Club (EPC) con sede en París, que representa a los principales productores independientes de películas y series de televisión de toda Europa, los realizadores dijeron que se necesitaban nuevas reglas para contrarrestar el aumento de la influencia de las plataformas que tiende a usar Hollywood. “Hacemos un llamado a imponer una obligación de inversión de al menos el 25% de su facturación, con al menos el 80% reservado para las productoras independientes y la mayoría para la producción en el idioma local, que se destinará a películas y series de televisión europeas” reclamaba la carta. **D**

Fuente: Nick Vivarelli, Variety



El Parlamento Europeo en sesión



MARIANO COHN explica un movimiento de cámara a PENÉLOPE CRUZ

COHN & DUPRAT en plena acción

EN OCTUBRE FINALIZARON EL RODAJE DE SU NUEVO FILME, **COMPETENCIA OFICIAL**, QUE SE ESTRENARÁ EN EL TRANCURSO DE ESTE AÑO. PROTAGONIZADO POR PENÉLOPE CRUZ, ANTONIO BANDERAS Y OSCAR MARTÍNEZ, HABÍA COMENZADO A RODARSE EN ESPAÑA HACIA FEBRERO DE 2020 Y SE REINICIÓ EN SEPTIEMBRE, TRAS LA INTERRUPCIÓN OBLIGADA POR LA PANDEMIA. EN PARALELO, LA DUPLA CERRÓ UN ACUERDO CON DISNEY Y FOX, PARA LAS QUE ESTÁN DESARROLLANDO VEINTE SERIES ORIGINALES DE DISTINTOS GÉNEROS Y FORMATOS, DE LAS CUALES CUATRO YA ESTÁN EN ETAPA DE RODAJE.

¿Cómo fue la experiencia de dirigir a grandes figuras del cine como ANTONIO BANDERAS y PENÉLOPE CRUZ?

GASTÓN DUPRAT (GD) PENÉLOPE CRUZ y JAVIER BARDEM habían visto **EL CIUDADANO ILUSTRE** y las últimas películas que hicimos con MARIANO COHN y ANDRÉS DUPRAT. Se contactaron con nosotros para expresarnos las ganas de hacer algo juntos en algún momento. A nosotros nos interesó mucho la propuesta y empezamos a pensar ideas y conceptos. Luego se sumaron al proyecto OSCAR MARTÍ-

POR ULISES RODRÍGUEZ

NEZ y ANTONIO BANDERAS. Finalmente, BARDEM no pudo participar, así que quedó la intención de hacer una próxima película juntos. Y después de varios viajes y encuentros en España y en Londres (BANDERAS vive ahí) con los actores, llegamos a la idea de lo que sería **COMPETENCIA OFICIAL**. Luego se sumó la productora española Mediapro, con la que habíamos coproducido nuestras últimas películas (**MI OBRA MAESTRA** y **4x4**) y eso terminó de dar entidad al proyecto.

Más allá de ser figuras de dimensión mundial, PENÉLOPE y ANTONIO son actores buenísimos, lo que hace todo más cómodo y simple para el director. A pesar de lo que pueda parecer, resulta más "fácil" dirigir a una estrella que a un actor *amateur* inseguro y con dificultades técnicas. El tercer protagonista es OSCAR MARTÍNEZ, con quien ya habíamos trabajado en **EL CIUDADANO ILUSTRE**, un actor extraordinario: preciso, sobrio, riguroso, detallista y con enorme capacidad técnica.

MARIANO COHN (MC) Cuando estaba haciendo la postproducción de **4x4** en Madrid, eran frecuentes los encuentros que teníamos con JAVIER BARDEM, tratando de ver qué película podríamos filmar en conjunto. A partir de ahí, ellos nos comentaron anécdotas que hay alrededor de los rodajes con los directores, con los actores y empezamos a cranear esta película que habla, justamente, sobre el mundo de la actuación y de la creación actoral.



ANTONIO BANDERAS y OSCAR MARTÍNEZ ensayan antes de la pandemia

¿Con esta película se les abre una puerta en el mercado europeo?

GD Hace varios años que nuestras películas son coproducciones europeas: **EL CIUDADANO ILUSTRE**, **TODO SOBRE EL ASADO**, **4x4**, **MI OBRA MAESTRA** y **COMPETENCIA OFICIAL** son coproducciones españolas. Pero no ha sido fácil. Para seducir a los productores de afuera hay que trabajar mucho, para lograr que el proyecto sea muy sólido desde lo artístico y desde su esquema de producción. **COMPETENCIA OFICIAL** es una película española con un porcentaje muy minoritario de la Argentina. Desde hace tiempo, nuestras películas se estrenan en Europa, la primera creo que fue **EL HOMBRE DE AL LADO** y anduvo muy bien. Pero es cierto que **COMPETENCIA OFICIAL** tiene otra envergadura, es una gran producción con un *casting* destacadísimo que, seguramente, abrirá la puerta a otras producciones. De hecho, ya estamos en conversaciones para hacer nuestras dos próximas películas.

MC Hay muy buena recepción del público con nuestro traba-

jo en Europa, y nuestra idea es tratar de renovar las expectativas y poder filmar las siguientes también allá, para las que estamos en la escritura de los guiones con fecha de rodaje a finales de 2022. Son dos películas que tienen características similares a **COMPETENCIA OFICIAL** en cuanto al valor de producción, la proyección internacional y el elenco. Una cosa que es fundamental es que van a ser filmadas en España, en castellano, lo que es un punto a favor para nosotros, como directores, para poder transmitir nuestros puntos de vista, nuestro estilo, nuestra idiosincrasia. Me pa-

rece fundamental conservar la identidad del idioma.

El público está acostumbrado a que en las películas de ustedes siempre hay una mirada ácida y humorística hacia el mundo del arte. ¿Con qué se encontrará el público en esta oportunidad?

GD Es verdad que hicimos muchas películas donde el protagonista es un artista. De todas maneras, estas películas no tratan sobre los géneros artísticos, estos sirven solo como geografía de historias que exceden el arte o la creación. **COMPETENCIA OFICIAL** retrata

“Cuando retomamos, hicimos vida de astronauta y no teníamos contacto con el exterior. Usamos las mascarillas N95 y después del rodaje nos encerrábamos en la habitación del hotel. Fue un mes de trabajo de super precisión, porque no había margen para una nueva suspensión, aunque eso, hoy, se ha convertido en el ABC de cualquier rodaje”. MARIANO COHN



GASTÓN DUPRAT y ANTONIO BANDERAS cambian ideas sobre el personaje

“Para seducir a los productores de afuera hay que trabajar mucho, para lograr que el proyecto sea muy sólido desde lo artístico y desde su esquema de producción. COMPETENCIA OFICIAL es una película española con un porcentaje muy minoritario de la Argentina”. GASTÓN DUPRAT

el mundo de la actuación, es una ventana que nos permitirá ver cómo hacen los actores para construir la emoción.

¿Cómo fue trabajado el guion? ¿Fue escrito por ANDRÉS DUPRAT y ustedes dos?

MC En realidad, es un guion que hicimos, de manera coral, nosotros tres con el aporte super importante de los actores que cargan con cientos de películas atrás cada uno. A este guion lo imagino como un PacMan que va comiendo un poquito de cada lado.

¿Cómo trabajaron para adaptarse a los nuevos protocolos sanitarios?

GD A las dos semanas de empezar el rodaje, y estando todos muy entusiasmados con el resultado, tuvimos que interrumpir por el virus. Así que nos volvimos con MARIANO a la Argentina, donde no para-

mos de trabajar en la película durante siete meses, hasta que logramos retomar.

MC Cuando retomamos, hicimos vida de astronauta y no teníamos contacto con el exterior. Usamos las mascarillas N95 y después del rodaje nos encerrábamos en la habitación del hotel. Fue un mes de trabajo de super precisión, porque no había margen para una nueva suspensión, aunque eso, hoy, se ha convertido en el ABC de cualquier rodaje.

Aparte del estreno de COMPETENCIA OFICIAL para este año, tienen previstas producciones para Disney y Fox ¿qué pueden adelantar con respecto a estos trabajos?

GD Hicimos un acuerdo con Disney, para la cual creamos y estamos desarrollando veinte series originales de distintos géneros y formatos, tanto

para Disney+ como para Star+, la plataforma de Disney para adultos. Así que, desde hace varios años, junto a MARIANO estamos al frente de un equipo de escritores muy talentosos, de diversos países, abocados a estos desarrollos. Y de estas series, pensamos dirigir y producir varias de ellas. Cuatro ya se están rodando. Y la primera que dirigiremos –será a mediados de año– se llama **EL ENCARGADO**, protagonizada por GUILLERMO FRANCELLA. Otra vez, le estamos dedicando un trabajo inusual a los guiones de cada capítulo, un trabajo artesanal y sumamente dedicado a esta etapa de escritura, que me parece crucial. El desafío es darle una identidad, un sello autoral, un punto de vista personal, que se reconoce en nuestras películas y que, en definitiva, es lo único que te va a hacer que elijas ver una serie u otra, dentro de la



PENÉLOPE CRUZ,
ANTONIO BANDERAS
y OSCAR MARTÍNEZ en
COMPETENCIA OFICIAL

sobrepoblación de series que se estrenan en todo el mundo.

MC Para nosotros es super importante ese acuerdo que tenemos con Fox y Disney. Es un espacio de altísima creación, es una apuesta a nuestra obra que nos permite estar en contacto con escritores y autores que admiramos. Además, me parece muy valioso en cuanto a la usina de trabajo que se está gestando, porque tanto el equipo de Fox como el de Disney nos dan mucha libertad para la creación y para la inclusión de nuevas voces, ya sean directores, autores, actores, técnicos. Lo que me resulta más importante de este proyecto es esta construcción a futuro, donde se va a generar una cantidad

enorme de contenidos desde la Argentina hacia el mundo.

La irrupción de las plataformas de streaming modificó el modo del público de consumir películas y series. Si lo pensamos desde los directores y la industria en general, ¿de qué forma considerás que cambió para quienes trabajan y crean contenidos audiovisuales?

MC A mí, como director, hay algo que me fascina y me da mucho vértigo. Es esta democratización del consumo audiovisual, ya sean series o películas que se pueden ver en un teléfono, en un cine, en una computadora, en un televisor o donde se te cante. Me parece que está muy bueno, porque sale del control que puede tener un director o un productor y la pueden estar viendo desde cualquier lugar de la galaxia. Eso hace que las películas no queden como entes estancos y estén todo el tiempo



PENÉLOPE CRUZ

“Hay muy buena recepción del público con nuestro trabajo en Europa, y nuestra idea es tratar de renovar las expectativas y poder filmar las siguientes también allá, para las que estamos en la escritura de los guiones con fecha de rodaje a finales de 2022. Son dos películas que tienen características similares a **COMPETENCIA OFICIAL en cuanto al valor de producción, la proyección internacional y el elenco”.**

MARIANO COHN

en movimiento y que la gente pueda tener un consumo mucho más sofisticado y específico. Ahora me van a matar todos a los que les gusta ir al cine, pero es lo que pienso. **D**

Fotos: **MANOLO PAVÓN**



TAMAE, CONNIE, LUCILA, FERNANDA

¿Aprenden los hombres de las mujeres?

*¿APRENDEN LOS HOMBRES DE LAS MUJERES? A MENUDO.
¿LO RECONOCEN PÚBLICAMENTE? TODAVÍA HOY, RARA VEZ.*

ELENA FERRANTE (LA INVENCIÓN OCASIONAL)

POR INÉS OLIVEIRA CÉZAR

¿Por qué se ha vuelto imprescindible el cupo 50/50?

Las razones son múltiples y caen por su propio peso; El 50 por ciento de los estudiantes y egresados del audiovisual son mujeres, y no me refiero solamente a la carrera de dirección sino a producción,

fotografía, guion, sonido, arte, teniendo en cuenta que el cine es trabajo en equipo y, por ende, la participación de todos los rubros es fundamental. Sin embargo, esta cifra no se refleja en la producción. El 70 por ciento está cubierto por hombres, brecha que se profundiza en las producciones grandes, donde la participación de las mujeres en los roles jerárquicos es aún menor.

Por otro lado, el cumplimiento del cupo no es nada exagerado, teniendo en cuenta que las mujeres llevamos 3000 años de sumisión. Esta cifra refiere a un momento histórico aproximado, en el que la mujer cambió su estatus dentro de la organización familiar: la creación de la ciudad, de la propiedad privada y las consiguientes guerras posicionaron al guerrero en el

lugar del patriarca. Atrás quedó la distribución de los roles, natural al nomadismo, organización en la que hombres y mujeres trabajaban y estaban a la par. En estos 3000 años, las cosas han cambiado. Somos nómades en otros sentidos, deambulamos en un mundo virtual y es ahora el momento de pelear por una mayor inclusión y paridad de las mujeres en todas las actividades de la trama social. Si bien seguimos siendo pilar del funcionamiento familiar y la educación de nuestros hijos e hijas, nietos y nietas, lo que

quedó muy expuesto en este año de pandemia es que, además, formamos parte de una trama necesaria en el universo laboral y, muy concretamente, en el audiovisual, si se tiene en cuenta la cantidad de películas y series dirigidas y producidas por mujeres que se estrenaron, se prepararon y se rodaron a pesar de la pandemia. Una razón que se suma a todas las demás para exponer que seguimos relegadas en el reconocimiento y el acceso al trabajo. Convivimos con una idea de sociedad patriarcal perimida, que no refleja la realidad. Es eso lo que no permite el avance, la permanente objeción.

No obstante, las voces objetoras se hacen oír una y otra vez, circulan por pasillos virtuales, en forma de textos, en las políticas audiovisuales. El argumento, caballito de ba-

talla, es que lo importante no es el género, sino la calidad artística. Y con esto se intenta cerrar el tema. Así se llega a un cuello de botella que congela el tiempo de la acción. Porque la objeción no tiene otro objetivo, no crea sentido ni una crítica fundada sobre la que se pueda debatir, solo se empeña en detener el avance. Y lo que sucede, por lo general, es que este discurso es de los varones que están en posición de elegir proyectos, películas y políticas para la producción. Si no se respeta el cupo, no hay representación.

Podría llenar estas líneas con estadísticas que todos conocemos, cifras, números que avalan la necesidad del cumplimiento del cupo. Pero no es mi interés hacer de este espacio una demostración matemática ni estadística, de la misma forma que, cuando vemos las

cifras de letalidad provocada por la pandemia, no necesariamente conducen a pensar profundamente en las políticas necesarias, las estrategias posibles, en la conciencia del otro y lo otro. Las cifras reflejan una realidad que pide a gritos un tratamiento y políticas para estar a la altura.

Las mujeres venimos librando una lucha sostenida sin pausa. Es verdad que hemos logrado en estos últimos años mayor visibilidad, pero la visión de una parte de la sociedad es que todo lo logrado se nos ha concedido. ¿Quién nos lo ha concedido? ¿Dios? ¿El Hombre? ¿Y qué nos han concedido?

Todo lo logramos con acciones, con demostraciones, con hechos, con esfuerzo. Y lo que hasta ahora se ha consolidado está en permanente cuestionamiento, con el riesgo de

Un país que se atrevió a exigir la paridad 50/50 con excelentes resultados ha sido Suecia. En menos de tres años, se logró lo imposible: alcanzar la paridad de género en la financiación cinematográfica, consiguiendo así que haya el mismo número de directoras y directores.



MÓNICA, continuista



LAURA, vestuarista



SABRINA, directora

Convivimos con una idea de sociedad patriarcal perimida, que no refleja la realidad. Es eso lo que no permite el avance, la permanente objeción.

volver para atrás por esta idea sesgada y omnipresente de LO CONCEDIDO.

Esto nos obliga a una tarea titánica para sostener lo logrado (no ha sido concedido, vaya que no) y para que, en los hechos, la inclusión laboral sea concreta, justa, efectiva y sostenida.

Un país que se atrevió a exigir la paridad 50/50 con excelentes resultados ha sido Suecia. En menos de tres años, se logró lo imposible: alcanzar la paridad de género en la financiación cinematográfica, consiguiendo así que haya el mismo número de directoras y directores.

Esto fue posible gracias al trabajo de ANA SERNER, a cargo del Instituto Sueco del Cine, organización que financia y da

soporte al cine nacional; un claro ejemplo de que las cosas se pueden hacer de manera justa y rápidamente cuando los fundamentos son sólidos, la sociedad se involucra y la voluntad política no se interpone.

Los hombres deberían acompañar y celebrar este cambio de paradigma. Porque estimula la generación de trabajo y producción a mayor escala para todos y todas. Es así de simple. Una evaluación concreta y comprobable cuando se sale del oscurantismo de la objeción.

No obstante, es llamativo el mensaje de ANA SERNER con respecto a la dificultad para sostener las políticas de género en el tiempo. Todo lo que se piensa como LO CONCEDIDO está permanentemente amenazado, hoy sí, mañana no, según las voluntades políticas

partidarias del momento. Por eso, el cambio de paradigma debe ser un compromiso social que abarque a varones, mujeres y disidencias, y se sostenga en el tiempo con acciones diversas de llegada a los diferentes sectores de la sociedad y se potencie con convenios y acciones en el ámbito internacional.

Actualmente, las mujeres del audiovisual estamos armando redes a través de distintas asociaciones y agrupaciones nacionales e internacionales. Mantenemos un contacto fluido con CIMA, de España, y su conductora, CRISTINA ANDREU, a través de la delegada iberoamericana argentina, la directora SABRINA FARJI.

El funcionamiento de CIMA, en España, es otro buen ejemplo para traer a la mesa

de trabajo; ha logrado cerrar convenios de inversión con Netflix para el desarrollo de proyectos dirigidos por mujeres, además de generar acciones diversas para estimular la formación y la producción audiovisual de las directoras. En estos días, se realizó, por iniciativa de CIMA, un encuentro de mujeres de todos los países iberoamericanos, con el objetivo de construir una red y, como primera acción colectiva, redactar una carta con propuestas para políticas de género que se enviará a SEGIB, Secretaría General Iberoamericana, para su posterior entrega a los líderes de cada país participante.



KARINA, maquilladora

Un punto para tener en cuenta es que todos estos movimientos se han ido gestado a partir de voluntades individuales que se agruparon y que no adhieren necesariamente a las políticas partidarias. El ejemplo de la MAREA VERDE es una de las expresiones en las que las voluntades individuales agrupadas y las micropolíticas generaron una ola expansiva que se impuso por el poder de la contundencia y la necesidad de atender un reclamo legítimo.

En estas expresiones no hay nada parecido a la forma clásica del poder. La transversalidad y el poder de las micropolíticas de las inmensas olas requieren un trabajo y un compromiso constante, oceánico y colectivo. El audiovisual, imprescindible para la comunicación social y mundial, necesita de todas las voces. Las mujeres y las

disidencias necesitamos ser oídas y vistas.

Las fotos que acompañan esta nota forman parte de una muestra realizada en DAC por VALERIA FIORINI, con el fin de visibilizar el trabajo de las mujeres en el audiovisual, que podrán ver completa entrando en nuestra web: <http://genero.dac.org.ar/novedades/>

En los epígrafes de las fotos solo figuran los nombres de pila, respetando el espíritu de la muestra.

Para cerrar, comparto una cita del ensayo "Tres mil años de sumisión de la mujer", de RAMÓN OLIVEIRA CEZAR, publicada en la revista *Criterio* n° 2448, que sintetiza un deseo al que aspiro y, también, una invitación y una apertura para el cierre.

El 50 por ciento de los estudiantes y egresados del audiovisual son mujeres. Sin embargo, esta cifra no se refleja en la producción. El 70 por ciento está cubierto por hombres, brecha que se profundiza en las producciones grandes, donde la participación de las mujeres en los roles jerárquicos es aún menor.

"Claramente no se trata de un problema femenino... sino de una situación que nos atañe a todos y que nos obliga a replantear la definición de la sociedad en la que decidimos vivir. La emancipación femenina es también una causa

masculina porque enriquece a la sociedad en su conjunto. Los hombres no deberían sentirse excluidos ni tampoco dejar que los excluyan". **D**

DIEZ HISTORIAS



CHLOÉ ZHAO se convirtió en la primera mujer asiática en obtener un Globo de Oro por dirigir **NOMADLAND**, ganándole a DAVID FINCHER (**MANK**), EMERALD FENNEL (**PROMISING YOUNG WOMAN**), REGINA KING (**ONE NIGHT IN MIAMI**) y AARON SORKIN (**THE TRIAL OF CHICAGO 7**). La película también se coronó como *Mejor Drama*, sonando cada vez más fuerte para los Oscar de este año.

INFORME PARA DAC ANA HALABE

GLOBOS VIRTUALES

A la espera de las nominaciones a los Oscar que, como ya sabemos, fueron pospuestos para el 25 de abril debido a la pandemia, los Globos de Oro tuvieron su gran noche virtual, donde vimos a las comediantes AMY POEHLER y TINA FEY funcionando como conductoras del evento desde distintas ciudades. En categoría *Mejor Drama*, la estatuilla dorada fue para **NOMADLAND**, de CHLOÉ

ZHAO (quien también ganó como directora). En *Mejor Comedia o Musical*, la irreverente **BORAT SUBSEQUENT MOVIEFILM** (JASON WOLINER) se coronó campeona, mientras que su protagonista, SACHA BARON COHEN, también vio premiada su interpretación del inclasificable personaje protagonista. ANDRA DAY se llevó el galardón por **THE UNITED STATES VS BILLIE HOLIDAY** (LEE DANIELS), y CHADWICK BOSEMAN consi-

guió su premio póstumo por **LA MADRE DEL BLUES** (**MA RAINEY'S BLACK BOTTOM** - GEORGE C. WOLFE). En *Animación*, **SOUL** (PETE DOCTER) fue imbatible; en *Película Extranjera* la coreana **MINARI** (LEE ISAAC CHUNG) le ganó a la escandinava **ANOTHER ROUND** (DRUK - THOMAS VINTERBERG). ROSAMUND PIKE fue triunfadora por **I CARE A LOT** (J. BLAKESON) y DANIEL KALUUYA, por **JUDAS Y EL MESÍAS NEGRO** (**JUDAH AND**

THE BLACK MESSIAH - SHAKA KING). En cuanto a series, se destacó **THE CROWN** con sus premios a JOSH O'CONNOR y EMMA CORRIN, la flamante pareja de Charles y Lady Di, como así también en *Mejor Drama*. Y la argentina ANYA TAYLOR-JOY obtuvo un Globo por su protagonismo en **GAMBITO DE DAMA** (**THE QUEEN'S GAMBIT**), que también ganó como *Mejor Serie Limitada*.



GUATEMALA SE ELEVA

Guatemala es el único país de idioma latino que nos representará en los Globos de Oro de este año. La película **LA LLORONA**, dirigida por JAYRO BUSTAMANTE, mezcla policial, drama y terror: "Yo quería cambiar el concepto de La Llorona desde que decidí trabajar con ella, porque tiene un significado misógino terrible. Es una mujer abandonada por un hombre; se pone a llorar y mata a sus hijos. Queríamos hacer una Llorona justiciera, pero quería cambiarla totalmente, aunque hay algunos elementos muy lindos en La Llorona, como el agua", afirma el director. La película comienza con el juicio al general Enrique Monteverde, un mando de las fuerzas armadas

guatemaltecas responsable de haber asesinado a miles de indígenas. Un genocidio que el general se niega a admitir. Sin embargo, por las noches, los remordimientos surgen en forma de pesadillas y sus víctimas parecen cobrar vida. **LA LLORONA** gira alrededor de la palabra comunista, porque en muchos sectores sociales y políticos de Guatemala, según explica Bustamante, todo aquel que defiende los derechos humanos es acusado de ser comunista. "Un comunista en los años 50 y 60, incluso hasta los 80, era un enemigo del Estado. Y se sigue utilizando el insulto para hablar de todo aquel enemigo del Estado. Y cuando entiendes que el enemigo del Estado en Guatemala es aquel que defiende

LA LLORONA (JAYRO BUSTAMANTE-2020) es la única película latinoamericana nominada a los Globos de Oro en Mejor Película Extranjera: "Hicimos una investigación y nos dimos cuenta de que los guatemaltecos consumen películas de horror y de superhéroes más que de cualquier otro género. De ahí salió la idea de dirigirnos hacia el horror. Y luego, mientras trabajábamos el tema, hablamos mucho de nuestro país como una 'Madre Tierra' que lloraba por sus hijos desaparecidos. Y cuando llegamos a ese concepto, la figura de la Llorona era perfecta".

los Derechos Humanos, entonces puedes entender que sucediese un genocidio. Si al final solo fuesen puras ideologías políticas, no importaría,

pero cuando ya estás insultando a alguien que defiende los intereses generales, eso se vuelve una cosa muy loca".



PANORAMA SERIES

Las series se han convertido en compañeras indispensables de nuestras vidas, cada vez más accesibles y presentes. Las novedades que tendremos en los meses que vienen son: el regreso de **FEAR THE WALKING DEAD**: el *spin off* zombie que se había detenido en noviembre de 2020 continuará su sexta temporada el 12 de abril, por AMC; KATE WINSLET regresa a la pantalla chica con **MARE OF EASTTOWN**, miniserie de siete episodios de HBO que presentará la historia de Mare Sheehan, detective de un pequeño pueblo de Pensilvania, encargada de investigar un asesinato local mientras que toda su vida se derrumba alrededor. Netflix traerá en mayo la segunda temporada de la serie **SELENA**, protagonizada por CHRISTIAN SERRATOS; también veremos allí **SOMBRA Y HUESO**, un drama fantástico, basado en las novelas homónimas, que tiene lugar en un mundo fragmentado en dos por una tenebrosa barrera. National Geographic

ofrecerá **SECRETS OF THE WHALES**, documental narrado por SIGOURNEY WEAVER que sigue la vida de las ballenas y sus desafíos y triunfos en un océano que se encuentra en constante cambio. Sin fecha confirmada todavía, aguardamos impacientes la cuarta temporada de **THE HANDMAID'S TALE** (Hulu), la vuelta de los temibles **PEAKY BLINDERS** en su sexta entrega (BBC, Netflix) y la segunda temporada del drama con JENNIFER ANISTON y STEVE CARELL, **THE MORNING SHOW** (Apple TV+).

TIM BURTON EN NETFLIX

El particular realizador aborradará finalmente el mundo de las plataformas, haciéndose cargo de una serie sobre un personaje icónico y superburtoniano: Merlina Addams (en la original, Wednesday Addams), la niña pálida de trenzas, integrante de la familia más terrorífica y entrañable de la pantalla chica. TIM se prepara para arrancar con la producción de este *spin-off* de

En mayo, TOM HIDDLESTON tendrá su propia serie en la piel del peculiar hermano de Thor, **LOKI**, en Disney Plus. Los avances de la serie presentan a Loki viajando a otro universo alternativo donde se encontrará con la Time Variance Authority (TVA), una organización encargada de controlar el tiempo y el espacio. Tras su escape, Loki es recapturado por TVA y todo parece indicar que la serie se centrará en la nueva huida del hijo de Odín de esta organización.

ocho episodios centrados en el famoso personaje. Planteada como una comedia sobre la mayoría de edad, la serie de Netflix se trata del primer título centrado en Merlina en solitario tras la serie de los 60, las películas realizadas en los 90 y sus numerosas adaptaciones en todo tipo de formas y colores a lo largo de los años. ¿Qué esperar de ella? Un episodio desconocido en la vida del carismático personaje, ahora estudiante de la Academia Nevermore. Según dice la descripción oficial lanzada por la plataforma de *streaming*, la serie seguirá "los intentos de

Wednesday por controlar su habilidad psíquica emergente, terminar con una ola de asesinatos que está aterrorizando a la pequeña localidad y resolver el misterio sobrenatural que envolvió a sus padres 25 años atrás, todo ello mientras navega por nuevas y complicadas relaciones en Nevermore". Desarrollar una serie para Netflix supone el debut en la pequeña pantalla del afamado director, quien se asociará con AL GOUGH y MILES MILLAR, quienes también serán productores ejecutivos del proyecto.



El director TIM BURTON se prepara para producir y dirigir su primer proyecto televisivo de la mano de Netflix, abordando una serie sobre Merlina / Wednesday Addams. Por el momento no se ha anunciado quién será la encargada de interpretar a la hija de Homero y Morticia en la serie. Hasta ahora, las más icónicas interpretaciones de la mayor de los hermanos Addams las han brindado LISA LORING, la primera en encarnar al personaje en 1964; CHRISTINA RICCI, en las películas de 1991 y 1993; y CHLOE GRACE MORETZ, quien prestó su voz al personaje en la película animada de 2019. Sin embargo, casi 20 actrices han interpretado a la joven en las numerosas versiones de los Addams, tanto delante de las cámaras como sobre las tablas de un escenario.

PANORAMA PELÍCULAS

Con las salas sufriendo el cimbronazo pandémico, las películas se han abierto camino en las plataformas para poder encontrarse con un público ávido y ansioso por verlas. Sin embargo, muchas de ellas continúan apostando por el visionado colectivo que solo provee el cine. VIN DIESEL y su 'familia' regresan en una nueva aventura llena de velocidad y acción con **RÁPIDOS Y**

FURIOSOS 9 (F9-JUSTIN LIN) en mayo. EMMA STONE se prueba el traje y el peinado de una villana icónica de Disney, la fanática de los tiernos dálmatas, en **CRUELLA** (CRAIG GILLESPIE); en agosto, la pandilla de excéntricos llamada **ESCUADRÓN SUICIDA** (*THE SUICIDE SQUAD* - JAMES GUNN) vuelve sin WILL SMITH pero con SYLVESTER STALLONE, o sea, más recargados que nunca. También veremos **SPACE JAM 2: UNA NUEVA ERA**

(*SPACE JAM: A NEW LEGACY* - MALCOLM D. LEE) donde la superestrella de la NBA LeBron James se une con Bugs Bunny y el resto de los Looney Tunes para la tan ansiada escuela. **SPIRAL: EL JUEGO DEL MIEDO CONTINÚA** (*SPIRAL: FROM THE BOOK OF SAW* - DARREN LYNN BOUSMAN) es un nuevo capítulo en la espeluznante y fascinante saga de Jigsaw que los fanáticos del maestro de las trampas mortales no que-

rrán perderse. **GODZILLA VS KONG** (ADAM WINGARD) no necesita de explicaciones con respecto a lo que nos espera en mayo. Y el matrimonio cazafantasmas, interpretado por PATRICK WILSON y VERA FARMIGA, se mete en otra macabra misión en **EXPEDIENTE WARREN: OBLIGADO POR EL DEMONIO** (*THE CONJURIG: THE DEVIL MADE ME DO IT* - MICHAEL CHAVES).

La VIUDA NEGRA

(BLACK WIDOW –
CATE SHORTLAND)

viene esperando su oportunidad en los cines desde principios de 2020, pero en mayo ya estará lista para pelear sus batallas, encarnada por SCARLET JOHANSSON.



BOLIVIA ASUME

El montajista y director GERMÁN MONJE asumió la dirección de la Agencia de Desarrollo del Cine y Audiovisual Bolivianos (ADECINE) tras casi un año de incertidumbre para la industria audiovisual y cinematográfica del país andino, a raíz de la crisis postelectoral de 2019, el cambio de autoridades y la pandemia, que resultó en el cierre del Ministerio de Culturas como una medida de “ahorro” para destinar los fondos al área de salud y la lucha contra el COVID-19. MONJE toma el cargo con el desafío de consolidar la institucionalidad de la ADECINE y la implementación de la Ley del Cine, que se promulgó en 2018 y sigue sin contar con un mecanismo para su puesta en marcha: “Implementando la ley, la agencia buscará, además de fomentar, democratizar el acceso a la producción. Bolivia es un país plurinacio-

nal y existen otras formas de producción que también hay que visibilizar y promocionar, son parte de la filmografía boliviana”. Advierte que hay una cantidad importante de films que están a la espera de estrenarse, y otros que están por terminarse. Los rodajes se han parado y tienen la esperanza de ejecutarse en el segundo semestre de este año. Las salas y consumo son muy limitados, “el efecto está siendo terrible”, afirma. Otro de los pendientes de la ADECINE es el Fondo de Fomento al Cine y Arte Audiovisual Bolivianos (FFCAAB), un mandato de la Ley de Cine 1134 del 20 de diciembre de 2018, cuyos beneficiarios debían ser anunciados el pasado marzo y que hasta ahora no fue ejecutado. El monto a desembolsarse entre las diferentes categorías ascendía a más de un millón de dólares.



“Debemos buscar que las consecuencias para los trabajadores de cine sean minimizadas, generando condiciones para producir en un futuro inmediato, además de buscar y adaptar el consumo de cine y audiovisual hacia un nuevo mercado, con la presencia de plataformas virtuales, redes y otros medios de promoción, difusión y distribución”, dice GERMÁN MONJE, flamante director de la Agencia de Desarrollo del Cine y Audiovisual Bolivianos (ADECINE). “Va a ser difícil reactivar todo, estamos viendo la forma de crear un fondo de incentivos conjuntamente con el ministerio de Culturas, además de otros fondos que se adecúen al contexto de la pandemia”.

CHILE DOCUMENTA

MAITE ALBERDI es una reconocida documentalista chilena que ahora presenta su nuevo trabajo, la premiada **EL AGENTE TOPO**. La película es la candidata al Oscar enviada por el país vecino, y presenta a Sergio, un detective octogenario y amateur en una peculiar misión dentro de un asilo. La historia -increíblemente real- cuenta cómo el aprendiz de detective se infiltra en un asilo, con el encargo de detectar cualquier posible irregularidad en el lugar para una clienta que quiere indagar sobre las condiciones en las que se encuentra su madre. Entre divertidas situaciones cotidianas y conversaciones personales con las residentes, el detective empieza a involucrarse con el lugar. "Llegué a esta historia de una manera bastante inesperada. Quería hacer una película distinta a las que había hecho. Terminé más o menos haciendo lo mismo, quería hacer un documental de un detective privado, porque me gustaban las películas de cine negro, de detectives, y pensaba en cómo sería la representación de ese estereotipo en el documental y si existen agencias o no. Entonces, me puse a investigar, fueron cinco años. Las agencias de investigaciones que había en Chile no eran del tipo de detective que uno imaginaba, como HUMPREY BOGART, que era un referente en la cabeza. Era algo que me interesaba mucho: la figura del cliente, para entender por qué está investigando, por qué quiere saber más, por qué contrata un detective, qué pasa cuando le entregan la información".



EL AGENTE TOPO (MAITE ALBERDI - 2020): "No se podían notar las cámaras ocultas de Sergio y que él era detective, entonces, no le podían descubrir el lápiz, los anteojos y su registro. Mi registro era algo que ellos veían todo el tiempo, yo estaba ahí y yo era alguien más en ese lugar y se acostumbraron a mi presencia. Tengo un equipo con el que llevamos diez años filmando juntos. Sabemos cómo filmar y hemos grabado varias veces en hogares de ancianos. Ellos ya estaban bastante acostumbrados a nosotros y a la cámara, entonces, cuando Sergio entra, lo hace como uno más. Incluso los mismos del hogar le dicen: 'Ellos están haciendo una película'. Me presento, nos hacemos los locos. Levantamos un mundo falso en el que estamos todos actuando".

BRASIL INCLUYE

Una tecnología pionera, desarrollada en Brasil, ha permitido la creación de una de las primeras plataformas digitales en ofrecer la totalidad de sus filmes accesibles a personas con déficit auditivo y visual. Con su lanzamiento previsto para el día 15 de marzo, PingPlay tendrá el 100% de su contenido con audio descripción y subtítulos descriptivos, algo prácticamente inexistente en otras herramientas de entretenimiento *online*. La novedad es un proyecto de la productora de contenidos ac-

cesibles ETC Filmes, que sirve a un segmento de la población, que corresponde a 23,9% de los brasileños. Según el último Censo Demográfico del IBGE (Instituto Brasileño de Geografía y Estadística), en 2010, 45,6 millones de personas fueron declaradas con alguna deficiencia. "Hicimos una extensa investigación con personas con discapacidades para comprender, dentro de las ofertas actuales, como Netflix, Amazon Prime y Apple, qué funciona y qué podríamos hacer para mejorar. En base a eso desarrollamos

nuestra plataforma. Tiene una interfaz muy visual, similar a lo que estamos acostumbrados, pero tiene una navegación muy diferente, porque está adaptada a las tecnologías asistenciales", dice THAIS ORTEGA, coordinadora general de PingPlay. El público de personas con discapacidad no suele verse como un público con potencial de consumo. Existe la idea estereotipada de que la persona con discapacidad no es económicamente independiente y no tiene deseos de comprar o no tiene interés en el audiovisual. PingPlay viene como una forma de desmitificar eso.



PingPlay

PingPlay es la nueva plataforma de contenidos brasileña de la productora ETC Filmes. "En un principio vamos a hacer uso de la colección que ya existe y que se concentra en largometrajes de todo el mundo, principalmente estrenos de cine en los últimos dos años y películas nacionales", explica THAIS ORTEGA, su coordinadora. "Estamos en proceso de hacer contacto con socios, distribuidores y productores, presentar la iniciativa y ver si están interesados en participar en el proyecto con nosotros. Tenemos planes de abrir el catálogo para colocar series, cortometrajes y otros contenidos".

PERÚ COMUNITARIO

El corto peruano **SARA MAMA: SEMILLA SAGRADA** obtuvo el premio "Cine comunitario" en la 6ª edición del Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas (FicWallmapu), en Chile. Fue realizado por niños y adolescentes de la comunidad San Francisco de Pujas, en Ayacucho, gracias al impulso del Centro de Culturas Indígenas del Perú (Chirapaq). Describe el proceso de siembra y cosecha del maíz desde la mirada y voz de un niño (DEYVIS CERÓN), quien va relatando en quechua, su lengua materna, y de modo cercano, cada momento de esta labor comunitaria, donde participan docentes, padres, madres, abuelos y estudiantes. Lo que muestra **SARA MAMA: SEMILLA SAGRADA** es el núcleo del cine comunitario, ya que el corto está hecho de modo participativo donde las niñas y los niños son parte del equipo de producción, desde la misma decisión de cuál historia registrar, desde qué punto de vista, quién será el protagonista o cómo se hará ese registro. Con cámara en mano, exploran su entorno y la posibilidad de trasladar el conocimiento de la comunidad



en imágenes. Y, sobre todo, no hay participación exclusiva de cineastas o profesionales de la producción: se trata de brindar herramientas y oportunidades para lograr este empoderamiento a través de estos cortos. **SARA MAMA** es parte de las acciones de acompañamiento que realiza desde hace más de diez años Chirapaq, para seguir impulsando un cine indígena y comunitario en el país. Por eso, cuando se piensa en políticas públicas que incluyan una formación audiovi-

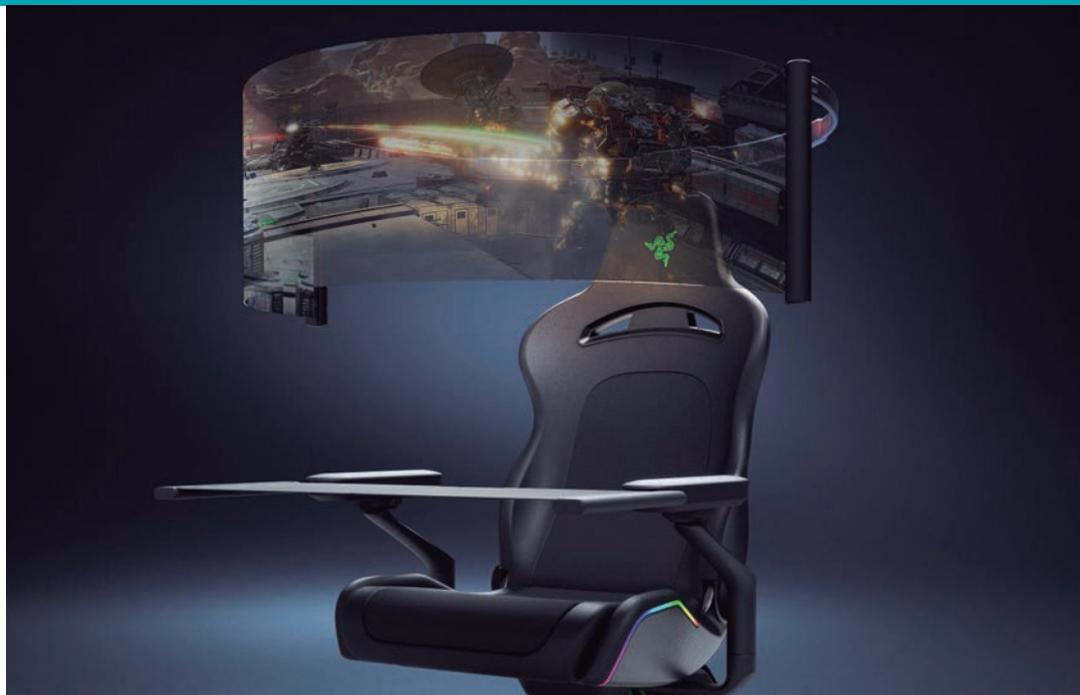
El cortometraje peruano **SARA MAMA: SEMILLA SAGRADA** fue realizado por niños y adolescentes de la comunidad San Francisco de Pujas, en Ayacucho, con el soporte del Centro de Culturas Indígenas del Perú (Chirapaq), que cuenta con más de 25 producciones hechas de manera participativa y colaborativa, entre ellas los cortos **NANAYQA MANA CHINKAQMI (EL DOLOR NO DESAPARECE)**, sobre mujeres que declaran los modos de violencia de género que sufren, o **NOÑANTARÍ**, sobre una niña asháninka forzada a ser adulta.

sual en la educación básica, no solo se apela a la idea de que una película pueda ser tomada como herramienta pedagógica dentro de las clases, sino lograr convertir-

la en una práctica donde los y las estudiantes puedan ser protagonistas de sus propias producciones, despertando así diversas capacidades y competencias para la vida.

TECNO AVANZA

En la CES 2021, una de las principales ferias tecnológicas del mundo que se lleva a cabo anualmente en Las Vegas, Estados Unidos, Razer presentó el Proyecto Brooklyn, una silla *gamer* con pantalla OLED transparente. Es un nuevo trono *gamer* que integra una pantalla OLED de 60 pulgadas, con curvatura. Además, ofrece vibración háptica a través de módulos Razer HyperSense y tiene bandejas extraíbles que se pueden posicionar a diferentes alturas. La silla está hecha de fibra de carbono y el asiento es de cuero. En la base, así como en el logo que se encuentra en el cabezal, hay iluminación RGB. Se trata de un concepto de lo que serán las sillas *gamers* a futuro y no hay fecha de lanzamiento de este producto, pero, sin dudas, deja sentado un tipo de diseño que podría materializarse antes de lo que se cree. Otra de las novedades fueron los celulares enrollables, que podrían ser la próxima evolución de los teléfonos móviles. Al menos eso se pudo anticipar a partir de los avances que dieron a conocer tanto LG como TCL. LG ofreció un breve video de presentación de celular Rollable, que tiene un display que se desliza hacia arriba. Integra un mecanismo que permite enrollar y desplegar el display, similar al que tienen sus televisores OLED enrollables. Por su parte, TCL mostró un video donde se puede ver su nuevo celu-



Proyecto Brooklyn, de Razer, el nuevo trono de los *gamers*, y el celular enrollable con pantalla extensible LG son algunas de las novedades tecno que se vienen este 2021.

lar enrollable expandiéndose y retrayéndose en manos de una usuaria. Gracias a esta tecnología el *smartphone* de 6,7 pulgadas puede llegar a desplegarse, con apenas un toque, hasta mostrar un display de 7,8 pulgadas. **D**



En busca de LA VERDAD

Directora y actriz,
ANA KATZ en el set de
SUEÑO FLORIANÓPOLIS

TRAS SUEÑO FLORIANÓPOLIS, ANA KATZ CONTINUÓ ADELANTE CON VARIOS PROYECTOS QUE ESTÁN DANDO SUS FRUTOS. LA PELÍCULA EL PERRO QUE NO CALLA GANÓ EL PREMIO VPRO BIG SCREEN COMPETITION (ESTRENO EN CINES Y TV DE HOLANDA, MÁS 30.000 EUROS, CUYA MITAD ES PARA EL DISTRIBUIDOR QUE LA ADQUIERA) EN EL RECIENTE 50º FESTIVAL DE ROTTERDAM. LA SERIE *COMING OF AGE* RUIDO CAPITAL, RODADA EN COLOMBIA, YA FUE ESTRENADA. Y ACTUALMENTE DIRIGE OTRA SERIE, *SESIONES*, CON CARLA PETERSON, EUGENIA SUÁREZ Y BENJAMÍN VICUÑA.

EL PERRO QUE NO CALLA, además de ganar en Rotterdam, también se presentó en Sundance. ¿Cómo fueron esas experiencias *online*?

Superimpresionantes y muy atractivas. La virtualidad tiene esa extrañeza que nos acompaña desde el inicio de la pandemia, es muy diferente y hace que uno, por momentos, se sienta como si de verdad estuviera en el Festival. Después, volvés a lo concreto y recordás que estás en tu casa. Esa oscilación entre habituarse y extrañarse es permanente. Las preguntas y

POR ROLANDO GALLEGO



Una imagen de **RUIDO CAPITAL**, dirigida por ANA KATZ



DANIEL KATZ, hermano de ANA, en el film premiado en Rotterdam

respuestas fueron preciosas, las entrevistas y las críticas del periodismo también, pero se extraña mucho el encuentro con otras personas, las charlas postpelícula, la experiencia real de estar ahí, eso, bueno, obviamente no está.

¿Ahora estás rodando?

Sí, estoy dirigiendo, y escribí, junto a DANIEL KATZ y ALEJANDRO JOVIC, la primera temporada de **SESIONES**, serie para Disney Fox.

¿Cómo es el rodaje en pandemia?

Es muy distinta la experiencia, con una cuestión protocolar muy grande. Uno constantemente está alerta y atento, el equipo técnico y los actores son maravillosos, creo que el contexto nos generó inmediatamente una cuestión de atención colectiva mutua. Ponemos lo mejor, porque ya el contexto en sí tiene algo áspero. Esto desde todos los ángulos, desde cuidar la salud, la concien-

cia del momento, económicamente tan difícil y con falta del trabajo. En rodaje, siento que hay un ambiente muy de buena onda y de mucho cuidado de los unos a los otros.

Imaginar **EL PERRO QUE NO CALLA** fue una especie de "premonición"...

La película narra distintos momentos de la vida de Sebastián, que interpreta mi hermano DANIEL KATZ, con quien también escribo. Cuenta, con la mayor intimidad posible, instantes de sus treintis y, en un momento de la película, el mundo atraviesa una especie de catástrofe global que implica el uso de máscaras..., y sí, fue sorprendente, porque antes de la pandemia era una parte de ciencia ficción y, luego, fue como neorrealista. Sorprende, porque fue filmado un año antes, pero cuenta, sobre todo, una sensación de que las personas necesitan volver a un vínculo

más humano, una sensación de crisis de escucha que vuelve todo más difícil. Algo de esta situación pandémica, que exige a las personas una especie de adaptación constante muy fuerte.

¿Los conmovió que viviéramos eso en la realidad?

La película trabaja mucho en una zona emocional e intimista de cómo golpea ese efecto, es bien cercano, porque más allá de la anécdota, hay algo de sentimientos, un poco de lo que está pasando.

El año pasado presentaste otra serie, **RUIDO CAPITAL**.

¿Cómo te llegó la propuesta?

Me llegó a través de su productor JUAN DIEGO VILLEGAS y de MAURICIO LEIVA, el creador de la serie. Fue una oportunidad maravillosa de trabajar en Colombia, donde nunca lo había hecho, y encontré un equipo increíble. Enseguida se dio algo muy fluido y de co-

“En RUIDO CAPITAL, lo importante son esos hombres y mujeres que se van despertando en los cuerpos de los niños, esa transformación de la adolescencia en medio de un contexto social complejo, que desde la Argentina conocemos muy bien”.

“EL PERRO QUE NO CALLA narra distintos momentos de la vida de Sebastián, que interpreta mi hermano DANIEL KATZ, con quien también escribo. Cuenta, con la mayor intimidad posible, algunos instantes de sus treintis y, en un momento de la película, el mundo atraviesa una especie de catástrofe global que implica el uso de máscaras..., y sí, fue sorprendente, porque antes de la pandemia era una parte de ciencia ficción y, luego, fue como neorrealista”.

La directora apuesta al blanco y negro en **EL PERRO QUE NO CALLA**



nexión en el encuentro. Otro de los directores era PABLO STOLZ, uruguayo y amigo. No sentí tan alejado el tema a mi universo, tal vez, porque el acercamiento que hizo MAURICIO y su equipo de guion tenía esa intimidad de la que antes hablaba en relación con **EL PERRO QUE NO CALLA**. En **RUIDO CAPITAL**, lo importante son esos hombres y mujeres que se van despertando en los cuerpos de los niños, esa transformación de la adolescencia en medio de un contexto social complejo, que desde la Argentina conocemos muy bien. En cualquier país latinoamericano, quieras o no, te vas volviendo cada vez más político, en el sentido más personal de la palabra, no solo por lo que sucede en el país, sino por tu posición frente a lo que sucede, cómo intimás con lo social, a medida que te vas dando cuenta cómo suceden

las cosas. Encontré un enfoque que me representaba mucho. Los actores, la participación de PACO LEÓN, trabajar juntos de nuevo, pasar el tiempo en Colombia con él y con PABLO, con los chicos de la productora Fidelio. Sigo en contacto y me quedan ganas, ni bien podamos, de seguir con esa prueba que hicimos de trabajar juntos.

Uno está acostumbrado a hablar de dirección por encargo, en donde no nota la impronta del director, pero cuando te llega una propuesta como la de RUIDO CAPITAL ¿Cómo hacés para apropiarte del proyecto?

Lo vas descubriendo a medida que te vas acercando al material. Quizás el primer signo donde aparece sea en la decisión de qué proyectos van a quedar cerquita, decidir de qué temas podés hablar y de cuáles no.

El “rulito” de ANA KATZ...

Literal, además (risas), creo que es lo que más me importa y aparece hasta cuando actúo, conduzco yo el auto o lo conduce otro, pero en el tema aparece algo que me expresa o identifica, que puede ser algo que tengo pensado o, al contrario, un tema que no entiendo para nada y quiero entenderlo, y me genera o preocupación o curiosidad. Lo que me guía son los asuntos que tenemos por reflexionar o que me conmueven. Eso es lo primero, cuando me siento genuinamente cerca de una pregunta, puedo estar actuando, escribiendo, dirigiendo, pero estoy ahí, metida, buscando la verdad. Me ven porque estoy, siempre creo que está bueno meterse donde hay lugar para una. **D**

DAC ACCIÓN SOCIAL

SEGUIMOS DIGNIFICANDO
EL ROL DEL DIRECTOR
AUDIOVISUAL

BENEFICIAMOS
TODOS LOS MESES
A DIRECTORAS/ES
ASOCIADOS Y/O
REPRESENTADOS

+ info



www.dac.org.ar/accionsocial



accionsocial@dac.org.ar



(+54 11) 4855-2156

Teléfono directo de Acción Social

ACCION SOCIAL INFORMA

CONSEJOS PARA CUIDARNOS DEL VIRUS COVID-19 (CORONAVIRUS)

- Lavate las manos frecuentemente.
- Al toser o estornudar, cubrite la boca y la nariz con el codo flexionado o con un pañuelo descartable.
- Mantené el distanciamiento social al menos 1 metro y medio (dentro de lo posible) de distancia entre vos y las demás personas.
- Evitá tocarte los ojos, la nariz y la boca.
- Si tenés fiebre, tos y dificultad para respirar, solicitá atención médica a tiempo.
- Mantenete informado/a y seguí las recomendaciones de los profesionales de la salud.
- Cumplir rigurosamente todas las medidas de prevención www.argentina.gob.ar/coronavirus/cuidarnos

Consejo de Acción Social,
Gabriel Arbós, Secretario de Acción Social

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

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

El sector de los Videojuegos crece con el COVID-19

EL PATRIMONIO DE TWITCH, UNA PLATAFORMA QUE PERMITE REALIZAR TRANSMISIONES EN VIVO, PROPIEDAD DE AMAZON, RESIDE EN LOS VIDEOJUEGOS, UNO DE LOS SECTORES QUE MÁS HAN CRECIDO DURANTE LA PANDEMIA. TAN ES ASÍ QUE EN 2020 SE DUPLICARON LAS RETRANSMISIONES DE CONTENIDO RELACIONADOS CON EL *GAMING*. VARIAS ESTRELLAS DEL DEPORTE, COMO NEYMAR Y KUN AGÜERO, HACEN TRANSMISIONES EN DIRECTO, Y CLUBES DE FÚTBOL, COMO BARCELONA, ARSENAL Y JUVENTUS, HAN CREADO SUS PROPIOS CANALES. POR LA PANDEMIA, MÁS PERSONAS ESTÁN EN CASA, JUGANDO Y VIENDO VIDEOJUEGOS, UNA “ACTIVIDAD EN SEGUNDO PLANO” MIENTRAS TRABAJAN O CUIDAN A SUS HIJOS DURANTE EL DÍA.

POR ULISES RODRÍGUEZ

Para verlo, basta con entrar a una interfaz general y encontrar qué queremos visualizar, mientras que, para emitir, bastará con un teléfono celular. Desde la plataforma se pueden realizar y ver vivos de casi cualquier tipo y en multidispositivo, lo que hace que millones de personas se conecten a diario. Otra clave es la capacidad social: ahí los amigos quedan para reunirse, conectar y crear comunidades en torno a intereses compartidos.

A medida que los *streamers* de renombre y las competen-

cias de deportes electrónicos acumulan cientos de miles de espectadores simultáneos a lo largo del día, el número total de audiencia del videojuego y los videos de transmisión de estilo de vida en Twitch rivalizan con la audiencia de los medios convencionales. Ver a otras personas jugar videojuegos mientras charlan con su audiencia se está convirtiendo en un gran negocio, a medida que Twitch sigue creciendo.

El COVID hizo lo suyo

En 2011, Twitch se lanzó como un derivado de Justin.TV, un sitio de transmisión en vivo, de interés general. Saltó a la

fama rápidamente, atrayendo a jugadores y, eventualmente, a artistas, músicos, presentadores de programas de entrevistas y *vloggers*. En febrero de 2014, la transmisión de video de Twitch era la cuarta fuente más grande de tráfico de Internet en Estados Unidos. En mayo de 2018 tenía 15 millones de usuarios activos diarios, con alrededor de un millón de espectadores simultáneos.

Según un informe del sitio www.decisiondata.org Twitch tuvo un promedio de 7.4 millones de espectadores únicos durante el horario de máxima audiencia en mayo de 2020,

que es mucho más que los megaexitosos programas de la televisión estadounidense, como *THE BACHELOR*, *AMERICAN IDOL* o *THIS IS US*. En el informe se señala que los programas de televisión de la red son semanales mientras que Twitch está en vivo las 24 horas del día, los 7 días de la semana, por lo que los usuarios registran más horas de visualización que un espectador de un programa semanal.

Durante 2020, Twitch acumuló 504 mil millones de minutos de reproducción, un 52,7% más que en la misma época del año pasado, según datos de medición del sitio especializado TwitchTracker, que calcula los números de Twitch. En los momentos de mayor pico de la pandemia -entre los meses de abril y mayo-, más de 77 mil personas transmitieron frente a cientos de miles de espectadores.

¿La posible razón del ascenso de Twitch? Los especialistas en la materia consideran que uno de los motivos es que, desde que comenzó la pandemia, más personas permanecen en casa, jugando y viendo videojuegos. Twitch también es una “actividad en segundo



En 2019, este *gamer* ganó 17 millones de dólares por lo que fue contratado por la plataforma Mixer para pasarse a sus filas

plano”, lo que significa que muchas personas mantienen las transmisiones de Twitch en sus computadoras mientras trabajan o cuidan a sus hijos durante el día.

Las cifras de ventas de videojuegos también se elevaron el año pasado, debido a que la mayoría de las competencias deportivas se cancelaron y los juegos electrónicos llenaron ese tiempo de transmisión.

Ahora, la pregunta es: ¿podrá Twitch mantener ese impulso mientras se desvanecen los temores por la pandemia? Desde la organización de juegos Complexity, creen que “el aumento actual de los deportes electrónicos se corregirá, y algunas calificaciones caerán, a medida que veamos un regreso a la normalidad”.

Gamers: una audiencia a considerar

Si los medios especializados hubieran vaticinado, hace diez años, que una plataforma que sirve para ver a otras personas jugar videojuegos encabezaría las listas de audiencia mundial, habríamos pensado que se trataba de una fantasía. Desde que los videojuegos de transmisión en vivo se convirtieron en un elemento básico del entretenimiento, durante la década anterior, Twitch ha sido la plataforma preferida para los *gamers* y sus espectadores, incluso sobre Facebook y YouTube, que superan ampliamente a Mixer, su competidor más directo.

Facebook y YouTube ingresaron al mundo de los videojuegos de transmisión en vivo

¿La posible razón del ascenso de Twitch? Los especialistas en la materia consideran que uno de los motivos es que, desde que comenzó la pandemia, más personas permanecen en casa, jugando y viendo videojuegos. Twitch también es una “actividad en segundo plano”, lo que significa que muchas personas mantienen las transmisiones de Twitch en sus computadoras mientras trabajan o cuidan a sus hijos durante el día.

A medida que los *streamers* de renombre y las competencias de deportes electrónicos acumulan cientos de miles de espectadores simultáneos a lo largo del día, el número total de audiencia del videojuego y los videos de transmisión de estilo de vida en Twitch rivalizan con la audiencia de los medios convencionales.

hace ya varios años. YouTube cerró su aplicación YouTube Gaming hace mucho tiempo. Facebook lanzó, oficialmente, uno propio en abril de 2020, en un momento de cuarentena global. Ambas plataformas continúan agregando funciones a sus ofertas, al mismo tiempo que suman transmisores (*gamers*) exclusivos que, por supuesto, se hicieron famosos en Twitch. Pero sus mayores fortalezas, que hacen que este fenómeno sea aún más increíble, son el número de usuarios. YouTube y Facebook tienen más de 50 millones de usuarios activos diarios y Twitch tiene alrededor de 15 millones.

Esto indica un alejamiento de la televisión y, en el futuro, podría no ser demasiado descabellado suponer que la transmisión en línea, es-

pecialmente en plataformas como Twitch, podría terminar convirtiéndose en la norma.

A pesar de ser una plataforma más pequeña -en comparación a Facebook y YouTube- tanto los *streamers* como los espectadores prefieren Twitch, porque estableció su identidad desde el principio. Twitch transmite juegos en *streaming* y punto. No es una plataforma con un enfoque diferente, tratando de ramificarse en los juegos. Esa especificidad ha funcionado bien para el sitio y sus propietarios, y el éxito de esa filosofía ha impactado tanto entre los creadores de contenido como en los espectadores que los apoyan.

Las transmisiones en vivo -que son cientos de miles y, cada vez, más- están literalmente a un solo clic de dis-

tancia. Gran parte del éxito de Twitch es su sencillez. La otra clave es la capacidad social: ahí los amigos organizan reuniones, se conectan y crean comunidades en torno a intereses compartidos.

En ese sentido, la plataforma lanzó una nueva funcionalidad global para todos sus usuarios, a la que bautizó Watch Parties, mediante la que es posible ver series y películas -cada uno, desde su casa- con más personas a la vez. Watch Parties da la posibilidad, a los *streamers* y a su público, de ver contenido en directo mientras comentan sobre ello.

Ver series y películas en *streaming*, sincronizados con otros usuarios, es una práctica que otros también han tratado de implementar. Si bien Netflix, HBO o Disney+, entre

El Campeonato Mundial de **LEAGUE OF LEGENDS** de 2019 tuvo más de 100 millones de espectadores únicos, alcanzando un máximo de 44 millones de espectadores simultáneos





GRAND THEFT AUTO V. En 2018 se convirtió en uno de los productos de entretenimiento más rentables de todos los tiempos.



Los tres juegos más vistos en Twitch durante 2020 fueron **LEAGUE OF LEGENDS, FORTNITE** y **GRAND THEFT AUTO V**

otros, no lo tienen integrado, hay apps de terceros que lo hacen. Complementos para el navegador, como Netflix Party, permiten exactamente eso. En este caso, Amazon Prime Video lo integra directamente en su propia app en asociación con Twitch.

En un informe de Streamlabs y Stream Hatchet, dos empresas expertas en la industria que tienen negocios directamente relacionadas con el proceso de transmisión, se reveló que Twitch alcanzó, durante el primer semestre de 2020, máximos históricos en tres categorías clave: horas vistas, horas transmitidas y espectadores concurrentes promedio.

A menudo, en Twitch, los streamers transmiten su juego durante horas para los fanáticos que quieren ver las últimas

imágenes de un juego que no han jugado o escuchar estrategias de gamers con mucha más experiencia de la que tienen. Esto permite, a los streamers, monetizar sus juegos a través de donaciones (además de ofertas publicitarias de Twitch) que, frecuentemente, brindan a los donantes privilegios o accesos especiales.

Un informe de la revista Forbes destacó a los gamers con mayores ingresos y calculó que, en 2019, Ninja ganó 17 millones de dólares por lo que fue contratado (como si fuera un jugador de fútbol) por la plataforma Mixer para pasarse a sus filas. Después, las cifras bajan significativamente: Timothy "Tim-TheTatman" Betar, uno de los tres streamers al que Twitch le pagó millones para mantener la exclusividad de su plataforma, ganó 8 millones.



FORTNITE es un fenómeno cultural con varias celebridades que lo juegan. Hay atletas que usan los gestos de **FORTNITE** como celebraciones de victoria.

Por supuesto que estas estadísticas pueden cambiar de un día a otro. El mundo está en medio de una pandemia que obliga a las personas a permanecer más tiempo en sus casas, lo que significa que la transmisión, en su conjunto, seguirá siendo popular. Sin embargo, el crecimiento de Twitch, especialmente en horas de visualización, y con cifras de audiencia simultánea que lo respaldan, y la lucha por la supremacía del streaming aún está muy lejos de terminar, especialmente con la explosión de YouTube Gaming y Facebook Gaming, que no le pierden pisada. **D**

Esto indica un alejamiento de la televisión y, en el futuro, podría no ser demasiado descabellado suponer que la transmisión en línea, especialmente en plataformas como Twitch, podría terminar convirtiéndose en la norma.



HERNÁN FINDLING dirige **CRÍMENES IMPOSIBLES**, su anterior película que participó en más de 10 festivales de género Clase A

“Pienso como PRODUCTOR”

DIRIGIÓ **CAUSA EFECTO** (2001), **DIRECTOR'S CUT** (2006), **BREAKING NIKKI** (2009), **FERMÍN** (2014), **CRÍMENES IMPOSIBLES** (2019) Y **REALIDAD VIRTUAL** (2020), ESTRENADA EN MARZO DE 2021. ACTUAL PRESIDENTE DE APIMA, LA ASOCIACIÓN DE PRODUCTORES INDEPENDIENTES DE MEDIOS AUDIOVISUALES. DIRIGE Y PRODUCE EL FESTIVAL BUENOS AIRES ROJO SANGRE.

POR JULIETA BILIK

¿Cómo fue el periplo de **REALIDAD VIRTUAL**?

La filmamos a fines de 2019. El rodaje fue muy muy bueno: hay dos macrolocaciones y unas cinco más chicas. Fueron cuatro semanas y dos días. Una filmación muy fluida. Como director, fue uno de los mejores

rodajes que tuve. Lo disfruté mucho, era una película que quería hacer bastante. Me gusta mucho el género, el cine de terror, fantástico, suspenso, horror. Venía de estrenar dos películas más o menos grandes, y la intención con **REALIDAD VIRTUAL** era armar un estreno grande, pero cambió todo con la pandemia. Incluso, los tiem-

pos. La película podría haber estado terminada en mayo del año pasado, pero con la pandemia, los cines cerrados, sin ningún apuro, nos tomamos más tiempo. Me la habían pedido del Festival de Sitges, así que estábamos corriendo para eso y también para el Fantastic Film Festival de Bélgica, que fue en abril del año pasado, y

donde teníamos previsto estrenar originalmente. Nos sirvió el tiempo extra que tuvimos. La posproducción la hicimos en Lahaye, la casa productora de Gabriel Lahaye, el productor, junto conmigo, de la película.

¿Cómo lo viviste?

Es raro, por un lado, la pudimos trabajar mucho más: el

color, el sonido, los efectos; pero por el otro lado, sabiendo que lo más seguro es que no se va a ver en cines o, al menos, no con 60 copias, como teníamos previsto. Es la primera vez que me pasa de estrenar en plataformas. Me costó un tiempo asimilarlo. Como soy productor, pienso como productor, uno se tiene que adecuar a lo que le toca, ir siempre para adelante y encontrar la solución de las cosas. Si uno se dedica al cine es porque la palabra "imposible" nunca es imposible. Igual, no es muy gratificante. Tuve mis momentos... La realidad es que el futuro, muy posiblemente, sea así. Por ejemplo, mi hijo tiene 15 años: en cuanto le pasé el *link*, lo primero que hizo fue empezar a verla en el celular. "¡En el celular no, tenemos un televisor!" [ríe]. Y bue..., hay que adaptarse.

¿Cuáles eran tus objetivos con la película?

La película no está pensada para ganar en Cannes ni tiene un estilo a lo TARKOVSKI, es "pochoclo". Son 88 minutos entretenidos. Quise que la película empiece y avance, avance, avance... Tiene cierto mensaje, si uno quiere, pero no es la primera capa ni lo primordial. La idea es entretenimiento, que pases un rato muy agradable, que te entretengas. Hay una casa productora norteamericana muy conocida, que se llama Blumhouse, que hace este tipo de películas: con sangre, entretenidas y que pueden dejar algún tipo de mensaje. También las plataformas

fueron uno de los objetivos de esta película.

La película va dirigida a un público adolescente/juvenil, ¿qué potencial creés que tiene?

Sí, indistintamente apunta a ese público. Aunque acabo de cumplir 50 años, es el tipo de películas que a mí me gusta ver y hacer. No dirijo mucho, pero cuando lo hago, elijo proyectos que querría ver. El cine dentro del cine me encanta: tanto las que se llaman películas de *loop*, como **EL DÍA DE LA MARMOTA**, como esas en las que el público entra dentro de la película y no se sabe qué es realidad y qué fantasía. Así que hice, básicamente, lo que me gusta ver. Además, creo que tiene un potencial comercial grande, dependiendo su tipo de lanzamiento. A pesar de no tener estrellas cinematográficas -que acá, en la Argentina, hay pocas-, en las plataformas está llamando mucho la atención. Me interesa, como a la mayoría de los directores, que la película se vea. Que sea entretenida. Filmé mucho: la primera versión duraba casi el doble que la actual, pero tratamos de priorizar el ritmo, que se entienda, que tenga partes visuales interesantes y genere mucho interés.

¿Cómo fue que decidieron agregar la cuestión tan actual de la realidad virtual?

La película tiene mucho del espíritu del cine de los 80, que me encanta. La primera versión del guion la hice con LOURDES PRADO MÉNDEZ, y estuvo buenísimo contar con su visión. Elegimos una protagonista mujer y, además, buscamos darle



Cine de género, un segmento cada vez con más realizaciones.

una visión femenina al guion. Ella es quien me propuso el nombre de **REALIDAD VIRTUAL** y empezó a poner ciertos elementos que hacen que el espectador sienta en la realidad de visionado lo que pasa en la película. Lo que te da el casco y la realidad virtual bien hecha es que, realmente, sentís lo que está pasando, es como estar adentro, muy inmersivo. Eso es lo que quise comunicar.

Sos productor del Buenos Aires Rojo Sangre y trabajaste mucho el cine de género, ¿cómo ves el nicho local?

Produje películas de DEMIÁN RUGNA, DANIEL DE LA VEGA, NICANOR LORETI, LAURA CASABÉ, JAVIER DIMENT, SERGIO ESQUENAZI, los chicos de La Plata, los BOGLIANO... tuve que ver mucho con la movida. Creo que está creciendo. Sin embargo, cada vez que estrenamos las películas, no terminan de funcionar comercial-

mente, al menos que salgan de forma muy muy grande. Es como que hay algo que no terminamos de ver... Estuvo el éxito de **SUDOR FRÍO**, que la vieron 100 mil personas, la produjo Pampa Films, casi como una película norteamericana, y en la difusión evité mencionar que era argentina; también **NO TE DORMIRÁS**, de Fox, que anduvo muy bien, pero incluso **ATERRADOS**, que la rompió en festivales y se hará el *remake* en Hollywood, acá hizo solo 20 mil espectadores, a pesar de las muy buenas críticas. Una semana antes, se había estrenado **LA MALDICIÓN DE LA LLORONA**, que es una película horrible y metió 100 mil. En el ámbito internacional y conociendo muchos festivales, te diría que el cine argentino de género es muy valorado, estamos en el top 3. Sin embargo, acá no terminamos de despegar. D



Mendoza. VENDIMIA, la película que se hizo con 6 directores, 800 actores, 36 locaciones y 160 técnicos, se estrenó el 6 de marzo.

El audiovisual después de la AVENIDA GENERAL PAZ

POR ULISES RODRÍGUEZ

DESPUÉS DE TRANSITAR LÓGICAMENTE UN 2020 CON LA MÁS ESCASA ACTIVIDAD, EL SECTOR AUDIOVISUAL COMIENZA A GIRAR DE A POCO PARA REACTIVARSE EN DISTINTAS PROVINCIAS DEL PAÍS. PROTOCOLOS MEDIANTE, SE HAN RETOMADO RODAJES, LOS FESTIVALES ANUNCIAN FECHAS, VARIAS SALAS REABRIERON O PREPARAN LA REAPERTURA Y EL SUEÑO DE CONCRETAR PROYECTOS VUELVE A ESTAR LATENTE. RECORRIDA PARA CONOCER ESTA SITUACIÓN EN UN MOMENTO TAN PARTICULAR DE LA HISTORIA MUNDIAL.

CÓRDOBA

La provincia serrana retomó los rodajes publicitarios e institucionales a principios de año y -al cierre de esta edición- se preparaba para la vuelta de los de ficción y documental, una vez que el protocolo sea aprobado por el Ministerio de Salud de Córdoba. Desde el Polo Audiovisual se pondrá en marcha un Plan de Fomento Anual 2021 con la prioridad en los concursos de desarrollo de proyectos. A la vez, por un convenio entre esta Entidad y el complejo Showcase -que reabrió sus puertas- se proyectaron pelí-

culas cordobesas que habían quedado sin estrenar en 2020.

El ciclo se denominó Historias Nuestras y fueron parte de la cartelera: **LA NOCHE MÁS LARGA** (MOROCCO COLMAN), **VIGILIA EN AGOSTO** (LUIS MARÍA MERCADO), **DESERTOR** (PABLO BRUSA), **MAÑANA TAL VEZ** (FLORENCIA WEHBE), **MADRE BAILE** (CAROLINA ROJO), **LA CHANCHA** (FRANCO VERDOIA) y **AZUL EL MAR** (SABRINA MORENO). El Cineclub Municipal, un espacio tradicional de la capital cordobesa, reabrió su sala con un ciclo de clásicos, y la novedad destacada es que, para el mes de

septiembre, se anunció la realización del 1er. Festival Internacional de Cine de Córdoba.

“Fue casi un año entero de incertidumbre y angustia para todo el sector audiovisual, y Córdoba no fue la excepción. Muchos sobrevivimos con la docencia, pero los técnicos/as son los que peor la están pasando”, cuenta a *DIRECTORES* INÉS MOYANO, productora de El Carro Cine y miembro de la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba.

JUJUY

Las salas de cine están abiertas desde octubre con un 30% de la ocupación. Las producciones son, en su mayoría, locales e independientes con equipos reducidos. El espacio Norte Audiovisual, que agrupa a realizadores/as del NOA, retomó las reuniones (virtuales) para discutir acciones concretas.

Por su parte, el Consejo Regional Norte Cultura presentó el 1er. Concurso Regional Audiovisual Nuevas Miradas del NOA, destinado a guionistas, directores y productores de la región, con proyectos de series web en desarrollo. Finalizadas las capacitaciones, los proyectos que cumplieron con los requisitos del concurso en tiempo y forma recibieron \$100.000 para el desarrollo del proyecto.

ARIEL OGANDO, realizador y docente de Wayruro Comunicación Popular, detalla a *DIRECTORES* que están rodando una serie para el FOMECA, que se dilató por la situación de pandemia, y que desde el co-



Misiones. **COSA E MANDINGA**, dirigido por FABIÁN FORTE, en pleno rodaje.

lectivo están brindando “un taller de producción audiovisual con dispositivos móviles para el programa Puntos de Cultura e incluimos un módulo con perspectiva de género, que es una temática que vamos a incorporar en todos los talleres”.

A la vez, Wayruro organizará y celebrará este año la 20ª edición de la Muestra Internacional de Jujuy Cortos. “Estará atravesada por una crisis muy potente, a partir de la eliminación del área de Festivales del INCAA, lo que nos está trayendo muchísimos problemas para la financiación”, explica.

MENDOZA

La provincia cuyana posee tres asociaciones vinculadas a la producción audiovisual cinematográfica: las Audiovisuales Mendocinas, el Colectivo Audiovisual Leonardo Favio y FilmAndes, que trabajan hoy en una alianza pú-



Tucumán. El falso documental **EL GATO EN LA CAJA**, dirigido por PABLO SCHEMBRI, un proyecto en ciernes.

Misiones ha crecido en el sector audiovisual desde la creación del Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (IAAviM). A mediados de febrero, se estrenaron, a través de la pantalla de Cine.Ar, los largometrajes SELVA (IÑAKI ECHEVERRÍA) y FANTASMA VUELVE AL PUEBLO (AUGUSTO GONZÁLEZ POLO), rodados en Misiones con recursos humanos locales.



Córdoba. **LA CHANCHA**, de FRANCO VERDOIA, es una de las películas que tuvo su estreno en salas este 2021.

una versión *online* y -si las condiciones sanitarias lo permiten- con funciones presenciales.

“Si bien Tucumán aún no tiene un protocolo sanitario para los rodajes, un grupo de directoras y directores de la provincia tomamos como referencia los de Córdoba y Buenos Aires para volver al trabajo”, nos cuenta PABLO SCHEMBRI, director de **ZOMBIES EN EL CAÑONAL**, que actualmente está trabajando en el falso documental **EL GATO EN LA CAJA**.

Las primeras salas de cine que abrieron sus puertas son los espacios INCAA y se espera que pronto hagan el resto de las salas.

RÍO NEGRO

Lo más importante que ha sucedido en la provincia sureña es la reglamentación de la ley de Fomento Audiovisual “con el fin de financiar la producción, la promoción y la difusión de la actividad audiovisual realizada en el territorio provincial”, según figura en su considerando.

“Con este gran paso que hemos dado se generarán convocatorias anuales -de carácter provincial, regional y nacional- para financiar proyectos en los distintos lenguajes audiovisuales”, cuenta a **DIRECTORES** CRISTIAN CALVO, director del Polo Audiovisual de Río Negro.

La Secretaría de Estado de Cultura aprobó un protocolo

blico-privada en la Mendoza Film Commission, puesta en marcha por la Ley de Fomento al Audiovisual, en vigencia desde 2020. Este año se concursarán 4 millones en efectivo y 15 en apoyos fiscales para proyectos de cine, televisión y videojuegos.

“La Fiesta Nacional de la Vendimia -la más importante de la provincia- encontró, en la producción de un largometraje de ficción, su formato 2021. Con más de 800 actores en 6 episodios autoconclusivos -con 160 técnicos y más de 36 locaciones en toda la provincia- se estrenó el 6 de marzo en los ámbitos nacional e internacional, en más de 100 pantallas en forma simultánea”, cuenta CIRO NOVELLI, uno de los realizadores de los episodios.

El presidente de FilmAndes, MARCELO ORTEGA, explica a **DIRECTORES** que “están en proceso de desarrollo y preproducción más de 25 largometrajes (documentales, ficciones y animación), 13 series con va-

riedad de formatos pensadas para las diferentes pantallas y 4 proyectos transmedia, junto con una gran variedad de proyectos inmersivos, interactivos y de videojuego”.

TUCUMÁN

La provincia también es parte del concurso Nuevas Miradas de NOA. Por su parte, el Ente Cultural de Tucumán y la Escuela de Cine, Video y Televisión de la UNT llevan adelante la Residencia LABINTUC, que busca contribuir a la formación de profesionales del sector audiovisual de la región.

La Mesa de Trabajo del Consejo de las Artes Audiovisuales continúa trabajando para avanzar en la reglamentación de la Ley Audiovisual. “Entendemos que es fundamental para la consolidación de la industria audiovisual local, una de las más representativas del interior del país”, dice a **DIRECTORES** ADRIANA CHAYA, directora de medios audiovisuales.

El Festival Tucumán Cine se realizará a fines de julio con

Las salas de cine en Jujuy están abiertas desde octubre con un 30% de la ocupación. Las producciones son, en su mayoría, locales e independientes con equipos reducidos. El espacio Norte Audiovisual, que agrupa a realizadores/as del NOA, retomó las reuniones (virtuales) para discutir acciones concretas.



Jujuy. Un charango y los cerros en el rodaje del colectivo Wayruro.

sanitario que permite la reapertura de cines y teatros, así como también la realización de espectáculos en vivo con público. “A la vez, en los lugares en los que no hay salas, se realiza la Muestra de Cine Balnearios con autocine, con películas provinciales y nacionales”.

En cuanto a rodajes, el ministerio de Salud de la provincia aprobó un protocolo en febrero. Entre los más importantes a desarrollarse, se destaca el comienzo de **LA BRUJA DE HITLER**, dirigida por ERNESTO ARDITO y VIRNA MOLINA, en la ciudad de San Carlos de Bariloche.

MISIONES

La provincia mesopotámica ha crecido en el sector audiovisual desde la creación del Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (IAAviM). A mediados de febrero, se estrenaron, a través de la pantalla de Cine.Ar, los largometrajes **SELVA** (IÑAKI ECHEVERRÍA) y **FANTASMA VUELVE AL PUEBLO** (AUGUSTO GONZÁLEZ POLO), rodados en Misiones con recursos humanos locales.

Entre los concursos importantes, se destaca “Entre Fronteras”, que el IAAviM junto a la Secretaría de Estado de Cultura de Río Grande do Sul, Brasil, lanzaron en 2020. “Ante una situación compleja, pudimos realizar una convocatoria con nuestros compañeros de Río Grande do Sul. Es una red de colaboración que concreta, a nivel institucional, una integración sembrada hace mucho tiempo por referentes del sector independiente de ambos Estados”, informa a **DIRECTORES** el presidente del IAAviM, MARIO GIMÉNEZ.

Por otro lado, el Instituto desarrolló un Plan de Contingencia para el desarrollo de proyectos ante la emergencia sanitaria. “En el sector, tenemos grandes referentes de la nueva generación y, en todos los concursos, hay paridad de género en la conformación de los comités”, explica GIMÉNEZ.

A la vez, el IAAviM está llevando adelante un mapeo territorial del sector audiovisual.

Autocine en Choele-Choel, el modo de ver cine nacional y provincial en Río Negro. Foto Gabriela Mayol



“La Fiesta Nacional de la Vendimia encontró, en la producción de un largometraje de ficción, su formato 2021. Con más de 800 actores en 6 episodios autoconclusivos -con 160 técnicos y más de 36 locaciones en toda la provincia- se estrenó el 6 de marzo en los ámbitos nacional e internacional, en más de 100 pantallas en forma simultánea” . CIRO NOVELLI, uno de los realizadores de los episodios.

“Se trata de una encuesta telefónica que alcanza a más de 600 personas. El objetivo es conocer la realidad del sector y ofrecer alternativas para el desarrollo del mismo”, afirma el presidente de la entidad. **D**



CARLOS SORIN da indicaciones en rodaje, su nieto fue parte del proyecto

“Siempre pensé que Internet, en el cine, IBA A PATAER EL TABLERO”

POR UNA VEZ, CARLOS SORÍN DEJÓ LOS FRÍOS Y NÍVEOS ESCENARIOS DEL SUR ARGENTINO, EN DONDE CONSOLIDÓ SU OBRA CON RELATOS COMO LA PELÍCULA DEL REY O HISTORIAS MÍNIMAS, PARA METERSE DE LLENO EN UNA PELÍCULA PARA NETFLIX, EL CUADERNO DE TOMY, INSPIRADA EN LA HISTORIA REAL DE MARÍA VÁZQUEZ, QUIEN ASUMIÓ UNA ENFERMEDAD TERMINAL DE MANERA DIFERENTE. AQUÍ, EL DIRECTOR ENTRA EN DETALLES SOBRE ESTA NUEVA REALIZACIÓN, PROTAGONIZADA POR VALERIA BERTUCCELLI Y ESTEBAN LAMOTHE.

¿Cuándo escribís, pensás en actores?

Sí, en general, siempre trato de tener a los actores o no actores, hago *casting* antes de escribir el guion. Si no les pongo una cara se me complica, no es que tenga que hacerse así; es una incapacidad mía, no es que haya que elegirlos antes. Mi tendencia es escribir mucho los diálogos y después cercenar, porque cuando aparecen los gestos, cerceno en el rodaje; después, en la edición, en general, se

POR ROLANDO GALLEGO

FLORENCIA BERTUCCELLI y ESTEBAN LAMOTHE, en **EL CUADRENO DE TOMY**

achican los diálogos, los deconstruyo.

¿Es diferente saber que directamente estrenarás de manera online?

Estoy feliz, porque es entrar en una dimensión de una escala que no tiene nada que ver con mis películas. Estrenábamos en cuarenta salas, tantas en Capital, otras en el Interior, y esto es lo mismo, pero con el mundo a una escala inimaginable. Yo siempre pensé que cuando entrara Internet en el cine, iba a patear el tablero. La pandemia potenció esto, pero estoy feliz de haber hecho esta película para Netflix.

Imaginando que esto se ve en simultáneo en varios lugares, ¿modificaste tu forma de

trabajo para universalizar la propuesta?

No, no hubo ningún condicionamiento ni autocondicionamiento, para nada. Sabíamos que contábamos con un material y una historia de otra naturaleza a lo que vengo filmando. Es una historia de otro impacto emocional, con las ventajas y con los riesgos. Donde estás siempre en un borde, donde siempre podés caer en golpes bajos. Hay que tratar de mantener cierta dignidad y sobriedad para presentar el tema. Es una película muy emotiva, mis otras producciones no son así. Y pensando en la puesta en escena, que lo hago en paralelo al guion, sabía que iba a transcurrir en una locación, con el personaje principal inmovilizado en la cama, lo que

me tuvo preocupado hasta empezar a rodar, inquietándome.

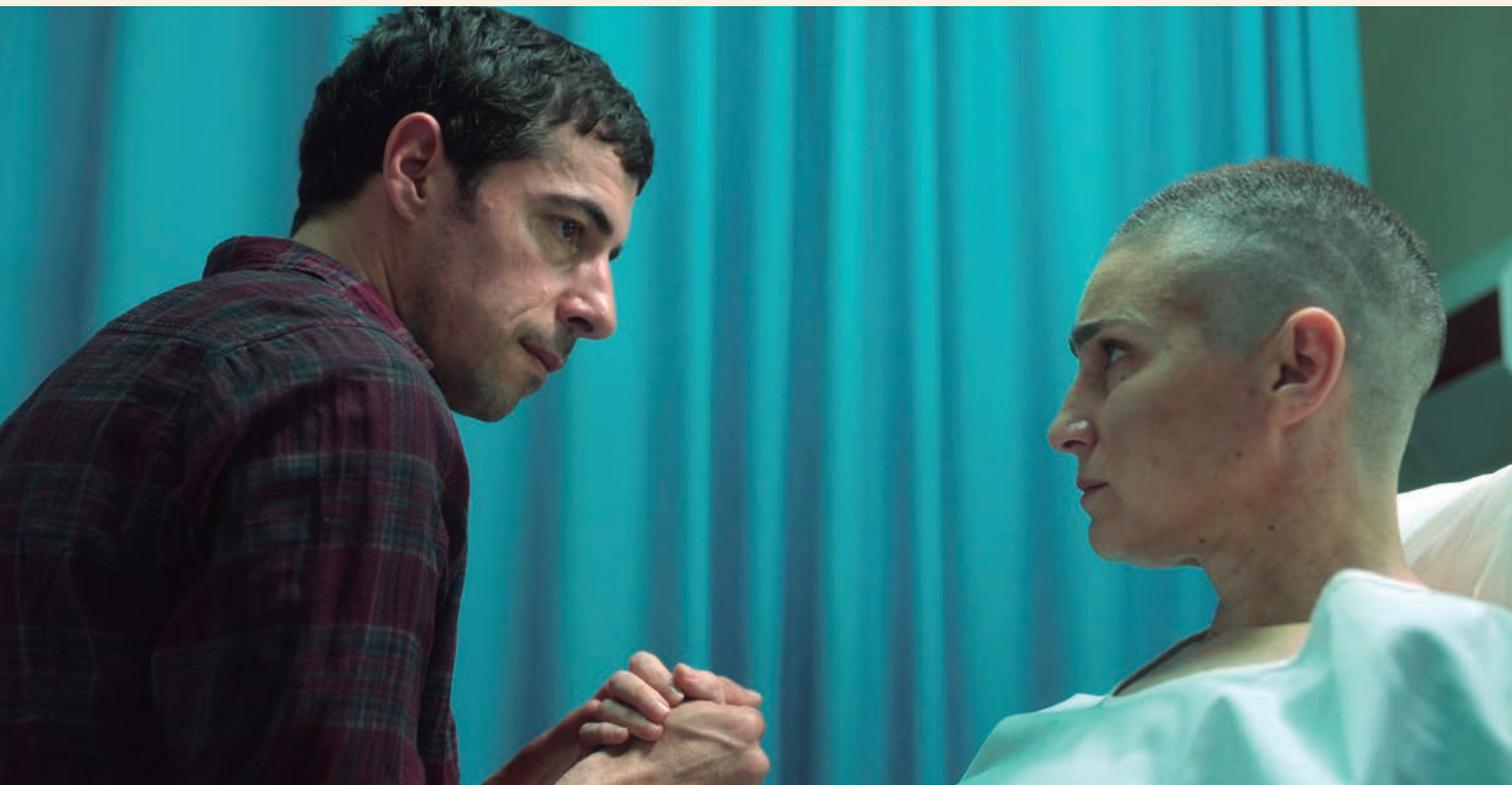
Además, siempre tus películas se valen de la majestuosidad de los paisajes, particularmente del sur patagónico...

Claro, acá eran cuatro paredes, pero la película pasa por otro lado. Ese fantasma lo tuve hasta las primeras jornadas de grabación.

¿Se complicó rodar en la locación?

No quería hacerlo en un estudio. Tuvimos la suerte de conseguir ese hospital de La Matanza, en el que en el tercer piso no funcionaba nada. Allí construimos las locaciones, con las ventajas de que se asemejaba a un estudio, pero era algo real, y el hos-

“Es muy fuerte, emotivamente, por eso traté de no caer en un golpe bajo con el material emotivo, pero supe, tras ver la charla TED, que el humor de María me podía evitar caer en golpes bajos. Fue una preocupación, no solo mía, sino también de los productores”.



“Tuvimos la suerte de conseguir ese hospital de La Matanza, en el que en el tercer piso no funcionaba nada. Allí construimos las locaciones, con las ventajas de que se asemejaba a un estudio, pero era algo real, y el hospital seguía trabajando independientemente de nosotros”.

pital seguía trabajando independientemente de nosotros. He rodado comerciales y, generalmente, hay que circunscribirse a horarios.

¿Estabas al tanto de la historia de MARÍA VÁZQUEZ antes de meterte de lleno en la película?

No. Un día me llamaron los BOSSI, con quienes había hecho en coproducción **JOE**, me dijeron: “Tomá este libro, léelo, te mandamos un *link*, y hablemos después para hacer una película”. El libro era *El cuaderno de Nippur*, un libro muy conmovedor por las cosas que dice, lo duro y tierno que es al mismo tiempo. El video era una charla TED que dio su viudo, Sebastián, y yo pensé: si pudiera agarrar ese espíritu, el de MARÍA, burlón,

irónico, sarcástico, emotivo, podría aportar una mirada distinta para una película sobre el cáncer, que es casi un género. Eso me guio bastante para hacerla ágil, y sobre la vida, que es lo que decía ella. Esto ayudó a los parámetros generales del guion y cuando filmamos la película.

La película trae a escena un tema sobre el cual no se ha hablado mucho; de hecho, tuviste contacto con el médico real...

Con el médico dialogamos mucho, porque queríamos saber cómo era físicamente la cosa, para no inventar. Él participó mucho porque conocía a una MARÍA distinta a la que conocían el marido y los amigos. Él la tuvo 30 minutos diarios todos los días, conocía otros aspectos de ella.

Inspirada en una historia real, la película no quiso ser un documental

Quando apareció el tema de la eutanasia, me aferré a eso, pero después supe que era un tema muy invasivo y atrapante e iba a hacer perder fuerza al cuaderno y el vínculo que tenía con su marido e hijo. Además, ya se han hecho películas soberbias sobre el tema, como **MAR ADENTRO**, por eso, lo dejamos para el final.

¿Fue complicado armar el casting?

Surgió más adelante, cuando pensamos quiénes podrían ser la pareja protagónica. Cambiamos figuritas, tuve entrevistas, hasta que surgió lo de VALERIA, que es una actriz excepcional, con un nivel de



entrega increíble. Ella apareció dos meses antes de rodar.

Volvés a trabajar con niños; acá, con tu nieto, ¿fue difícil?

Fue fácil, él es así, desfachado y ocurrente, dice cosas increíbles; eso es por sus padres, vivió desde siempre en escenarios, acostumbrado a luces y gente. Semanas antes, establecimos un nexa con VALERIA y ESTEBAN y, luego, lo dejé, con algunas estrategias para que pasaran... y pasaban. Él decía cosas desde un juego, que en el contexto de la película significaban otras. Estoy muy contento por él. Me preguntaba, después de fil-

mar, "¿estuve bien en el acto, abuelo?", porque para él era eso, como un acto.

¿Cómo fue evitar caer en el trazo grueso y la obviedad?

Traté, desde el primer momento, de hacer eso, porque sabía que trabajaba con material explosivo, con un filo muy finito, que hay que correr con sutileza. Es muy fuerte, emotivamente, por eso traté de no caer en un golpe bajo con el material emotivo, pero supe, tras ver la charla TED, que el humor de María me podía evitar caer en golpes bajos. Fue una preocupación, no solo mía, sino también de los productores. **D**

Hace años que CARLOS SORÍN no rodaba en un espacio alejado del Sur

“Yo siempre pensé que cuando entrara Internet en el cine, iba a patear el tablero. La pandemia potenció esto, pero estoy feliz de haber hecho EL CUADERNO DE TOMY para Netflix”.



COBRA KAI. La serie, inspirada en **KARATE KID**, logró atrapar a las nuevas generaciones junto a sus padres, que habían vivido la época de gloria de la película en la década del 80

Películas convertidas en series

CON LA ALIANZA ESTRATÉGICA DE LAS PLATAFORMAS DE STREAMING, CADA VEZ SON MÁS LOS TÍTULOS EXITOSOS DE LA PANTALLA GRANDE QUE SE ADAPTAN AL FORMATO SERIE. UNA TENDENCIA QUE OSCILA ENTRE LA APUESTA POR LO SEGURO Y LA BÚSQUEDA DE Matices Narrativos.

POR ULISES RODRÍGUEZ

La costumbre del cine y la televisión de hurgar en el pasado para repetir viejas fórmulas, sumado a estudios de consultoras especializadas en gustos y comportamiento de las audiencias, explica el constante reciclaje de títulos clásicos. Ho-

llywood y su maquinaria industrial del entretenimiento tienen bien claro dónde hay que poner las fichas para salir ganando. Si a esto se le suma la creciente disponibilidad de conexiones de banda ancha, televisores de pantallas extragrandes y siste-

mas de sonido domésticos de alta calidad, es más fácil entender cómo se está transformando toda una industria.

Los efectos del atípico año 2020 dejaron como saldo un gran aumento en el número de suscripciones a los servicios de *streaming*, y el tiempo que pasaron millones de personas viendo contenidos audiovisuales ha contribuido enormemente a la consolidación del fenómeno, generando un cambio



BATES MOTEL. La serie es una precuela contemporánea de la película **PSICOSIS** (1960), de **ALFRED HITCHCOCK**.

de hábitos. Aún resta ver si las salas de cine pueden competir con esto. Por otro lado, este cambio de modelo también ha afectado a los canales de televisión tradicionales, a los que les resulta cada vez más difícil competir con las empresas de *streaming* de gran liquidez y alcance global. Los canales necesitan presupuestos cada vez más abultados para competir con las plataformas, y es un riesgo que no todos los empresarios de los medios estén dispuestos a asumir.

Si hace unas décadas buscaban títulos televisivos reconocibles para trasladarlos a la pantalla grande, esta tendencia parece haberse revertido y ahora son las películas las que regresan transformadas en series. Funcionan como

una especie de salvavidas, que no solo aporta competitividad, sino también un impacto rápido en el público.

En un panorama mundial dominado por las plataformas, las producciones están cargadas de reinicios, reinversiones y adaptaciones de programas antiguos, con una pieza de nostalgia en juego: las películas. La pequeña pantalla se está llenando de versiones de franquicias de películas populares, con diversos grados de éxito. De **COBRA KAI** a **KARATE KID**; de **BATES MOTEL** a un clásico de **ALFRED HITCHCOCK**, como **PSICOSIS**; de **HANNIBAL** a **EL SILENCIO DE LOS INOCENTES**; de **FARGO** a **TIRADOR**, la película homónima de los hermanos **COEN**.

Hay quienes sostienen que no se trata de una nueva tendencia, sino del resurgimiento de una vieja práctica. A finales de la década de los años 50 y durante la primera mitad de la de los 60, distintas series se basaron en películas como, por ejemplo, **FLIPPER**, **DAKTARI**, **TARZÁN** y

EL ZORRO, entre otras. Hay casos en los que la adaptación de película a serie aumenta los atractivos a través de cambios más completos. Esto puede implicar cambiar de género o dirigirse a una audiencia completamente nueva y más amplia.

En gran parte, como resultado de un año de encierro por la pandemia, se ha producido un aumento del consumo doméstico, pero también se puede interpretar inmerso dentro de una tendencia a largo plazo. Claramente, hay una transición en marcha, ya que el estreno de una serie, que hasta hace poco se consideraba como una hermana menor de la película, hoy genera tantas o más expectativas que el estreno de un tanque hollywoodense.

Siguiendo de cerca estos cambios es que un sector de la industria está tratando de asegurarse de que estas tendencias no se los lleven puestos. En ese sentido, Warner anunció que todos sus lanzamientos de este año estarán disponibles simultáneamente en HBO Max, Disney tiene más de cien proyectos para Disney+, mientras que Netflix, el líder indiscutido del *streaming*, lanzará, al menos, una nueva serie cada semana durante todo el año, además de estrenos de películas que ni pasarán por las salas.

En el transcurso de este año, los nombres de grandes directores/as, actores y actrices se encontrarán en la pantalla chica; en muchos casos, con contratos para dirigir y actuar

Sin duda, históricamente, estamos comenzando una etapa que puede ser identificada como la "era digital". Los cambios y avances tecnológicos se presentan tan rápido que superan los tiempos de la conducta humana y esta recurre a la memoria para ocupar con anteriores formatos, los nuevos, y, tal vez, también efímeros soportes recreados.

en series que se guían, cada vez más, sobre la base de algoritmos que tienen en cuenta el consumo y la preferencia de los espectadores. **D**



DÍAS DE GALLOS, la nueva serie dirigida por HERNÁN GUERSCHUNY para HBO MAX

EN BUSCA DE SU PROPIO IDIOMA

EN 2020, SOLO ALGUNAS FICCIONES HABÍAN COMENZADO SU RECORRIDO PARA ENCONTRARSE CON EL PÚBLICO. LA EXPLOSIÓN DE CONSUMO, A RAÍZ DE LA PANDEMIA, IMPULSÓ LA NECESIDAD DE CONTENIDOS PARA AQUELLOS ÁVIDOS ESPECTADORES QUE GUSTAN VER HISTORIAS CONTADAS EN SU PROPIO IDIOMA. LA TELEVISIÓN ABIERTA NO SUPO O NO PUDO CANALIZAR EL FANATISMO QUE, EN PÚBLICOS ADULTOS Y JÓVENES, ESTÁN TENIENDO LAS SERIES. SIN FICCIÓN LOCAL DIARIA, EL 2021 DISPONDRÁ DE REALIZACIONES, EN SU MAYORÍA, GENERADAS POR LA INVERSIÓN DE *PARTNERS* EXTRANJEROS Y OTTS QUE NECESITAN LA CUOTA DE CONTENIDO LOCAL PARA POSICIONARSE EN UN MERCADO QUE HA SIDO FAGOCITADO POR EL FAMOSO *BINGE WATCHING* Y LA IMPERIOSA NECESIDAD, VACÍA, CLARO, DE TENER, TODAS LAS SEMANAS, NUEVOS CONTENIDOS PARA VER.

POR ROLANDO GALLEGO

El audiovisual seriado está golpeado, al igual que el resto de la industria, y viene de meses y meses de incertidumbre y reinención. De borrón y cuenta nueva, en algunos casos, y de resurgimiento cual ave fénix, en muchos otros. Lo que sí está claro es que, volcada hacia contenidos ligados al entretenimiento, noticias y *realities*, la reposición de programas que se está haciendo en la TV Pública o las emisiones de **MONZÓN**, dirigida por JESÚS BRACERAS y **APACHE**, con dirección de ISRAEL ADRIÁN CAETANO, en Telefe demuestran la positiva adherencia hacia contenidos autóctonos por parte de la audiencia.

Lo cierto es que lo primero que conoceremos en materia de series, en 2021, serán aquellas realizaciones ya culminadas y que, por un motivo u otro, no pudieron salir a la luz en medio de la pandemia. Como **ENTRE HOMBRES**, dirigida por PABLO FENDRIK y basada en la novela de GERMÁN MAGGIORI, con GABRIEL GOITY, NICOLÁS FURTADO, DIEGO VELÁZQUEZ, DIEGO CREMONESI y CLAUDIO RISSI, que se verá por HBO, tras un paréntesis de más de un año, que mantuvo en la biblioteca del gigante del entretenimiento el contenido local, esperando nuevos aires para, de alguna manera, permitir que la crudeza del programa no siga ofreciendo sordidez e imágenes fuertes en medio de una situación complicada.

En la misma pantalla, se verá una nueva entrega de la saga de

MI AMIGO HORMIGA, con dirección de DIEGO SEBASTIÁN ORIA



FABIÁN DANUBIO, con JOAQUÍN FURRIEL como protagonista, **EL JARDÍN DE BRONCE**, dirigida por HERNÁN GOLDFRID y PABLO FENDRIK, ya un clásico de la ficción local y que supo ganarse un espacio en los más difíciles mercados del mundo.

La reanudación del rodaje de **EL MARGINAL 4**, la exitosa franquicia que supo pasar por señales de aire, cable y plataformas, planteará una nueva historia dentro de las paredes del penal que alberga a sus protagonistas. Otra que volvió a filmarse es **EL MUNDO DE MATEO 2**, de MARIANO HUETER, quien suma nuevos personajes y temáticas a la oscura y exitosa propuesta que se vio por la pantalla de Flow y TV Pública.

El rodaje de **PEQUEÑAS VICTORIAS, PERDIDXS EN LA TIERRA**, *spin off* de

la tira que ocupó el *prime time* de Telefe, con DANIEL BURMAN y ERIKA HALVORSEN como creadores, y que ahora suma a JUAN TARATUTO como *showrunner* en la continuidad de la historia de las madres, que en esta ocasión deberán enfrentar sus propios miedos y dilemas. El elenco tendrá a varios de la primera entrega, como JULIETA DÍAZ, MARIANA GENESIO, NATALIE PÉREZ y nuevas incorporaciones.

HERNÁN GERSCHUNY avanza a paso firme con su nueva producción, **DÍAS DE GALLO**, protagonizada por ANGELA TORRES, TOTO FERRO y un grupo de *freestylers*, y que se verá en la nueva plataforma HBO Max. Además, con SEBASTIÁN WAINRAICH, desarrolla para Netflix una nueva

Disney/Fox tiene una serie de proyectos que están avanzando en su rodaje, gracias a la asociación con productoras locales, como Pampa Films, Pol-Ka, Kapow, La Flia.



MARADONA, SUEÑO BENDITO, dirigida por ALEJANDRO AIMETTA

El audiovisual seriado está golpeado, al igual que el resto de la industria, y viene de meses y meses de incertidumbre y reinvención. De borrón y cuenta nueva, en algunos casos, y de resurgimiento cual ave fénix, en muchos otros.

entrega de **CASI FELIZ**, serie que se mantuvo entre los programas más vistos, luego de su estreno en 2020.

Disney/Fox tiene una serie de proyectos que están avanzando en su rodaje, gracias a la asociación con productoras locales, como Pampa Films, Pol-Ka, Kapow, La Flia. Estos programas buscarán trascender las fronteras con la incorporación de estrellas internacionales, las que, junto a equipos autóctonos y actores y actrices destacadas, permitirán la reanudación de una manera de trabajar propia, a pesar de los convenios y acuerdos con sus empleadores, que exigen confidencialidad y silencio hasta que finalmente se liberen al público.

LIMBO, LOS PROTECTORES, SESIONES Y ENTRELAZADOS son los nombres de los programas que se están filmando en la actualidad, con realizadores de la talla de ANA KATZ, MARCOS CARNEVALE, MARIANO COHN y GASTÓN DUPRAT, que intentarán darle sabor local a la recién llegada Disney+.

LIMBO, escrita por JAVIER VAN DE COUTER, tiene como protagonistas a la española CLARA LAGO, MIKE AMIGORENA y ESTEBAN PÉREZ, en un relato sobre tres hermanos que desean tomar posesión de la empresa del padre, recientemente fallecido. Por su parte, **SESIONES**, con CARLA PETERSON, BENJAMÍN VICUÑA y EUGENIA SUÁREZ, hablará de una pareja de amantes que deciden poner fin a la relación en terapia.

LOS PROTECTORES tiene a ADRIÁN SUAR, GUSTAVO BERMÚDEZ y ANDRÉS PARRA en roles centrales y cuenta la historia de tres representantes de futbolistas en decadencia, que se unen para llevar adelante la carrera de un nuevo astro.

ENTRELAZADOS sigue la historia de Allegra, una chica que siente pasión por la comedia musical y se embarca en un viaje único a través del tiempo para unir a su familia y cumplir su sueño profesional. Cuenta con las actuaciones de FAVIO POSCA, BENJAMÍN AMADEO y PAULA MORALES, entre otros.

Además de estas producciones en realización, Disney+ ya presentó **EL RISTORANTINO DE ARNOLDO**, con el ídolo infantil TOPA, y sumará otras propuestas, como **RELEYENDO A MAFALDA**, con dirección de LEANDRO LÓPEZ, un *docu-reality* sobre el clásico personaje creado por QUINO; **FUEGO AMIGO**, un musical que narra el universo del trap; y **MARTINHA**, que cuenta la historia de una niña que, rápidamente, se convierte en una artista plástica de proyección internacional. También avanzan sus realizaciones sobre ideas originales de la dupla COHN-DUPRAT.

EL REINO, con libros de MARCELO PIÑEYRO y CLAUDIA PIÑEIRO, dirigida por el propio PIÑEYRO y MIGUEL COHAN, protagonizada por MERCEDES MORÁN, DIEGO PERETTI, CHINO DARÍN, NANCY DUPLÁA, JOAQUÍN FURRIEL, VERA SPINETTA y PETER LANZANI, entre otros, retomó



EL RISTORANTINO DE ARNOLDO, cuya directora es **KARINA INSAUSTI**

su rodaje, protocolos medianamente, para impactar, en breve, a la audiencia con su historia sobre religión, poder e intrigas.

Amazon Prime Video, además de tener pendiente de estreno la esperada **MARADONA, SUEÑO BENDITO**, con un elenco de estrellas como MERCEDES MORÁN, JUAN PALOMINO, RITA CORTESE, LEONARDO SBARAGLIA, JULIETA CARDINALI y PETER LANZANI, entre otros, avanza con los rodajes de **IOISI, EL ESPÍA ARREPENTIDO**, dirigida por DANIEL BURMAN Y SEBASTIÁN BORENSZTEIN, que en ocho episodios seguirá la historia de un joven agente de inteligencia argentina en una misión de redención, después de que se infiltra en una comunidad judía por

muchos años para recabar información que, se dice, posteriormente se usó para perpetrar ataques terroristas. También suma **COLONIA DIGNIDAD**, con dirección de DIEGO GUBEL, analizando al nazi PAUL SCHÄFER y su culto.

FANGIO, no asignada aún su dirección, biopic sobre el quintuple campeón argentino de la Fórmula 1 JUAN MANUEL FANGIO, tendrá a NICOLÁS y ESTEBAN PUENZO, PUCHO MENTASTI y CARLOS BACCETTI detrás de un proyecto esperado por muchos. Al igual que la adaptación de **LAS MALAS**, de CAMILA SOSA VILLADA, en manos de la productora de ARMANDO BO, About Entertainment, y **CROMAÑÓN**, centrada en la dolorosa tragedia que cambió la vida de miles de familias.

La finalizada **VALENTINO, UN CUPIDO DESOCUPADO POR TINDER**, con PA-



ENTRETEJADOS, dirigida por **MARIANO COHN** y **GASTÓN DUPRAT**

BLO RAGO y **MÓNICA AYOS**, dirigidos por MARTÍN DESALVO, y las que aún no comenzaron su rodaje, pero fueron anunciadas con grandes comunicados, **EL FIN DEL AMOR, QUERER Y COGER**, todavía sin confirmar quien la dirigirá, basada en la novela homónima de TAMARA TENENBAUM; **SANTA**

EVITA, adaptación del libro de TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, dirigida por ALEJANDRO MACI y protagonizada por NATALIA OREIRO, FRANCESC ORELLÁ y DARÍO GRANDINETTI, aún aguardan fecha para su realización, en un año en el que, de a poco, se espera reactivar una industria golpeada. **D**



Abordar las periferias, su intensidad emocional, romper tabúes

JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO LLEVA TREINTA AÑOS EN EL AUDIOVISUAL. PREFIERE LAS HISTORIAS UBICADAS EN LOS MÁRGENES Y EL TRABAJO CON LAS COMUNIDADES DONDE REALIZA SUS PRODUCCIONES. DESEA ESTRENAR ENTRE DOS Y TRES PELÍCULAS POR AÑO. COMO ESPECTADOR, CUANDO VE LA PALMA DE CANNES, PIENSA QUE EL FILM LO VA A DEFRAUDAR, NO LE GUSTAN LAS PELÍCULAS HECHAS PARA SEDUCIR A LOS PROGRAMADORES.

POR EZEQUIEL OBREGÓN

Alejado del discurso periodístico, pero bien cerca de las historias truculentas que llenan los noticieros: así es el cine de este realizador, que surgió con fuerza a comien-

zos de la década, pero que viene ensayando ese estilo desde antes. "En los 90 empecé a producir contenidos audiovisuales y a colaborar con rodajes de otros realiza-

dores. Junto a SERGIO CINALLI rodamos, en aquel tiempo, el documental **FERROCENTAURUS**, afianzado, fundamentalmente, en las creencias y cotidianidad de grupos motorizados", co-

menta el realizador sobre sus inicios.

Antes de estrenar VIL ROMANCE (2008) en Mar del Plata, habías presentado BOSQUES (2005), un medio-metraje que, de alguna manera, fue la antesala de tus largometrajes, en el sentido de que, desde entonces, ya se vislumbraba un sesgo autoral.

BOSQUES nos aportó varios premios y fue la consecuencia de un proyecto más ambicioso, jamás concretado. Un año antes de esta película, filmé las primeras imágenes de un largometraje titulado **CULTO SUBURBANO**, que exploraba la existencia de ciertos devotos de San La Muerte, quienes esporádicamente se vinculaban con actividades delictivas. Al respecto, ya había escrito un guion de noventa páginas y, en el periodo de preproducción y rodaje, ocurrió una serie de hechos sobrenaturales, por ello desistimos de concretarlo.

Tenés una carrera que cuenta con casi una veintena de filmes, ¿cómo lograste concretar tantos proyectos?

Me ha resultado ampliamente favorable ser mi propio productor y guionista, la persona que sale a buscar apoyos y genera consecuentemente alianzas con organismos de la Argentina, del exterior y con otras productoras, a fin de no tener que negociar los contenidos ni la propuesta estética y, menos aún, la carga política. Y lo más importante: el poner a resguardo la relación con las comunidades, lo que nos permite trabajar en un marco

de mayor proximidad y satisfacción en todo el proceso. Hay un trabajo previo con las personas que confían y aportan su experiencia de vida, es algo que, desde el guion y la dirección, me fascina.

De alguna manera, en tu cine hay un tratamiento que recupera las historias que retrata el discurso periodístico, pero que no siempre profundiza.

Yo creo que cierto medio periodístico, cierta literatura y cierto cine han sido bastante peyorativos o condenatorios hacia ciertos sectores sociales al momento de abordarlos. Les resulta fácil ensañarse. Nosotros buscamos empatizar con todos ellos, pero sin complacencias. Es iluso decir que hoy es incorrecto abordar el registro de los llamados "excesos", provengan desde la institucionalidad o del propio tejido social, porque los hay, ¿dónde no los hay? A mí me interesa abordar las periferias en toda su intensidad emocional y romper así tabúes. No me interesa lo que hace con esas periferias el cine complaciente, al margen de que cada quien filme lo que se le ocurra.

Ya desde tus primeras películas se percibe un habla muy singular en los personajes. ¿Es algo que proponés como realizador o que los actores ya traen consigo? Para algunos espectadores, esa forma de hablar ya los delinea como seres "hostiles", ¿creés que necesariamente sea así?

En cuanto al habla de los personajes, creo que hay muy poco aporte mío. Porque pro-



JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO

“Me gusta que las películas no estén hechas para seducir a los programadores, me interesa cuando provocan. Cuando está todo demasiado bien colocado, con el objetivo de complacer, preveo y me aburro”.



VIL ROMANCE

FILMOGRAFÍA DE JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO

¿NEORREALISMO ARGENTINO?

BOSQUES (2005), VIL ROMANCE (2008), VIKINGO (2009), FANGO (2012), FANTASMAS DE LA RUTA (2013), EL PERRO (2014), PLACER Y MARTIRIO (2015), EL ARRULLO DE LA ARAÑA (2015), EL SACRIFICIO DE NEHUEN PUYELLI (2016), EL AZOTE (2017), BROOKLIN EXPERIENCE (2018), HOMBRES DE PIEL DURA (2019), BAJO MI PIEL MORENA (2019)



FANTASMAS DE LA RUTA

“Creo que cierto medio periodístico, cierta literatura y cierto cine han sido bastante peyorativos o condenatorios hacia ciertos sectores sociales al momento de abordarlos. Les resulta fácil ensañarse. Nosotros buscamos empatizar con todos ellos, pero sin complacencias”.

curamos tomar notas en forma permanente, prácticamente, todos los giros verbales, resoluciones y modismos vienen directamente desde las comunidades, a las que, obviamente, consultamos. Mío, en lo personal, hay muy poco. Y no me sorprende para nada encontrar personas muy inteligentes en sectores hostiles; de hecho, la inteligencia les ha permitido sobrevivir a situaciones muy duras. Y, por el contrario, me he encontrado gente con un supuesto o real alto estatus y con vidas muy aburridas e, incluso, muy torpes en el manejo de los vocablos y en lo que hace al respeto hacia los demás.

Desde VIL ROMANCE ya mostraste una especial afinidad con los denominados “actores no profesionales”. ¿Qué sentido estético, político, sentís que aporta esta elección?

En torno a trabajar con “actores no profesionales”, yo creo

que casi desde el comienzo del cine, con el peso político y simbólico de construcción de sentido que este medio tiene, podías ver toda una recreación ficcional de lo que la vida propone más pegada al pulso de la existencia. Pero al poco tiempo, la verdadera comunidad ya no estaba ahí, había sido exiliada. Y no hay ningún problema con el tema de si son actores de oficio o no, lo fundamental, en el entorno de **Cinebruto**, es que sean ignotos. Esa es parte de la esencia de nuestra productora **Estudio Chroma de Ruta 2**, sí trabajamos con actores conocidos. **Cinebruto** fue constituida bajo la premisa de brindar oportunidades a quienes poseen compromiso, capacidad y talento, pero aún no han encontrado un espacio para expresarse.

¿Cómo te llevás con la crítica? Sobre tus últimas películas,

como en BAJO MI PIEL MORENA (2019) y EN LA FRONTERA (2020), se ha señalado el hecho de que contar con mayores recursos va en detrimento de tu estética.

Yo creo que con la mayoría de los referentes de la crítica me llevo bien, porque son gente que hace su trabajo y con la que podés intercambiar algunos conceptos. Pero es obvio que existe un pequeño porcentaje de adjetivadores seriales, que sufren una evidente y congénita esterilidad creativa, quienes escriben como si el espectro audiovisual les debiera y sin decir nada que realmente importe, recurriendo invariablemente a la burla o a la comparación; muy triste. Creo que es un error no experimentar o generar cambios en la propia instancia de producción. Cuando empezamos con muy pocos recursos económicos, se nos objetaba eso... es algo

PLACER Y MARTIRIO



“Me ha resultado ampliamente favorable ser mi propio productor y guionista, la persona que sale a buscar apoyos y genera consecuentemente alianzas con organismos de la Argentina, del exterior y con otras productoras, a fin de no tener que negociar los contenidos ni la propuesta estética y, menos aún, la carga política”.

extraño que después se objete lo contrario. Y creo que la discusión, si viene por ahí, no aporta. Obviamente, una cámara que pesa medio kilo no es lo mismo que una que pesa veinte, ello condiciona, del mismo modo que no es lo mismo trabajar con sindicato o sin sindicato, en este país o con gente de otros países.

¿Cuál es el cine que te interesa como espectador?

Veo mucho cine. Me gusta que las películas no estén hechas para seducir a los programadores, me interesa cuando provocan. Cuando está todo demasiado bien colocado, con el objetivo de complacer, preveo y me aburro. Cuando veo que aparece, en las placas de inicio, la Palma de Cannes, ya pienso que ese film me va a defraudar; lamentablemente eso sucede con demasiada frecuencia. Aspiro a un cine innovador, transgresor, co-

laborativo y comunitario, que se relacione con otros países. Ahora estamos trabajando en **PODER MAYOR Y PODER MENOR**, que cuenta con el fundamental apoyo de la red internacional de Clusters Audiovisuales. Es una película que filmamos en México, en coproducción entre México, Estados Unidos y la Argentina. Estamos en etapa de montaje. Fue filmada en formato inmersivo; la estrategia es lograr una película en 2D, pero derivada de una filmación en 360.

¿Te ubicás dentro de una corriente de “cine popular”?

Sí, porque mi cine está hecho desde y para el mayor tejido social posible. Te diría que LUCAS DEMARE, con su película **HIJO DE HOMBRE**, alcanzó un *power* muy difícil de lograr. Lo mismo me pasa con **LOS CHANTAS**, del amigo lamentablemente fallecido JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ. Vi mucho cine internacional del

68 al 80, con una respuesta al sistema que se interrumpió con películas como **TIBURÓN** y **LA GUERRA DE LAS GALAXIAS**, que inauguraron la dinastía del consumo masivo a través de los costos prohibitivos.

¿Cuáles son tus próximos proyectos?

Con el confinamiento se frenó, momentáneamente, el impulso de hacer dos o tres películas por año. Entre ellas, un proyecto de ficción con una productora de Estados Unidos a rodarse en New Jersey. En mayo o junio de este año, nos espera una coproducción con España. Contamos con un apoyo del INCAA para la segunda mitad de año, en función de rodar el largometraje de ficción **LA REINA DESNUDA**. Tengo en preproducción un proyecto con motores de videojuegos, en donde podés estar todo el tiempo que quieras en una ciudad suburbana

del Buenos Aires de 1930. Por último, estoy desarrollando -también con el apoyo de la Red Internacional de Clusters Audiovisuales- un largometraje holográfico y documental, denominado **ESPECIES**. D

¿El cine virtual LLEGÓ PARA QUEDARSE?

AL ACECHO, dirigida por FRANCISCO D'EUFEMIA, la película más vista de Cine.Ar

“JUEVES ESTRENOS”, EL PROGRAMA QUE DESDE LAS PANTALLAS DE CINE.AR REEMPLAZÓ AL CINE GAUMONT, EN VIRTUD DE LA PANDEMIA, POTENCIÓ LA VISIBILIDAD DE MUCHAS PELÍCULAS ARGENTINAS QUE ENCONTRARON, EN LA SEÑAL TELEVISIVA O EN LA PLATAFORMA *ONLINE*, LA LLEGADA A UN PÚBLICO QUE, DE MANERA PRESENCIAL, NO HUBIERAN TENIDO. MÁS ALLÁ DE LA ILUSIÓN Y LA INAPELABLE SIGNIFICACIÓN ROMÁNTICA, TÉCNICA Y TRADICIONAL DEL ESTRENO EN SALA, QUEDÓ ASÍ EVIDENCIADO QUE MUCHAS OBRAS AUDIOVISUALES FUNCIONAN MEJOR EN OTROS MEDIOS QUE EN LOS CINES.

POR ROLANDO GALLEGO

Durante 2020 fueron estrenados, en Cine.Ar TV y Cine.Ar Play, 53 largometrajes de ficción y 23 documentales, que se sumaron a los 22 estrenos que, hasta la suspensión de las funciones, llegaron a exhibirse en salas.

No todas las películas son para las salas, especialmente cuando los cines cada vez son menos, más concentrados, mundial y nacionalmente ocupadas sus escasas pantallas por grandes privilegiados, en los que la exhibición es solo un pretexto para generar el consumo de otras ofertas como la gastronómica, el denominado "candy bar", donde ahora radican los mayores dividendos de sus propietarios. Una conjuntura que, desde hace tiempo atrás, se manifestaba sin que pudiera probarse en la prác-

tica pero que delimita uno de los mayores problemas que arrastra el cine argentino: la existencia de más obras que salas, ya sea por falta de cuota de pantalla, dado el exceso de posición dominante o ausencia de una adecuada cuantificación regulatoria.

AL ACECHO, de FRANCISCO D'EUFEMIA, protagonizada por RODRIGO DE LA SERNA y BELÉN BLANCO, fue vista por 77.200 espectadores en sus dos emisiones por Cine.Ar TV, más 12.278 visualizaciones en la plataforma Cine.Ar Play, seguida de cerca por títulos como **HACER LA VIDA**, de ALEJANDRA MARINO, con 55.957 espectadores en la señal de televisión, y **CRÍMENES DE FAMILIA**, de SEBASTIÁN SCHINDEL, con 55.440, recordando que además tuvo su estreno en

Netflix. Solamente estas tres películas, según las cifras mencionadas, suman 200.875 espectadores, un número que puede aún multiplicarse, siendo que en muchos casos sin duda fueron más personas las que en cada hogar las presenciaron. Esto es casi la mitad de los 397.678 espectadores que en total tuvo el Gaumont durante 2019.

En cinco años, la plataforma Cine.Ar sumó 1.800.000 suscripciones, 10 millones de visualizaciones de su contenido y 21.700.000 de visitas a su catálogo. Entre enero y julio de 2020, debido al confinamiento, logró un crecimiento significativo con respecto a igual período del año anterior. En 2020, tuvo 1.662.478 visualizaciones, contra 829.355 en 2019. Los usuarios únicos

Uno de los mayores problemas que arrastra el cine argentino es la existencia de más obras que salas, ya sea por falta de cuota de pantalla, dado el exceso de posición dominante o ausencia de una adecuada cuantificación regulatoria.



EL TERCER DÍA, de DANIEL DE LA VEGA, también estrenada en Cine.Ar



El GAUMONT se reinauguró el 11 de marzo

Cine Coreano y el Festival de Cine de las Alturas, entre otros.

En el último Festival de Rotterdam durante una de las conferencias realizadas, el consenso de sus participantes, distribuidores y productores de distintos países europeos, fue que el cine virtual llegó para quedarse. Las plataformas de cine virtual, coincidieron, han surgido en respuesta a los desafíos planteados por los cierres de COVID-19, pero permanecerán como parte del panorama después de la reapertura de los cines y festivales. WENDY LIDELL, vicepresidenta senior de Kino Lorber, aseguró que las exhibiciones virtuales continuarían en la práctica tal como lo prueba el hecho de que muchas salas ya han lanzado sus propias plataformas.

Más allá de la reapertura, la convivencia del estreno *online* con el presencial, sin duda, escenifica una gran oportunidad para que el cine argentino pueda definitivamente alcanzar una mayor penetración en el público. Sobre todo en los casos de obras que, por distintas razones, pochocleras y/o culturales, no pueden encontrarse con los espectadores que frecuentan las salas en épocas normales. **D**



GIRO DE ASES, una película de SEBASTIAN TABANY, codirigida por FERNANDO DÍAZ, exhibida en Jueves Estrenos

Durante 2020 fueron estrenados, en Cine.Ar TV y Cine.Ar Play, 53 largometrajes de ficción y 23 documentales, que se sumaron a los 22 estrenos que, hasta la suspensión de las funciones, llegaron a exhibirse en salas.

que vieron contenido fueron 560.736, contra 249.909 de 2019. En ese año, fueron 184.501 los usuarios mensuales sumados entre enero y julio, en cambio, en 2020, fueron 399.471. ¡Todo al doble! En 2019, se vieron 517.282 horas de contenido y se registraron 2.271.541 de visitas a Cine.Ar Play. En 2020, se vieron 939.543 horas de contenidos, con 5.425.959 de visitas. Las cifras corresponden a fiscalización del INCAA.

A la par, se sumaron también nuevas ofertas *web*: Películas

Nobles (DIEGO DUBCOVSKY), Comunidad Cinéfila, Cine Virtual (PCI), Kabinett, plataformas internacionales que produjeron y estrenaron películas argentinas, la versión pandémica *online* de Cineclub Núcleo, Cine Arte Lumière, más algunos ya establecidos, como Contar, DocuDAC, Octubre TV y aquellos Festivales de Cine que asumieron el desafío de reinventarse en pandemia con proyecciones *online*, como el 35º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, la 20ª edición del DocBuenosAires, FIDBA, Construir, FESAALP, el Festival de



Los dibujos de ANA OLY acompañan el concepto



Los espectadores interactúan enviando sus mejores fracasos



El éxito de las redes abre paso en la TV

De las redes a las señales de **DIBUJOS ANIMADOS**

FRACASITOS ES UNA SERIE ANIMADA, EMITIDA POR CARTOON NETWORK LATINOAMÉRICA Y DIRIGIDA POR ANA OLY, SOBRE SU PROPIO COMIC DIGITAL, PUBLICADO DESDE 2016, CON 212.000 SEGUIDORES EN INSTAGRAM Y 143.000 EN FACEBOOK. CUENTA LA HISTORIA DE UNA CHICA ENTUSIASTA Y OPTIMISTA QUE SIEMPRE TRATA DE SONREÍR Y ENFRENTA LAS PEQUEÑAS DESGRACIAS DE LA VIDA DIARIA CON ACTITUD Y HUMOR.

Las redes suelen ser lugares en dónde se exponen imágenes idealizadas de la realidad, pero **FRACASITOS muestra justamente lo contrario. ¿Qué buscás comunicar?**

Yo tenía muchas ganas de hacer una tira cómica y nunca sabía sobre qué. **FRACASITOS** surgió como un chiste, como una idea graciosa. Nació como una tira cómica, en la que iba

a enumerar todas las cosas que me salían mal en mi vida cotidiana, pero con humor, ya que en las redes sociales hay un esfuerzo por mostrar solo lo que nos sale bien.

Después, cuando tuvo más seguidores, se generó una comunidad, y comenzó un intercambio con la gente que se sentía identificada con las situaciones

de los dibujos. De a poco se fue transformando en un espacio para compartir aquellas cosas que salían mal, y reírse de eso. Un ejemplo puede ser "Los lunes de Fracasitos". Los seguidores envían fotos de todas esas cosas que salieron mal (cuando se quema la comida, cuando se rompe algo, etc.) y las comparto en las historias de Instagram.

POR EZEQUIEL DALINGER

¿Cómo llega FRACASITOS de las redes sociales a la pantalla de una señal?

El primer contacto fue a través de Instagram, cuando una productora me escribió para invitarme a participar en unas acciones para la serie **BEN 10**, en la que distintos artistas latinoamericanos tenían que



ANA OLY, directora de la serie de animación **FRACASITOS**

El estilo, la línea del dibujo de FRACASITOS, tiene que acompañar el concepto. Tiene que parecer que ha salido mal, imperfecto. Los volví locos a los chicos del equipo, porque al principio eran superprolijos, perfectos, y yo necesitaba que lo hicieran desprolijo.

diseñar *aliens*. Después me volvieron a invitar a participar de un proyecto en el que convocaron a distintas ilustradoras para dibujar personajes femeninos. La propuesta para hacer **FRACASITOS** animada llegó por parte de Cartoon Network. Ya antes había producido contenido animado original en nuestro país, con proyección regional: **GUAU** (2018) y **MIAU** (2019), realizadas por ALEXIS MOYANO.

En la historia de la animación argentina, hubo muchos casos de transposiciones de la gráfica al audiovisual, algunos emblemáticos, como gran parte de la obra de MANUEL GARCÍA FERRÉ o ROBERTO FONTANARROSA. ¿Cuáles fueron los desafíos que se presentaron para adaptar el lenguaje del *web comic* al audiovisual animado? Para las redes, parto del límite de las cuatro viñetas en una pantalla, porque es la menor



FRACASITOS comparte y refleja situaciones

medida en la que puedo trabajar para que se vea bien, ya que la gente lo ve mayormente a través del celular. Yo venía acostumbrada a que todas las ideas para **FRACASITOS** tenían que poder contarse en cuatro viñetas. Para la animación, podía imaginar ideas más largas. Me facilitó mucho el proceso trabajar con *storyboards*. Desde el principio, supimos que queríamos que cada micro del programa funcionara de manera autoconclusiva, pero que al mismo tiempo no fuera repetitivo o predecible. Nos pareció que debíamos abordar cada segmento con una temática, pensar en situaciones como irse de vacaciones, tener una mascota, ir a la escuela, etc., y tratar de envolver esas situaciones con una seguidilla de fracasitos para armar la estructura.

¿En cuanto a la dirección de arte del programa, buscabas seguir con lo que ya habías trabajado en redes?

El estilo, la línea del dibujo de **FRACASITOS**, tiene que acompañar el concepto. Tiene que parecer que ha salido mal, imperfecto. Los volví locos a los chicos del equipo, porque al principio eran superprolijos, perfectos, y yo necesitaba que lo hicieran desprolijo. Eso fue buscado intencionalmente, desde el comienzo del proyecto, sabíamos que queríamos

conservar eso. Con relación a la paleta de colores, yo había experimentado a través de las ilustraciones para agendas y el *merchandising* que ya existía, por lo que tenía su mundo estético desarrollado. Igualmente, hicimos una búsqueda, probando algo distinto, pero terminamos sosteniendo la paleta de colores original, la sentíamos más auténtica. El equipo era, en su mayoría, de mujeres, productoras, directoras de arte, sonido. Yo presentaba una idea y la trabajábamos junto con la producción, y luego, con el equipo de arte, música, etcétera.

Por primera vez, el personaje de FRACASITOS iba a tener voz. ¿Cómo la eligieron?

Queríamos a una chica local, argentina, que fuera graciosa, que fuera auténtica y, al mismo tiempo, que fuera de las redes, a la que le resultara familiar el origen de **FRACASITOS**. Pensamos en SOFI MORANDI, le hicimos la propuesta y le gustó. Le fue muy natural hacerlo, se pudo apropiarse del personaje.

Una vez definida la actriz, ¿cómo fue el proceso de encontrarle la voz al personaje?

Teníamos de referencia las grabaciones que yo había hecho. Al dibujar y escribir los episodios, me imaginaba el



La identidad con el público

tono de voz, la intención con la que se tenían que decir los diálogos. Esas grabaciones también sirvieron de referencia para la animación. Después, SOFI pudo ver los episodios y le dimos libertad para que hiciera una propuesta, para encontrar el timbre de voz.

¿Cómo lograron trasladar la interacción de las redes?

Buscábamos un contenido que separara los micros que forman el programa, y pensamos en la participación del público a través de los premios. Desde que empezamos a pensar el proyecto, a Cartoon Network le había parecido divertida la sección "Lunes de Fracasitos", en la que la gente enviaba fotografías con sus fracasos cotidianos. Había una intención, desde el canal, de incluir al público. Hicimos una convocatoria a través de las redes, invitando a

participar para un proyecto que hasta ese momento era sorpresa, y seleccionamos a los "mejores fracasos".

Otro elemento a destacar de la serie es tu participación, la presencia de tu imagen, de tu voz, que permite que el público conozca a la creadora del contenido.

Cartoon Network quería que yo estuviera en el programa. Al principio, me daba muchísima vergüenza, porque no soy actriz y porque, en general, uno no ve la cara del creador. Me siento más segura cuando el público ve mis dibujos y no a mí.

Pero tu presencia en el show sirve para darle visibilidad a las directoras, a las creadoras, y permite descubrir nuevos referentes femeninos en la animación. Un caso de éxito es REBECCA SUGAR, crea-



Un espacio para reír de lo que nos sale mal

dora de STEVEN UNIVERSE y la primera mujer en dirigir una serie de animación en Cartoon Network.

Si, yo veía **STEVEN UNIVERSE**, pero no sabía que su creadora era una mujer. Cuando me enteré, me emocioné, y ya era adulta. Para mí fue superinspirador. REBECCA SUGAR es una mujer que está al frente de una serie, es su directora y, además, hace voces, música, etcétera. Si para mí fue tan importante como adulta, me imagino que para las niñas que lo están viendo puede ser de gran nivel de motivación.

¿Ya tenés pensado cuál será el próximo paso de FRACASITOS?

Además de hacer más cortos animados, también me gustaría publicar un libro de **FRACASITOS**. Hay una línea de agendas, tazas, remeras, pero nunca edité un libro donde pueda recopilar las tiras de las redes con otras nuevas. D

La propuesta para hacer FRACASITOS animada llegó por parte de Cartoon Network. Ya antes había producido contenido animado original en nuestro país, con proyección regional: GUAU (2018) y MIAU (2019), realizadas por ALEXIS MOYANO.

GESTIÓN INTERNACIONAL



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.

DAC.ORG.AR



ASOCIACIÓN GENERAL DE AUTORES
DEL URUGUAY

URUGUAY



SOCIEDAD DE DIRECTORES AUDIOVISUALES,
GUIONISTAS Y DRAMATURGOS

CHILE



BILD-KUNST

COLLECTING SOCIETY PROVIDING COPYRIGHT
PROTECTION FOR ARTISTS, PHOTOGRAPHERS
AND GRAPHIC DESIGNERS IN GERMANY

ALEMANIA



DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES

DERECHOS DE AUTOR
DE MEDIOS AUDIOVISUALES

ESPAÑA



DIRECTORES AUDIOVISUALES SOCIEDAD
COLOMBIANA DE GESTIÓN

COLOMBIA



DIRECTORS GUILD
OF KOREA

COREA DEL SUR

KOPIOSTO
TEKIJÄNOIKEUSJÄRJESTÖ

COPYRIGHT ORGANIZATION FOR AUTHORS,
PUBLISHERS AND PERFORMING ARTISTS

FINLANDIA

SACD

SOCIEDAD DE AUTORES
Y COMPOSITORES DRAMÁTICOS

FRANCIA

Scam*

SOCIEDAD CIVIL DE AUTORES
MULTIMEDIA

FRANCIA



POLISH FILMMAKERS ASSOCIATION

POLONIA





Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos



Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos



Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores

DAC ASOCIACIÓN INTERNACIONALMENTE AFILIADA A ADAL / FESAAL / CISAC

Congreso Anual de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos
Cartagena, Colombia 2019



Congreso Anual de Writers & Directors Worldwide
Moscú, Federación Rusa 2019



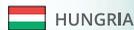
Comité Técnico de la FESAAL
Buenos Aires, Argentina 2019



DIRETORES BRASILEIROS DE CINEMA E DO AUDIOVISUAL



HUNGARIAN SOCIETY FOR THE PROTECTION OF AUDIO - VISUAL AUTHORS AND PRODUCERS RIGHTS



SOCIEDAD MEXICANA DE DIRECTORES, REALIZADORES, DE OBRAS AUDIOVISUALES, SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA DE INTERÉS PÚBLICO



DIRECTORS UNITED KINGDOM



DIRECTORS GUILD OF AMERICA



SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES



SOCIEDAD ITALIANA DE AUTORES Y EDITORES



SOCIEDAD DE AUTORES AUDIOVISUALES



SOCIEDAD DE AUTORES AUDIOVISUALES



VERWERTUNGSGESELLSCHAFT DER FILMSCHAFFENDEN

SOCIEDAD COLECTIVO DE AUTORES AUDIOVISUALES



ASOCIACION DE DIRECTORES HOLANDESA



GLORIA CARRÁ personifica a Laura, una mujer que sigue sus impulsos

Una mujer BAJO INFLUENCIA...

VERÓNICA CHEN, DIRECTORA DE **VAGÓN FUMADOR** (2001), **AGUA** (2006), **LA MUJER CONEJO** (2012) Y **ROSITA** (2018), PRESENTA **MAREA ALTA**. ES LA PRIMERA REALIZADA DE CUATRO HISTORIAS INTERCONECTADAS, PENSADAS PARA LOCALIZAR EN LA COSTA ATLÁNTICA, LUGAR DE VACACIONES Y DE SEGUNDAS RESIDENCIAS. PROTAGONIZADA POR GLORIA CARRÁ Y JORGE SESÁN, DESTAPA DESEOS, PASIONES, LUCHA DE CLASES CON REPERCUSIÓN EN SUNDANCE Y SITGES 2020.

POR ROLANDO GALLEGO

¿Por qué **MAREA ALTA**?

Es una película de cuatro: escribí cuatro películas juntas que se llaman "El cuarteto de la Costa" y están ambientadas

en Villa Gesell, Mar Azul, Las Gaviotas y Mar de las Pampas. Estoy reescribiendo una; las tenía en serie, pensadas para rodar una tras otra, y mi

objetivo era que se pudieran proyectar como un opus completo. Se pueden ver individualmente, pero cada una representa una estación del año, y los personajes circulan en ellas. Hay una película antes de **MAREA ALTA** y otra después. Me tomé meses para escribir, y siempre hay un conjunto de cosas que están pasando ahí. La premisa de estos personajes, para mí, es que viven en Buenos Aires y tienen o quieren tener una casa en estas costas, en estas playas, ubicados en una situación equis.



VERÓNICA CHEN

En **MAREA ALTA**, es ella, su casa de veraneo, una refacción que está haciendo y su relación con ese contexto, con obreros prácticamente en su casa y el conflicto de qué pasa después de una noche, cómo sigue la obra. Tenía que ser una mujer sola, porque si lo cambias a un hombre con mujeres, cambia el conflicto. Esta era la premisa y fue surgiendo a medida que iba escribiendo.

Es interesante esto que decís, el mismo personaje está en las otras...

Ella va a ser secundaria, pero ahora estoy reescribiendo una, y la estoy ubicando como dos películas antes, da para el juego. Tal vez esto se vea en las series, nunca escribí una, pero yo quería imaginarlo más a lo FASSBINDER.

En las series hay continuidad de los personajes, ¿y acá sólo

aparecerán más allá del relato que los tiene como protagonistas?

La idea es que, en este lugar de la costa, siempre hay crímenes, y en el caso de **MA-REA...**, al menos judicialmente, quedarán sin castigo, como que debajo de la arena se van acumulando cuerpos. Algo que nos ronda y nos funda, los nazis llegaban a Gesell, desaparecidos que tiraban al mar e iban apareciendo, ideas que van quedando. A la siguiente de **MAREA ALTA** aparecerán, en los postes, imágenes de Weismann, como cosas que nos fundan y no las pensamos, pero que están. Desenterrar cuerpos de la arena no nos parece tan extraño. Me interesaba el conflicto de clase, entre obreros y propietarios, y el de género, como también el conflicto de los que viven allí todo el tiempo y los que van en el verano, con permisos que

no se dan en la ciudad, de estar junto al mar. Para mí, esto es bien argentino. Con placer escribí para poder filmar con continuidad, el COVID me paró, pero la idea era ir con una *troupe* de actores, de una a otra, algo para mí, y nunca imaginé que esto resonaría en otras latitudes. Cuando hablaba en Sundance de las películas, que les llamara la atención y hubiera polémica, me sorprendió gratamente.

Leyendo comentarios sobre el Festival, la mayoría coincidió en señalar el conflicto de clase y también el fuerte protagonismo del personaje central...

Claro, y me sorprendió, porque nuestra sociedad es bastante tradicional y patriarcal, más que en otros lugares, pero resonaba igual y, de hecho, me contactaron para hacer un *remake* en Estados

“Las películas se encuentran con su público. MAREA ALTA salió un mes antes del cierre, pobre, pero sé que se ve, el streaming es una democratización, no para las películas, comercialmente, pero sí para los espectadores”.



MARIANA CHAUD, en MAREA ALTA



Los deseos impulsan una historia provocadora e inquietante

“Todas mis películas se vieron bien afuera, me ha costado instalarlas acá. VAGÓN FUMADOR es muy buscada”.

Unidos. Pensé que para que funcione de la misma manera habría que imaginarla con una mujer negra en una costa blanca, tipo Maine, de clase bien *white trash*, y ella culta y profesional, para generar algo equivalente a nuestra oposición. En Israel, se exhibió en un Festival allí, me decían que ellos tenían el conflicto Israel/Palestina y lo veían también así.

¿Tus películas son locales, pero los estereotipos que plantean se reconocen fuera de la Argentina?

Todas mis películas se vieron bien afuera, me ha costado instalarlas acá. VAGÓN FUMADOR es muy buscada.

Aparece mencionada en varios libros...

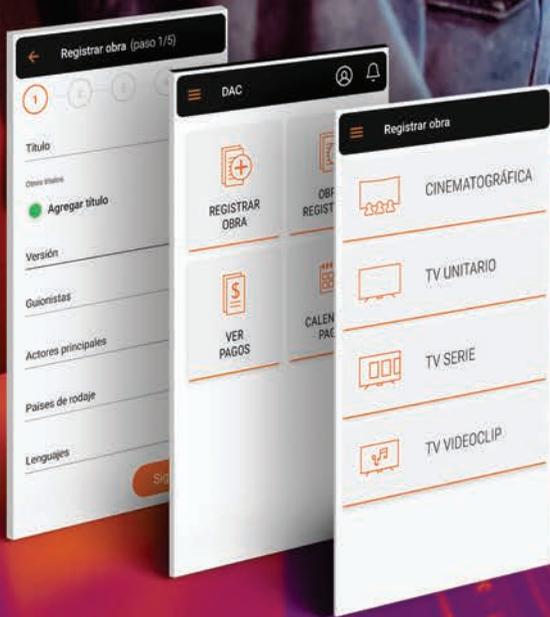
Era la historia de una chica que se enamoraba de un *taxi boy*, y no busqué polemizar, me surgió la idea y la hice. De hecho, afuera se vio mucho en Festivales, y acá me costó estrenarla. Salí con cinco copias, cuando la media eran 12. A mí me encanta que se siga viendo.

La creación nunca muere...

Las películas se encuentran con su público. MAREA ALTA salió un mes antes del cierre, pobre, pero sé que se ve, el *streaming* es una democratización, no para las películas, comercialmente, pero sí para los espectadores. El cine es impactante por su celebración de la oscuridad, de la no interrupción, pero yo no fui nunca muy purista con el tema de la pantalla. Si tenés una de 50, un home conectado y estás concentrado, está. Cuando salgamos del COVID veremos cómo es, pero además del COVID hay algo que tiene que ver con ir al cine que está asociado al costo. Cuando yo era chica me metía en el cine, hoy, un adolescente no podría hacerlo dos o tres veces por semana. Cuando la mostremos, tengo que pensar eso, prefiero darla gratis o algo simbólico, antes de que no llegue. El tema comercial va por otro lado y hay que empezar a flexibilizar todo, según mi punto de vista y mi postura. D

UN NUEVO AVANCE TÉCNICO
PARA TU COMODIDAD

DAC APP MOBILE DIRECTORES



El primer paso
para registrar
TUS OBRAS

- > DECLARACIÓN DE OBRAS
- > LIQUIDACIONES
- > NOTIFICACIONES
- > CALENDARIOS

Permite efectuar directamente las declaraciones para **CINE, VIDEO CLIPS y TV**, tanto para obras unitarias como seriadas. Conocer en forma online los estados de las solicitudes de obras iniciadas.

Muestra los pagos percibidos incluyendo el número de pago, la fecha de transferencia y el detalle de las emisiones liquidadas con fecha, hora, señal de emisión y titular de convenio.

Para escanear tu código
QR y entrar directo a
descargar la APP

VISITÁ
DAC.ORG.AR



DISPONIBLE EN
 Google Play

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

DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos



Retomando LOS RODAJES

El director EDUARDO PINTO (con anteojos y barbijo negro) y equipo durante el rodaje de **SECTOR VIP**

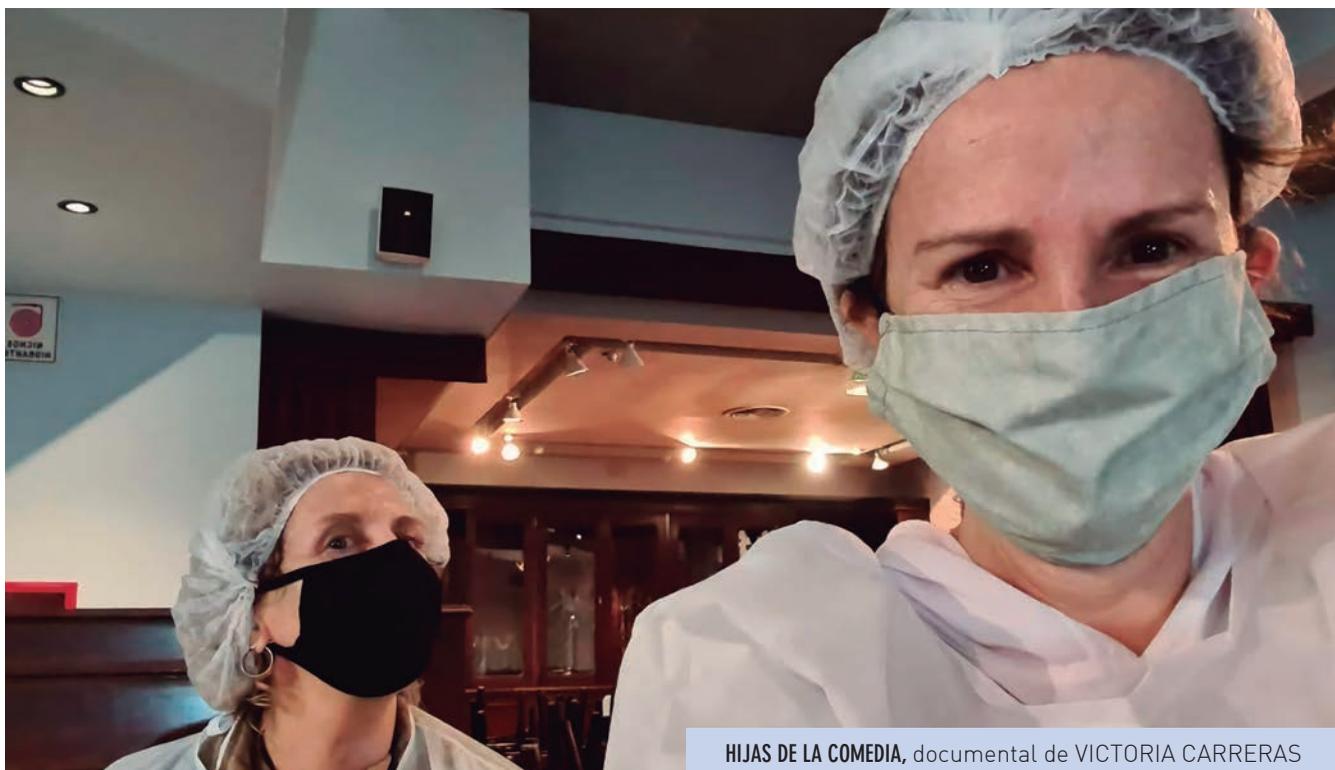
YA VIGENTE EL *PROTOCOLO GENERAL PARA LA PREVENCIÓN DEL COVID-19 EN EL RODAJE Y/O GRABACIÓN DE FICCIONES PARA CINE, TELEVISIÓN Y CONTENIDOS PARA PLATAFORMAS AUDIOVISUALES*, TRAS EL EXHAUSTIVO TRABAJO DESARROLLADO POR DAC CON EL MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN Y LAS OTRAS ENTIDADES Y SINDICATOS REPRESENTANTES DE LA ACTIVIDAD, SE REINICIARON PRODUCCIONES DETENIDAS DESDE EL INICIO DEL CONFINAMIENTO Y SE INICIARON OTRAS. REALIZADORES Y REALIZADORAS, POCO A POCO, CON EL APOYO DEL INCAA, PONEN EN MARCHA, JUNTO A SU PRODUCCIÓN Y EQUIPOS, LA LABOR QUE ESTUVO FRENADA DURANTE LA MAYOR PARTE DE 2020.

POR EZEQUIEL OBREGÓN

Más allá del freno a los rodajes, muchos proyectos estuvieron en etapa de preproducción y posproducción, de forma remota o sin contacto estrecho entre sus integrantes. Entre varios otros, son ejemplo los casos de RO-

SENDO RUIZ con su película **CIUDAD UNIVERSITARIA**; DANIEL DE LA VEGA con **EL TERCER DÍA**; y EDUARDO PINTO con **SECTOR VIP**, que también dirigió **EL DESARMADERO**, rodada, en un amplio porcentaje, en exterior-día: "Equipo técnico míni-

mo y distanciamiento, hisopados, tapabocas y desinfección permanente. Cada uno llevó sus cubiertos y vaso. Una película independiente, no industrial, pero pudimos filmarla sin problemas".



HIJAS DE LA COMEDIA, documental de VICTORIA CARRERAS

SABRINA FARJI fue una de las primeras en retomar la actividad con **EXCASADOS**. Estudiaron minuciosamente el Protocolo. “Una especialista en riesgos de trabajo adecuó uno para nuestra productora, de acuerdo con el tipo de rodaje que teníamos. Armamos un concepto por colores rojos, amarillos y verdes. Los rojos estaban fuera del set y no podían entrar al área de rodaje, los amarillos entraban y salían. Y los verdes, como actores y cámara, permanecían dentro del set. Incluso DF y Dirección éramos amarillos, porque estábamos afuera, entrábamos a hacer la puesta y salíamos”.

La situación fue compleja para todos aquellos que debieron frenar sus rodajes al inicio de la cuarentena. Uno de los directores afectados fue SEBASTIÁN CAULIER, quien se

encontraba en la provincia de Formosa, en pleno rodaje de **EL MONTE**. Durante el comienzo de la filmación, tanto él como su equipo no imaginaron que el COVID-19 generaría tantos inconvenientes. “Fue durante la tercera semana de rodaje que comprendimos su gravedad. La provincia empezó a tomar medidas de prevención cada vez más estrictas, primero, cerrando el acceso a la ciudad capital (de donde hacíamos traer la comida y otros suministros) y, después, restringiendo la circulación de vehículos en el área rural donde nos encontrábamos. Poco a poco, el rodaje empezó a estar cada vez más cercado. Como estábamos aislados en el campo desde hacía más de un mes, sabíamos que no corríamos riesgo de contagio, el problema eran las restricciones. Finalmente, la noche del

20 de marzo, en pleno rodaje, nos enteramos de que acababan de decretar la cuarentena. Nos faltaban seis jornadas para terminar. Levantamos todo ahí mismo y nos fuimos al predio donde dormíamos. Fue realmente muy triste”, rememora el director. Las pérdidas económicas resultaron siderales. Los contratos de todo el equipo técnico se pagaron completos, como corresponde, pero sin contar con las jornadas necesarias para terminar el rodaje. CAULIER recibió del INCAA un adelanto del subsidio que cobra la productora al entregarse la película y un monto extra para ser usado en gastos relacionados con el protocolo de prevención. Asimismo, debió reorganizar el guion y el rodaje; lo redujo a cuatro jornadas, trasladándolo a la Provincia de Buenos Aires, porque For-

También se reactivó la realización de las series suspendidas o demoradas. Hasta febrero incluido registramos 12. Ya sea para las grandes plataformas, como EL REINO, de MARCELO PIÑEYRO, o con distintos tamaños de producción para difundir por la web.

PELÍCULAS RODAJES REINCIADOS (26)

JULIO 2020

LA ESTRELLA ROJA de SANTIAGO GIRALT

(UPA!) UNA PANDEMIA ARGENTINA de TAMAE GARATEGUY, CAMILA TOKER y SANTIAGO GIRALT

NOVIEMBRE 2020

CAUSALIDAD de WHO (MARCELO POLITANO)

CUENTOS DE LA TIERRA de PABLO NISENSEN (Inicio)

EL SISTEMA KEOPS de NICOLÁS GOLDBART

EX CASADOS de SABRINA FARJI

EXISTIR de GABRIEL GRECO

FLIPPER de MATÍAS SZULANSKI

HIJAS DE LA COMEDIA (Doc.) de VICTORIA CARRERAS

JESÚS LÓPEZ de MARIANO SCHONFELD

LA CHICA MÁS RARA DEL MUNDO de MARIANO CATTANEO

MOACIR Y YO (Doc.) de TOMÁS LIPGOT (Inicio)

RESIDENCIA DEL FIN DEL MUNDO (Coprod. Brasil) de FERNANDO FRAIHA

DICIEMBRE 2020

COSA E MANDINGA de FABIÁN FORTE

CRISANTO (Doc.) de CECILIA FIEL

LA LARGA VIDA DE LOS RECUERDOS de MARIANA RUSSO y ALBERTO MASLIAH

ENERO 2021

BOWLING (Título provisorio) de INÉS BARRIONUEVO (Inicio)

DESPUÉS DEL RECREO de MARIANO LAGUYÁS (Inicio)

EL DESARMADERO de EDUARDO PINTO (Inicio)

EL MONTE de SEBASTIÁN CAULIER

HISTORIA UNIVERSAL DE LA MENTIRA (Doc.) de ERNESTO BACA

LA LEYENDA DEL CÓNDOR CIEGO de NORMAN RUIZ (Inicio)

LENNONS de JOSÉ CICALA (Inicio)

FEBRERO 2021

LA TARA (Docufic. Coprod. España) de AMPARO AGUILAR (Inicio)

ABRIL 2021

LA BRUJA DE HITLER de VIRNA MOLINA y ERNESTO ARDITO (Inicio previsto)

EL HOMBRE QUE NO (Coprod. Brasil) de JUAN PABLO SASIAÍN (Inicio estimado)

La situación fue compleja para todos aquellos que debieron frenar sus rodajes al inicio de la cuarentena. Uno de los directores afectados fue SEBASTIÁN CAULIER, quien se encontraba en la provincia de Formosa, en pleno rodaje de EL MONTE.

mosa mantiene las restricciones, y eliminó personajes (los actores formoseños decidieron no trasladarse, por cuestiones sanitarias). "Lo curioso es que el guion con el que salí a filmar al final, resultado de infinidad de malabarismos narrativos, me gusta más que el original", concluye con optimismo.

La implementación del Protocolo depende, en última ins-

tancia, de cada provincia. La productora INÉS MOYANO, integrante del Polo Audiovisual de Córdoba, señala que lo único habilitado para rodar allí es "publicidad e institucionales, pero ficción aún no".

Para LA LEYENDA DEL CÓNDOR CIEGO, una reconstrucción de época, cuya historia transcurre en el siglo diecinueve, dirigida por NORMAN RUIZ, con dirección de arte de LILIANA ROMERO, se recreó una burbuja sanitaria en Saladillo, a 180 kilómetros de CABA, en dos hectáreas cerradas, donde trabajaron 80 personas durante 16 jornadas. Todos los decorados se realizaron dentro del predio, utilizando cro-mas para generar fondos.

Otro director sorprendido por la pandemia en pleno rodaje fue NICOLÁS GOLDBART. Pudo retomarlo recién en diciembre. Para el realizador de EL SISTEMA KEOPS, "lo más complejo fue parar y volver a arrancar. Eso generó varios problemas, desde algunos técnicos que no pudieron retomar hasta locaciones a las que no pudimos volver. Sin mencionar el perjuicio económico inmenso que causó haber frenado. Afortunadamente, no tuvimos ningún caso de COVID positivo", concluye.

SANTIAGO GIRALT, codirector junto a TAMAE GARATEGUY y CAMILA TOKER de (UPA!) UNA PANDEMIA ARGENTINA, dijo a DIRECTORES: "Teníamos pasajes, estadías y escenas grabadas para UPA 3, que iba a rodarse en Los Ángeles. La pandemia obligó a

SERIES INICIO RODAJES (13)

MARZO 2020

CLEMENTINA de AGUSTÍN MENDILAHARZU y CONSTANZA FELDMAN

SEPTIEMBRE 2020

EL CORONAVIRUS Y YO de TETSUO LUMIÈRE
MI AMIGO HORMIGA de DIEGO SEBASTIÁN ORIA

OCTUBRE 2020

EL REINO de MARCELO PIÑEYRO (Reinicio)

NOVIEMBRE 2020

LIMBO de MARIANO COHN y GASTÓN DUPRAT
MILLENNIALS de PEDRO LEVANTI, MARIANO HUETER
SESIONES de ANA KATZ
LOS PROTECTORES, MARCOS CARNEVALE, showrunner

ENERO 2021

ENTRELAZADOS de NICOLÁS SILBERT y LEANDRO MARK IOSI, **EL ESPÍA ARREPENTIDO** de DANIEL BURMAN y SEBASTIÁN BORENZTEIN
PEQUEÑAS VICTORIAS, JUAN TARATUTO, director de algunos capítulos y showrunner

MARZO 2020

EL MARGINAL de ALEJANDRO CIANCIO y MARIANO ARDANAZ

ABRIL/MAYO 2021

CASI FELIZ de HERNÁN GUERSCHUNY

cancelar ese plan y con el material que teníamos ya grabado se nos ocurrió hacer primero lo que iba a ser una *serie web*, pero luego devino en dos películas. **LADO A** fue realizada con el material que habíamos avanzado de **UPA 3**, más sesiones de Zoom con invitados especiales. **LADO B** es una película que hicimos, rompiendo la cuarentena, con nuestras familias directas como equipo técnico”.

JOSÉ CICALA, director de la comedia **LENNONS**, remarca los aspectos positivos que encontró: “Teníamos programada la película para junio de 2020. Se fue distanciando la fecha, eso

me permitió tener mucha más preproducción y pude ajustar muchas más cosas, cerrar otras que quizás estaban más complicadas y tener más tiempo para ver locaciones e, incluso, hacer correcciones en el guion. Tuve, además, la posibilidad de filmar en lugares donde es imposible hacerlo en un clima o en una época normal; por ejemplo, la Usina del Arte, que fuera de esta situación está llena de gente, al igual que un hotel enorme que tuvimos a nuestra entera disposición”.

También se reactivó la realización de las series. Ya sea a emitir en las grandes platafor-



(UPA!) UNA PANDEMIA ARGENTINA



EX CASADOS, de SABRINA FARJI



LENNONS, de JOSÉ CICALA

mas, como **EL REINO**, de MARCELO PIÑEYRO, para Netflix, que se había comenzado en enero y detenido en marzo de 2020, reinició su rodaje en octubre y lo finalizó el 19 de diciembre para entrar en posproducción. O en las antípodas, por tamaño de producción, con proyectos *web* como **EL CORONAVIRUS Y YO**, de TETSUO LUMIERE, una serie que pone a un hombre en diálogo con el COVID-19.

Los cuadros intentan completar los rodajes iniciados desde octubre 2020 hasta marzo 2021. **D**

Las actividades se retomaron, estudiando minuciosamente los protocolos para aplicarlos según su mejor conveniencia en cada caso, de acuerdo a las exigencias del guion o de rodaje, muchos de los cuales debieron adaptarse a las nuevas circunstancias.

MATÍAS PIÑEIRO ya presentó **ISABELLA** de manera virtual en varios festivales como Berlín y Mar del Plata



LA FORMA DEL CINE

SHAKESPEARE ES CLAVE EN LA OBRA DE MATÍAS PIÑEIRO, QUE ACTUALIZA SUS CLÁSICOS RELATOS PARA BUCEAR EN UNIVERSOS EN DONDE LA MUJER LLEVA ADELANTE SUS HISTORIAS. **ISABELLA**, LA SEXTA DE SUS PELÍCULAS, AÚN SIN ESTRENAR, EN ESPERA DE UNA SALA NO VIRTUAL, DURANTE 2020 FUE PRESENTADA EN BERLÍN Y MAR DEL PLATA. CONSCIENTE, COMO DICE, DE “COCINAR CON LA MISMA CACEROLA ESTE POTAJE ASENTADO”, CONTINÚA TRABAJANDO SU TEMÁTICA CON EL MISMO EQUIPO DESDE HACE 12 AÑOS. SUS PRIMERAS PELÍCULAS SE ASOCIABAN A “UN GRUPO DE VEINTEAÑEROS”, PERO HOY, CON SU CONTINUIDAD CINEMATOGRÁFICA, IDENTIFICAN UNA TENDENCIA YA MUY PROPIA.

POR ROLANDO GALLEGO

¿Cómo imaginás lo que se viene en cuanto a rodajes?

Yo aún no estrené **ISABELLA**, la acabo de mostrar en el festival de Mar del Plata y como que no estoy pensando mucho en un rodaje, rodé dos años y, la verdad, luego de estar en un estado de rodaje constan-

te, no es una situación en la que quisiera meterme de nuevo, ya, inmediatamente. Puedo acompañar la situación de esperar y entender un poco el nuevo funcionamiento, y en el caso de tener que hacerlo, se haría con los protocolos. Pensando en **ISABELLA**, la manera

en la que trabajé con un grupo reducido de personas, en pocos días, pareciera haberse hecho en una situación limitada como la de ahora, con los exteriores que tiene, no hay besos, no hay intimidad, casi siempre son dos personajes en escena, es casi una

humorada. Y si bien yo no estoy en un momento de salir a filmar, he hecho esta película, y otras también, con las que me podría haber adecuado. Yo me adecuo, siempre trato de pensar cómo se puede hacer posible una película.

Si no supiera que fue hecha antes, pasaría...

Yo tiendo a la adaptación, porque si no, no filmo nunca, ahora hay que mantener la empatía para mantener a la comunidad sana y hay algo del trabajo que es salud. Si tuviera que haber filmado una parte de **ISABELLA** este mes, el guion se hubiese adaptado a esto; si tuviera que haber filmado de corrido, cosa extraña en mí, no lo hubiese hecho o habría tenido en cuenta variables para poder filmar.

Venís trabajando con un equipo consolidado y hasta incorporás cuestiones, como el embarazo de MÓNICA VILLA, sumándolo sin mucha cuestión...

Claro, porque no me voy a poner en contra de eso y, además, me permite pensar en cosas que tal vez no había imaginado. Me interesa que el personaje esté embarazado, pero no es el factor principal que la configure como mujer en conflicto. Si uno se mantiene flexible y va escuchando las cuestiones que se van dando, la ficción se amplía.

Generalmente, el tiempo de tus películas es el presente continuo, ¿por qué uno piensa eso?

El cine es en presente, después, está la época de ser contemporáneos, aun en las



películas de época, la sensación es de presente. En **ISABELLA** me detuve en las variaciones que producen los pequeños desfasajes temporales, donde hay varios pasados y presentes, hay algo de problematizar el tiempo y el espacio. El cine tiene que ver con eso, me gusta complejizarlo, por eso la película se plantea cuál es ese presente, no siempre es el mismo, no va de manera lineal, lo que hay después siempre es una idea de cercanía. Venimos trabajando con este mismo equipo hace 12 años, y en las primeras nos asociaban a "un grupo de veinteañeros", yo no quería hacer eso, pero sí hablaba y pensaba desde mi presente, y ahora empiezan a aparecer los niños. Ya veo que los señores y señoras de setenta aparecerán a mis setenta, hay algo de la cercanía y la proximidad que me permite pensar lo que cuento, y lo voy gestan-

do, en el continuum. Hay una tendencia de proyectar aquello que tengo muy muy cerca.

Se dice que uno cuenta lo propio con la identidad y el momento...

Hay mucho de uno que aparece, si tomo a Shakespeare es porque me interesa intensamente lo que se propone en esos personajes, en esos textos. A otros cineastas, tal vez les guste separarse de su tiempo y edad, y se acercan a otros universos. En principio, es algo que aún no me planteé, pero si hay algo que tiene que ver con el presente y la cercanía, y no ir a algo lejano, es una musculatura que tengo ahora. Por ahí, a los cincuenta quiera hacer historias de amor de veinteañeros, lo dudo, pero a mí me inspira el círculo en el que estoy, y la sensación de familia está, pesa.

AGUSTINA MUÑOZ en **HERMIA & ELENA**, rodada en EEUU y Argentina

"Hay mucho de uno que aparece, si tomo a Shakespeare es porque me interesa intensamente lo que se propone en esos personajes, en esos textos. A otros cineastas, tal vez les guste separarse de su tiempo y edad, y se acercan a otros universos".



ISABELLA, MARÍA VILLAR,
AGUSTINA MUÑOZ y
ANA CAMBRE

un beso en donde se crea el enamoramiento, porque en mis películas, los besos funcionan como otra cosa. Creo que MARIANO apuntaba a ver si nosotros podíamos filmar de una manera clásica. Me pareció interesante, como lo que me preguntaste sobre si filmaría algo por encargo, podría pasar algo así, a uno le gusta el cine clásico, pero no sé si podría hacerlo, es interesante, pero no lo sé, porque yo descreo mucho de cierta ilusión, como la del plano contraplano.

¿Veremos ISABELLA en cines?

Como la hicimos de manera independiente, no tenemos la desesperación de estrenarla, y en un mundo en donde estamos viendo películas en un teléfono, la imaginamos en la inmersión de la sala del cine, porque además es demandante en cuanto a tiempos narrativos. Yo prefiero esperar, no tengo apuro, quiero que se vea en un cine. Tiene una noción de color particular, pero me gustaría que se vea en una sala. No reniego de lo virtual, pero me gustaría esperar a que se estrene o se vea en el Malba, la Lugones, el Gaumont. yo creo que habrá una generación de películas del 2020 que no se vieron en el cine, que podrán ser recuperadas, porque las películas no envejecen. Para mí sería vieja, pero para vos, que no la viste, no. y no quiero negar la película, de hecho, se ha visto en autocine, por eso hay que volver a adaptarse. Por suerte, no necesito sacarme la película de encima, le tengo un cariño, una intención y una intensidad que quiero que se vea en cine. **D**

“El cine es en presente, después, está la época de ser contemporáneos, aun en las películas de época, la sensación es de presente. En ISABELLA me detuve en las variaciones que producen los pequeños desfasajes temporales, donde hay varios pasados y presentes, hay algo de problematizar el tiempo y el espacio”.



Imagen de LA PRINCESA DE FRANCIA, la mujer siempre en el centro de las películas de MATÍAS PIÑEIRO

Si en algún momento llegara la propuesta de hacer algo por encargo, ¿sería aceptado?

Podría ser, soy consciente de esta cacerola que está cocinando este potaje asentado, y me gusta, pero es seductor lo que proponés, ¿qué pasa si aparece un *film noir*?, ¿cómo lo haría con los esquemas que tengo? No sé si haría un *film noir* con guiños a clásicos, seguramente, lo haría, pero con cosas que yo respiro, lo haría con MARÍA VILLAR, con Buenos Aires. Estoy terminando de trabajar el ciclo de SHAKESPEARE, y se van a venir cosas nuevas, puede ser la idea de género, pero con mi estructura, no le tengo tanto prejuicio. Podría ser una adaptación propiamente dicha,

no lo que yo hago, tal vez pueda adaptar un texto de manera fiel. Estoy en un proceso que se está terminando, siempre pensé en mis *shakespereadas* como un ciclo, y ahora estoy viendo la punta desde donde empezó el círculo.

Siguiendo la idea de la cacero-la, creo que uno puede seguir sumando ingredientes y cocinando, y pienso en tu equipo y pienso en otros, como el grupo de El Pampero, donde todo se atraviesa con todo...

Ellos son muy cercanos e inspiradores, ALEJO MOGUILLANSKY me ha editado y, un día, MARIANO LLINÁS, hablando de dirigir por encargo, nos preguntó si uno podía filmar una escena de

TODO EL AÑO PENSANDO EN LA FORMACIÓN DE LAS DIRECTORAS Y LOS DIRECTORES

 DIRECTORES.AV.COM.AR/CEP

 DAC.ORG.AR/GENERO

 DAC.ORG.AR/DOCUDAC



DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE

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

 **DAC** Directores
Argentinos
Cinematográficos



XRAR, el primer festival inmersivo de la Argentina

La inmersión

EMERGE

HASTA HACE POCO, SE DISCUTÍA SI EL CINE INMERSIVO ERA CINE O NO, Y MUCHOS PURISTAS DESTERRABAN ESTE FORMATO DE LOS FESTIVALES, PERO HOY VENECIA, CANNES, LOCARNO, ROTTERDAM O MAR DEL PLATA YA TIENEN UNA SECCIÓN XR O VR, Y TAMBIÉN SURGIERON FESTIVALES ESPECÍFICOS.

POR LAURA DEL ÁRBOL y
MATÍAS NIELSEN

PERO... ¿TODO ES IGUAL?

Esta avidez por incorporar la RV en los festivales lleva, muchas veces, a generar una confusión. Se mete en una misma bolsa a competir entre sí todo tipo de video inmersivo cuando no, también, experiencia 6D, hologramas, reali-

dad aumentada y todo aquello que sea percibido como nuevo. GABRIEL POMERANIEC, director y DF tanto de video plano como RV, nos cuenta su experiencia: "El problema es que el 360 o video inmersivo se considera en muchos lugares como una categoría y, en realidad, es un formato. Yo he sido jurado y he tenido que evaluar para el mismo premio, en la misma competen-

cia, un documental conmovedor sobre una inundación hecho austeramente con una GoPro, una superproducción de Hollywood con equipo de 200 personas y mil horas de posproducción y borrado, una animación pura incluida en una experiencia interactiva, etcétera. ¿Con qué criterios evaluás todo eso? No puede ser una categoría, es un formato para el cual pensar di-

ferentes contenidos". Es decir, dentro de la industria, específicamente, quienes organizan los festivales siguen influenciados por el efecto WAW que genera el 360, viendo todavía la novedad del formato y no los diferentes contenidos. Sería bueno que se puedan segmentar dichos contenidos por género, tamaño de producción, origen, etc., como suelen clasificarse las películas "planas" en los

festivales. Según publicaba VIVIENNE CHOW en la revista *Variety*, YANG MENG-YIN, director del Archivo de Cine de Kaohsiung y del Festival de Cine de Kaohsiung, en Taiwán, dijo que a su equipo le costó tres años dominar la producción de contenido de realidad virtual.

¿Y EN EL CONTEXTO COVID QUÉ OCURRIÓ?

Como sabemos, durante el año que pasó, los festivales y muestras se volvieron virtuales. Esto brinda mayor acceso, ya que idealmente todos podemos estar en el festival sin necesidad de viajar, a la vez que se da más acceso gratuito tanto a la participación como al público en general. Pero volvemos a uno de los dilemas del cine inmersivo... ¿se puede apreciar, realmente, una obra inmersiva viéndola en una pantalla rectangular [celular o compu]?, ¿cuánto público que asistió a los festivales virtuales vio las obras RV en casco? Y ese es el punto al cual siempre arribamos, hasta que no haya en cada casa un casco que permita rodearnos de la imagen, el medio no terminará de despegar.

NAMOO, ANIMACIÓN RV EN EL SUNDANCE

Dentro del Sundance, encontramos la sección Nuevas Fronteras, un *lab* en el cual se incluyen nuevas tecnologías, experimentación visual, diseños inmersivos y transmedia. Este año se estrenó **NAMOO**, escrita y dirigida por ERICK OH, quien anteriormente trabajó en **HEART** y **HOW TO EAT YOUR APPLE**. Esta animación RV sigue

el viaje de un artista naciente, a través del árbol de su vida (*namoo*, en coreano).

Visualmente, el autor dice que su enfoque fue “poético, con una estructura minimalista con mucho espacio para respirar”. Agrega: “Al mismo tiempo, [es] lo suficientemente denso como para transmitir emociones e información detallada. Lo más importante fue capturar ciertas secciones y etapas de la vida en la iluminación, así como el clima: soleado, atardecer, noche, lluvia, tormenta o nieve. La iluminación y el clima son los estados de la mente del personaje principal”. Dado que **NAMOO** fue creado como una experiencia de realidad virtual, se utilizó *Quill*, un software de animación de realidad virtual desarrollado por Oculus, para darle vida a la historia.

Sobre la elección de la realidad virtual dijo: “La realidad virtual realmente te acerca más a la historia. Te conviertes en parte de la historia a un nivel muy personal. Desde el primer momento en que decidí llevar esta idea al mundo, quise que fuera una experiencia espiritual muy poética, y la realidad virtual era la plataforma perfecta para ello”. El *trailer* está en:

<https://youtube/q2bpps18S8>

En Venice VR Expanded 2020 se presentó con formato de serie, un cortometraje ganador de este festival en 2019, **METRO VEINTE**, del argentino DAMIÁN TURKIEH, que en 2014 trajo los primeros *grips* 3D a nuestro país. D



Mutek Buenos Aires

PRINCIPALES MUESTRAS Y FESTIVALES

Anney, Bafici, Cannes, FICMai, LEV, Locarno, Málaga, Mar del Plata, Mutek, Rotterdam, Sundance, SXSW, Tribeca, Venecia VR, Virtuality Buenos Aires, VR Days, VRE, VRHAM!

NAMOO dirigida por ERICK OH, animación RV en Sundance



“El problema es que el 360 o video inmersivo se considera en muchos lugares como una categoría y, en realidad, es un formato”.
GABRIEL POMERANIEC



EXISTIR, de GABRIEL GRIECO, finalizó su rodaje luego de habilitada la actividad

¿Cómo imagina la industria EL FUTURO DEL CINE?

POR ROLANDO GALLEGO

PANDEMIA. PROTOCOLOS. TESTEOS. DISTANCIAMIENTO. CUIDADOS EXTREMOS. GUIONES REELABORADOS QUE EVITAN EL CONTACTO ESTRECHO ENTRE LOS PROTAGONISTAS DE LAS HISTORIAS. LA CIENCIA FICCIÓN DENTRO DE LOS SETS DE RODAJES, Y FUERA TAMBIÉN. EL BARBIJO O TAPABOCAS COMO CONTINUIDAD DE NUESTRAS EXPRESIONES. LO IMAGINABLE Y LO INIMAGINABLE ATRAVIESA LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA. POR EL MOMENTO, NO HAY POSIBILIDAD DE VOLVER A CIERTO ESTADIO ANTERIOR. MIENTRAS PRODUCTORES, DISTRIBUIDORES Y EXHIBIDORES INTERNACIONALES HABLAN DE UN MODELO DÚPLEX O HÍBRIDO, IMPORTANTES FESTIVALES SE DESDOBLAN EN UNA PARTE VIRTUAL Y OTRA FÍSICA, Y LA NUEVA DIRECTORA DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ROTTERDAM PROVIENE DE UNA PLATAFORMA.

La creatividad y el ingenio, hoy más que nunca, protagonizan el centro de la actividad, superando las limitaciones que los protocolos necesarios imponen y resignificando la tarea de los realizadores y las realizadoras. Y aun para aquellos que vislumbraban ciertos cambios, en la experiencia real de la reactivación, todo se cambia.

DIEGO ORIA, realizador y productor teatral, estrenó su serie **MI AMIGO HORMIGA**, producida por MARIANO HUETER, en Flow. Rodada en pandemia, en

un primer momento se grabó en estudio, luego, al abrirse el espacio público, pudo darle mayor vuelo al relato. “Fue un día a día con las noticias, las lamentables noticias que nos tocaron, de aprendizaje, como padres primerizos. El *teaser* fue hecho por los propios intérpretes *in house*, donde editaban, hacían todo, no podíamos entrar. Cuando apareció el protocolo, estaba atento e incorporamos lo de la plaza, siempre con la idea de sumar. El guion se escribía de una semana a otra, los *deadlines* eran muy acotados, y no se pudo tener un plan de rodaje, como amerita una producción así. Para terminar todas las escenas de una locación, por ejemplo, cada semana íbamos

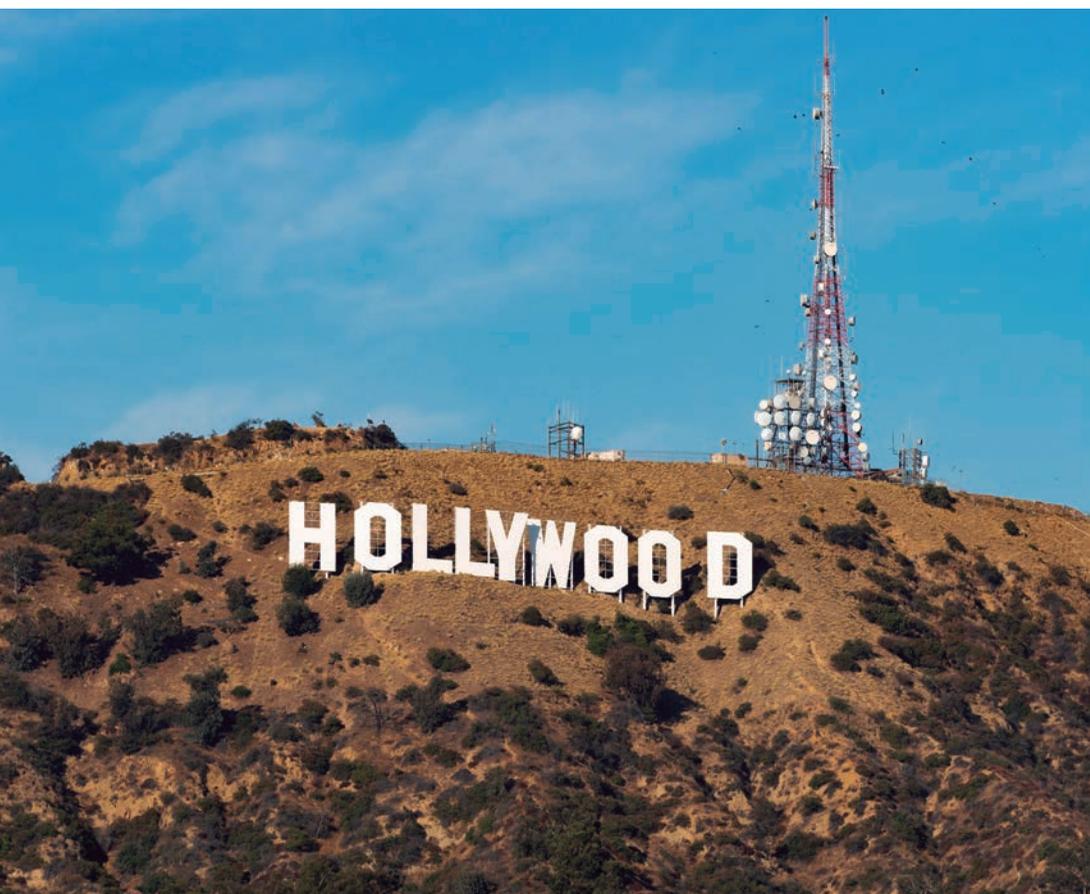
de nuevo, porque se modificaba. Era como una carrera con obstáculos, pero la adversidad no nos detuvo, nos hizo adaptar y creábamos en la misma acción. Originalmente, iba a ser un proyecto teatral, pero luego lo imaginamos más grande, fue muy milagroso el proceso. El plan de rodaje se pensó en función de los protocolos y los personajes, y cuando se habilitaron los lugares específicos para los roles, siento que se terminó de armar ese universo”.

Así, impredecible, cambiante, la “nueva normalidad” plantea desafíos y habilidades, y también la flexibilidad ante imprevistos. Si hay algo que la pandemia nos enseñó, además de

a cuidarnos, fue a no planificar nada. “Estamos muy contentos de poder estar haciendo lo que nos gusta, eso es positivo, tenemos protocolos, pero por suerte nos adaptamos. Quiero resaltar el trabajo del equipo técnico y actores, somos una gran familia y, a diferencia de otros rodajes, estamos todos, todo el tiempo”, dice WHO, realizador que también pudo retomar su proyecto **CAUSALIDAD**, protagonizado por JUANA VIALE y gran elenco, una propuesta narrada en una sola toma continua de una hora y media, un puzzle que requiere precisión en medio de los protocolos.

Para algunos, ese protocolo puede resultar estresante, como lo plantea la realizadora

Los mayores distribuidores y exhibidores, después de comprobar la magnitud de los ingresos digitales, hablan de un modelo dúplex o híbrido, mediante el que los cines podrían continuar utilizando servicios como “una pantalla múltiple adicional” para que las películas sigan funcionando durante más tiempo, probable parte de una mezcla con la reapertura.



La fábrica de sueños frente a la realidad

MARCELA SAID, directora de **LOS PERROS** y de **LUPIN**, que puede verse en Netflix: "Mi rodaje, que fue hace un año, tuvo problemas por el COVID-19, luego fue complicado, con las máscaras, con los protocolos. Fue mucho más estresante, porque no es

lo mismo filmar como antes, que era puro placer. Con COVID fue muy estresante".

Otro que volvió al set en medio de la pandemia fue MARIANO CATTANEO, director de **UNA TUMBA PARA TRES** y de **LA CHICA MÁS**

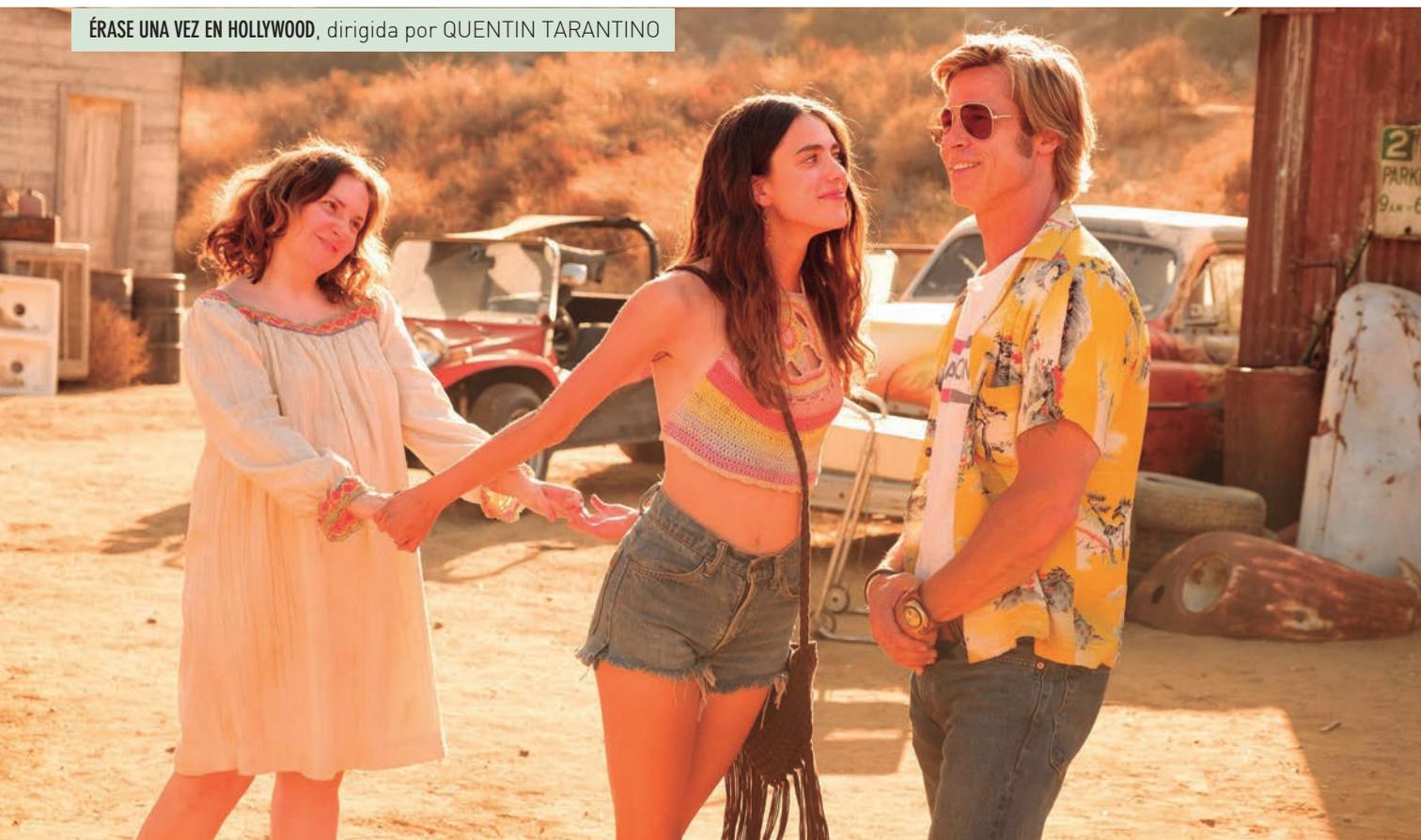
RARA DEL MUNDO. "Empezamos el rodaje y lo íbamos a retomar en abril, grabamos dos semanas y, luego, automáticamente, pandemia, con la incertidumbre del comienzo y la preocupación por el crecimiento de sus protagonistas, que son adolescentes. En pleno crecimiento, iba viendo en sus redes si cambiaban o no, me daba miedo. Con los productores decidimos avanzar en la parte animada de la película, editamos lo que teníamos, en la gráfica, en el *teaser*. Trabajamos y, cuando se habilitó el regreso, con incertidumbre y miedo, porque había que sumar muchas cosas, por protocolos, avanzamos una vez que nos explicaron cómo

hacer todo. El primer día fue atención pura y, al segundo, cada uno entendía qué tenía que hacer, sabiendo que luego de cada cosa que tocabas tenías que ponerte alcohol, ver cuántos entraban en el set; como soy cámara también, eso me permitió moverme rápido y terminarla", cuenta.

"Uno se va adaptando, día a día, y todo es relativo, lo importante es que se vean las cosas. Volviendo a la película, todo comenzó a complicarse, porque no solo no había vuelos, sino que algunos actores ya tenían compromisos, se tenían que empezar a dejar crecer el pelo, pero por suerte, en noviembre aparecieron los

En Hollywood, la industria empezó 2021 retrasando la ceremonia y entrega de los Oscar, ante los 40 mil contagios diarios existentes en enero y un sistema sanitario colapsado, con California y la Costa Oeste enfrentando la pandemia en una instancia gravísima, en la que las casas funerarias rechazaban cuerpos por falta de espacio para almacenarlos.

ÉRASE UNA VEZ EN HOLLYWOOD, dirigida por QUENTIN TARANTINO





protocolos y los vuelos, pudiendo ir en el segundo de los viajes. Lo bueno, además, es que Cachi parecía ser tierra de nadie, estaba vacío, cerrado para el turismo, y logramos tomas de *drone* con todo vacío. Eso salió buenísimo”, cuenta GABRIEL GRIECO, quien pudo terminar en pandemia **EXISTIR**, su nuevo relato, producido por DANIEL DE LA VEGA y NÉSTOR SÁNCHEZ SOTELO, que había quedado pendiente de finalización y pudo culminarlo con protocolos y permisos.

En Hollywood, la industria empezó 2021 retrasando la ceremonia y entrega de los Oscar, ante los 40 mil contagios diarios existentes en enero y un sistema sanitario colapsado, con California y la Costa Oeste enfrentando la pandemia en una instancia gravísima, en la que las casas funerarias rechazaban cuerpos por falta de espacio para almacenarlos. Las autoridades solicitaron respetar el aislamiento y las asociaciones y sindicatos

audiovisuales reclamaron su cumplimiento, por lo cual estudios, plataformas de streaming y señales de televisión detuvieron los rodajes durante una semana, hasta que la circulación del virus aflojara.

La realidad es que, en los primeros días de enero, mientras el Capitolio caía por cerca de media hora en mano de los supremacistas en Washington, en Los Ángeles se determinaba que cada seis segundos ocurría un contagio, las ambulancias no trasladaban enfermos con pocas posibilidades de sobrevivir, mientras el Ejército debía llevar oxígeno a algunos hospitales. A fin de año, el área de salud estatal envió un mail para que, a pesar de que las producciones musicales y audiovisuales estuvieran permitidas, prolongaran el receso por las Fiestas, hasta que los casos de COVID se redujeran. Para ese entonces, el Sindicato de Actores y la Federación Americana de Artistas de Radio y

Televisión (SAG-AFTRA), representando a 160 mil trabajadores, comunicaron: “No es momento seguro para filmar. Incluso poniendo de lado el riesgo de contagiarse en el set, algo que mitigamos gracias a los protocolos, en estos trabajos siempre está la posibilidad de lastimarse, ya sea porque se golpea un doble de riesgo, falla algún equipo o alguien sufre un accidente. En un contexto donde los hospitales no tienen camas, cuesta pensar cómo se supone que un trabajador lesionado pueda encontrar un lugar para que lo atiendan”. Esa semana, al inicio de 2021, Warner, HBO Max, Disney y Netflix, entre otros, confirmaron la suspensión de 24 rodajes, mayormente series: **YOU**, de Netflix; **BROOKLYN NINE-NINE**, de Universal; **AMERICAN HORROR STORY**, **GREY'S ANATOMY** y **THIS IS US**, entre otras, del conglomerado Mickey, que agrupa a Fox, Hulu, Fx y ABC.

Mientras tanto, los mayores distribuidores y exhibidores,

LA CHICA QUE LIMPIA, serie cordobesa protagonizada por ANTONELA COSTA y dirigida por LUCAS COMBINA, la más vista en Cine.ar Play

Así, impredecible, cambiante, la “nueva normalidad” plantea desafíos y habilidades, y también la flexibilidad ante imprevistos. Si hay algo que la pandemia nos enseñó, además de a cuidarnos, fue a no planificar nada.



Universal Studios

La creatividad y el ingenio, hoy más que nunca, protagonizan el centro de la actividad, superando las limitaciones que los protocolos necesarios imponen y resignificando la tarea de los realizadores y las realizadoras. Y aun para aquellos que vislumbraban ciertos cambios, en la experiencia real de la reactivación, todo se cambia.



DIEGO ORIA dirige en pandemia **MI AMIGO HORMIGA**

después de comprobar la magnitud de los ingresos digitales, hablan de un modelo dúplex o híbrido, mediante el que los cines podrían continuar utilizando servicios, como “una pantalla múltiple adicional” para que las películas sigan funcionando durante más tiempo, probable parte de una mezcla con la reapertura. Se señala que, tarde o temprano, las películas estarán disponi-

bles en VOD y sería preferible compartir esos ingresos.

Este año, la 71ª edición del Festival de Berlín se lleva a cabo en dos etapas. Su “evento para la industria”, en formato virtual, fue del 1 al 5 de marzo. Será presencial del 9 al 20 de junio, con proyecciones físicas para el público y concurrencia de los cineastas, en lo que se anuncia como

un “especial de verano”. Así, también, en forma híbrida, se organiza una gran mayoría de eventos, por ejemplo, la 50ª edición del Festival de Rotterdam, con su competencia virtual en febrero y físico en junio. Su nueva directora, VANJA KALUDJERIC, tiene como antecedente inmediato haber sido la encargada de adquisiciones de la plataforma MUBI, un dato que lo dice todo acerca de los nuevos modelos que la industria está imaginando para el futuro. **D**



CRÓNICA DE UNA FUGA, del director ISRAEL ADRIÁN CAETANO

Orígenes del policial en el CINE ARGENTINO

DESDE LOS COMIENZOS DE LA CINEMATOGRAFÍA, EL POLICIAL LOGRÓ POSICIONARSE COMO FAVORITO DEL GRAN PÚBLICO, ENMASCARANDO CON LA ACCIÓN SU ÍNDOLE DRAMÁTICA Y SOCIAL PARA PODER COMPETIR CON LA COMEDIA. AQUÍ, UN PANTALLAZO SOBRE LAS PRIMERAS PELÍCULAS POLICIALES EN EL CINE ARGENTINO, EN LAS QUE SE DESTACA UN PERSONAJE CLAVE: EL MALEVO.

Si bien el policial es uno de los géneros más codificados dentro del universo cinematográfico, su primera expansión surgió gracias a la literatura. Coexisten dos modelos bien identificados: el policial clásico y el policial negro. En el primero, se destaca la trama como generadora de hipótesis de lectura, a partir de los testimonios y los elementos

hallados en la escena del crimen. El creador de esta clase de relatos es EDGAR ALLAN POE (1809-1849); sirven como ejemplos sus cuentos *La carta robada* y *Los crímenes de la calle Morgue*. Se trata de un policial de sesgo marcadamente "mentalista", puesto que el detective puede resolver el caso sin necesidad de moverse de su estudio. En el

segundo, lo que cobra mayor protagonismo es mostrar las causas que hicieron posible la existencia del crimen. Por lo tanto, se pone en relieve un matiz social; el policial negro (del cual DASHIELL HAMMETT es uno de sus precursores) muestra una sociedad corrupta, desentrañada a partir de los desplazamientos de un detective/investigador

POR EZEQUIEL OBREGÓN

EL CRIMEN DE ORIBE, de LEOPOLDO TORRES RÍOS y LEOPOLDO TORRE NILSSON

Hoy, el cine policial continúa siendo uno de los pilares de la cinematografía argentina. En su vertiente más social, ligado a los malestares y flagelos inherentes a todas las comunidades, permite a realizadores y realizadoras, no solo encontrar el camino para favorecer sus producciones, sino también —como siempre— explorar temáticas de absoluta necesidad y vigencia.



que, con frecuencia, es adicto a las sustancias ilegales y nos muestra, en su derrotero, prostíbulos, antros y callejones oscuros, donde se tejen los crímenes. De ambas tradiciones se nutre el policial en el cine argentino, aunque en sus diversas épocas prevalece la variable negra, cuyas marcas son identificables en el denominado *cine noir*.

Hacia la década del 30, con el establecimiento de grandes estudios, el cine nacional comenzó a delinear su abordaje de los géneros ya transitados por Hollywood de forma más tangencial. Constituido como una actividad industrial, ofreció películas como **NOCHES DE BUENOS AIRES** (1935), de MANUEL ROMERO, y **MONTE CRIOLLO** (1935), de ARTURO MOM, que ya contenían elementos propios del policial. No obstante, fue ROMERO quien mostró una especial predilección por

el género, cuyos componentes encuentran su síntesis en su filme **FUERA DE LA LEY** (1937), relato donde aparecen violentas imágenes vinculadas al crimen (el asesinato de un niño, hacia el final, es la secuencia que generó mayor impacto).

Según el investigador LEANDRO ARTEAGA, el período de la década del 30 corresponde mayoritariamente, en la Argentina, al de “un cine en formación, un cine de organización y profesionalismo progresivos, en donde los géneros estarán fuertemente ligados a la experiencia de los demás medios y sus formatos narrativos”. Y agrega: “Vincular la actividad delictiva al cine argentino de los años 30 es hacerlo con un mundo fílmico que comienza a construir formas, entre las cuales destacará un personaje clave: el malevo” (Arteaga: 47 y 48). Bajo la órbita del malevo, entonces, el policial se hace

presente en buena parte de la producción de esta década. La imagen del policía opera como contracara, como aquel que es capaz de restituir el orden perdido. Así ocurre en la citada **NOCHES DE BUENOS AIRES**.

Consultada por *DIRECTORES*, la investigadora y periodista ALEJANDRA PORTELA coincide en ubicar a ROMERO dentro de un espacio de relevancia para los primeros filmes vinculados al policial. Y agrega: “Esa época dorada está relacionada con la conformación de los géneros que venían primordialmente de Estados Unidos, con exponentes como LUIS SASLAVSKY y **LA FUGA** (1937), CARLOS HUGO CHRISTENSEN y **NO ABRAS NUNCA ESA PUERTA** (1952), HUGO FREGONESE y **APENAS UN DELINCUENTE** (1949). También hay que mencionar a DON NAPY y su tríada policial: **CAPTURA RECOMENDADA** (1950), **CAMINO AL CRI-**

MEN (1951) y **MALA GENTE** (1952). La década del 50 representa el último estertor de ese cine de género". En relación con la dicotomía policial clásico/policial negro, agrega: "A mi parecer, el cine argentino tendió siempre hacia el policial negro, fundamentalmente, porque tiene una marca muy precisa que es la omnipresencia de las diferencias de clase, esa cosa tanguera romeriana de las adyacencias, del barrio, de los márgenes de la ciudad. Y el origen teatral y el criollismo, por un lado, sumados al folletín o la literatura policial". "¿Cómo no leer la porteñidad, la obsesión por el ascenso social, que tiene el protagonista de **APENAS UN DELINCUENTE**, con ese sesgo?", concluye.

Durante los años 40 y 50, el cine argentino produjo más de cien películas policiales, además de perfeccionar tanto temática como formalmente su inscripción en el género. Según PAULA VÁZQUEZ PRIETO, se trató de "películas influenciadas por los policiales norteamericanos, pero también por el neorrealismo, que intentaban una mirada sobre el escenario político argentino, dominado, claro, por el primer peronismo" (Vázquez Prieto, 2012). Dentro de ese arco, se destacan desde producciones como **EL CRIMEN DE ORIBE** (LEOPOLDO TORRES RÍOS y LEOPOLDO TORRE NILSSON, 1950), de corte marcadamente expresionista, hasta casos de vertiente más "social" como **DESHONRA** (DANIEL TINAYRE, 1952), un drama carcelario, en donde se aúnan signos del

melodrama y se hace referencia a las nuevas instituciones que emergieron bajo la órbita del peronismo.

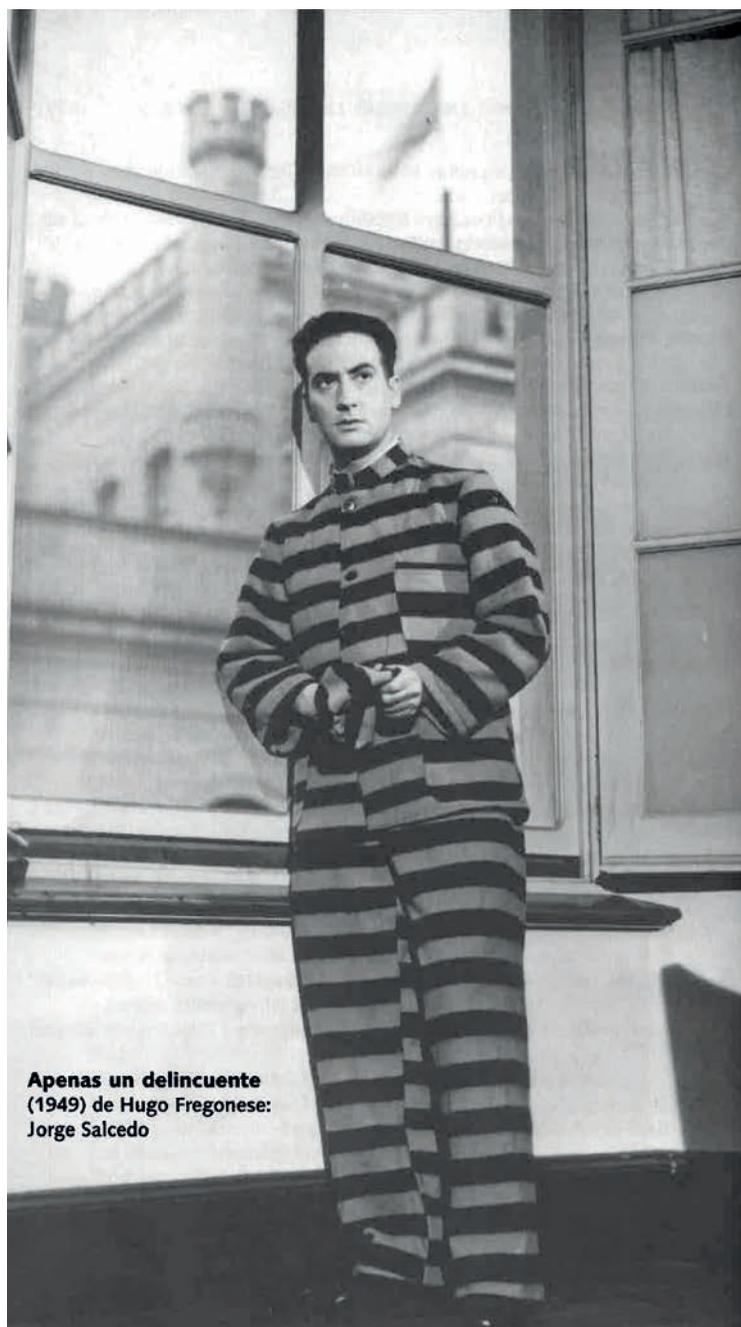
Hoy, el cine policial continúa siendo uno de los pilares de la cinematografía argentina. En su vertiente más social, ligado a los malestares y flagelos inherentes a todas las comunidades, permite a realizadores y realizadoras, no solo encontrar el camino para favorecer sus producciones, sino también –como siempre– explorar temáticas de absoluta necesidad y vigencia. **D**

Bibliografía consultada

Arteaga, Leandro, "La conformación del cine policial argentino (1933-1939)", en *Culturas 8. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*.

Blanco Pazos, Roberto y Clemente, Raúl, *De La fuga a La fuga. El policial en el cine argentino*, Corregidor, Buenos Aires, 2004.

Vázquez Prieto, Paula, "El aluvión noir", en *Suplemento Radar, Página 12*, 9/12/12.



Apenas un delincuente (1949) de Hugo Fregonese: Jorge Salcedo

Durante los años 40 y 50, el cine argentino produjo más de cien películas policiales, además de perfeccionar tanto temática como formalmente su inscripción en el género.



Filmar EN VIVO

SIMULACRO, DE GUSTAVO POSTIGLIONE, ES LA PRIMERA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA ARGENTINA QUE SE FILMÓ Y EXHIBIÓ DE FORMA SIMULTÁNEA. LA PELÍCULA SE TRANSMITIÓ EN VIVO, VÍA *STREAMING*, A TRAVÉS DE OCTUBRE TV Y TAMBIÉN SE PROYECTÓ EN UNA PANTALLA AL AIRE LIBRE EN LA CIUDAD DE ROSARIO. EL NOVEDOSO PROYECTO AÚN SE PUEDE VER EN LA PLATAFORMA DE SU LANZAMIENTO, JUNTO A UNA COMPLETA RETROSPECTIVA DEL DIRECTOR.

POR BELÉN RUIZ

El largometraje, protagonizado por LARA TODESCHINI, CLAUDIA SCHUJMAN y GUSTAVO GUIRADO, narra la historia de una actriz y de un director de teatro que se encuentran ensayando una obra. El rodaje y la transmisión se llevó a cabo en el Complejo Cultural Atlas de Rosario. "Cuando hablé de cine en vivo, algunos te preguntan si es teatro filmado, pero la diferencia está en el encuadre, la utilización de la música y los efectos sonoros, la fotografía y la edición", explica POSTIGLIONE.

En tiempos de reformulación audiovisual, el realizador rosarino propone un cine que rompe con las convenciones tradicionales y establece nuevas formas técnicas, estéticas y narrativas. "Creo que hoy tenemos que entender la producción de películas desde otra perspectiva. Deberíamos reflexionar un poco acerca de una nueva ontología de la imagen cinematográfica. Estamos siendo educados por las plataformas digitales, que nos dicen qué cine tenemos que ver. El cine en vivo puede ser una de las apuestas que vayan contra esa estandarización de la mirada", agrega.

¿Cómo nació la idea del proyecto?

Había leído algo acerca del cine en vivo, por un libro que escribió FRANCIS FORD COPPOLA, donde cuenta que había filmado dos cortos con este esquema. Por otra parte, tenía la información de la primera película realizada de esta manera: **LOST IN LONDON**, dirigida y protagonizada por WOODY HARRELSON.

Cuando me puse a estudiar un poco el tema, noté que podía ser una nueva manera de producir y de narrar. Es decir, pensar en filmar y estrenar en el mismo momento en que se está rodando es una gran provocación que me sedujo de entrada. En el cine en vivo se actúa, se filma, se musicaliza, se ilumina, se hacen los efectos sonoros, se edita, todo en el mismo momento en que se emite o proyecta.

¿Cómo se desarrolló el proceso creativo?

Me puse a trabajar y escribir para que la película se ajustara a las condiciones y los medios de producción con los que contábamos. El trabajo de escritura me demandó un par de meses, ya que mientras escribía, terminaba de editar dos películas más, que se estrenarán en los próximos meses. Cuando comenzó a habilitarse nuevamente la posibilidad de realizar producciones cinematográficas, ya tenía sesenta páginas de un texto que se transformó en una hora y media de película. A los

actores los convoqué sobre fin de año o principios de enero, allí empezamos con algunos ensayos y luego incorporamos los elementos técnicos que iban a ser necesarios en el momento del estreno-transmisión.

¿Cómo se construyó la estructura narrativa?

El formato del cine en vivo puede funcionar con casi cualquier estructura narrativa, lo que varía, en función de esto, son los recursos con los que contás para llevarlo adelante. En este primer caso, el Complejo Cultural Atlas de Rosario cuenta con todo el equipamiento para hacerlo. Pensé en una historia que pudiera transcurrir en una sala teatral y sus camarines o espacios lindantes. Esto me permitía jugar con elementos de iluminación, cables y otras cosas dentro de la misma escena ficcional sin que molestaran y que, incluso, formaran parte del relato. Yo también dirijo y escribo teatro cuando no hago cine, por lo tanto, puse en juego algunas cuestiones narra-

"Hoy creo que solo quiero hacer películas en vivo, nada de semanas eternas de rodaje, de larga posproducción, etcétera. Tengo la impresión de que si vuelvo a un set de filmación tradicional me aburriré mucho. Me parece que **SIMULACRO fue un paso para liberarme de estructuras viejas"**





SIMULACRO, de GUSTAVO POSTIGLIONE

“Tenía la información de la primera película realizada de esta manera: **LOST IN LONDON**, dirigida y protagonizada por **WOODY HARRELSON**. Cuando me puse a estudiar un poco el tema, noté que podía ser una nueva manera de producir y de narrar. Es decir, pensar en filmar y estrenar en el mismo momento en que se está rodando es una gran provocación que me sedujo de entrada”

La proyección al aire libre en Rosario



tivas de la propia dramaturgia teatral. La película transcurre con unidad temporal y espacial, sin elipsis ni saltos en el tiempo. Todo es aquí y ahora. Una hora y media de realidad, de diálogos. Todo esto me permitió construir una propuesta narrativa coherente con la idea del cine en vivo.

¿Cuáles fueron los desafíos y los riesgos?

El desafío era zambullirme en algo que no se había hecho en el país y de lo que hay pocas experiencias en el mundo. El riesgo estaba en que se desconectara un cable, que fallara un micrófono, que la cámara se cayera al piso, que se cortara la luz o que los actores se perdieran en el mar de textos y palabras. Podría enumerar muchos más inconvenientes, que por suerte no sucedieron, pero ese era también el atractivo. Ir a fondo con algo que era totalmente novedoso y que nos generaba una gran adrenalina. Cada minuto, cada segundo de rodaje formaba parte de lo impredecible.

¿Cómo fue el trabajo con el elenco y el equipo técnico?

La idea del cine en vivo es crear mientras se trabaja, mientras se hace, mientras se produce. Hubo un solo ensayo general con cámara, sonido, luces y vestuario. Fue el único momento donde pude calcular y evaluar qué hacer con la cámara. No quise hacer otro ensayo más, los días siguientes solo repasamos la letra y parte de los movimientos de los actores. No volví a tocar la cámara hasta el día del rodaje-estreno-transmisión. Ensa-

yar demasiado podía limitar a los actores a repetir siempre, de la misma manera, sus acciones, y que la cámara trabajara en piloto automático.

¿Cómo llevaste a cabo el montaje y la puesta de cámara?

La película la filmé en un plano secuencia, algo que decidí a medida que avanzaba con el proyecto. En el caso de **SIMULACRO**, el plano secuencia la dotaba de una característica netamente cinematográfica, y la edición la fui resolviendo en la elección del encuadre o en el movimiento de la cámara. Por eso mismo decidí ser el camarógrafo, ya que el lente oficiaba como editor y mi ojo me permitía meterme como un personaje más a escena.

¿Volverías a hacer otra película con este formato?

Hoy creo que solo quiero hacer películas en vivo, nada de semanas eternas de rodaje, de larga posproducción, etcétera. Tengo la impresión de que si vuelvo a un set de filmación tradicional me aburriré mucho. Me parece que **SIMULACRO** fue un paso para liberarme de estructuras viejas, de pensamientos sin pensamientos, de varias cosas que ya son parte del pasado. Podría hacer cuatro o cinco películas en vivo al año contra un largometraje cada dos o tres años con el sistema industrial. La película me enfrentó también con casi toda mi obra previa. Fue dar un timonazo y un desvío hacia un río desconocido. A partir de ahora, tal vez comience un nuevo camino o deambule por más de uno a la vez. **D**



FINA, un personaje que se transforma y empodera

CRÓNICA DE UNA SEÑORA

Una película PRECURSORA

A 50 AÑOS DE SU ESTRENO, EL FILM DIRIGIDO POR RAÚL DE LA TORRE, CON GUION DE MARÍA LUISA BEMBERG Y ÉL MISMO, MANTIENE SU VIGENCIA DE UNA MANERA ÚNICA, RECORDANDO LA LUCHA FEMINISTA QUE LA REALIZADORA SUPO LLEVAR ADELANTE DESDE SUS PROYECTOS Y FUERA DE ELLOS, CON TEMAS QUE HOY SE DISCUTEN PLENAMENTE.

“Quiero leer un balance”, dice Fina, encarnada por GRACIELA BORGES, en una escena que marca un quiebre en la progresión dramática de **CRÓNICA DE UNA SEÑORA**, película que en 1971 narró la crisis de una mujer de la alta sociedad y su transformación. De sorpresa, visita la empresa familiar, pero su marido (LAUTARO MURÚA) no se encuentra y el personal de seguridad del lugar, que no sabe quién es

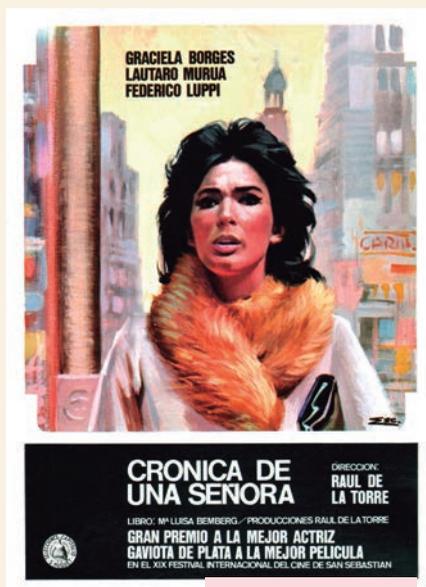
ella, no la deja pasar. Tras algunos momentos, se instala en la lúgubre oficina, pide información, se la retacean, se impone, finalmente, le traen los libros de balance. “Cualquier otra que necesite o no entienda, estoy a su disposición”, dice el empleado que acerca todo. Subestimación, ninguneo, hastío, todo en un logrado fragmento clave para el devenir del relato que reflejó la historia de muchas.

Tras el suicidio de una amiga muy querida, Fina comienza a replantearse algunas cuestiones que ella daba como naturales y establecidas. Pasar tiempo en su casa, acudir a reuniones sociales, transitar los domingos viendo partidos de polo junto a su familia, y evitar sentirse atraída por aquellos hombres que, de alguna manera, se le insinuaban.

Los hijos, en cuidado de empleadas, las decisiones sobre

POR ROLANDO GALLEGO

qué cenar, un lugar secundario que comienza a implodir con sus deseos y pasiones *in crescendo*, y que hablan de una incomodidad frente a lo establecido, a los mandatos, pero siempre estaba el “qué dirán”. “Una buena reputación es importante para una señora, la gente está deseando echarte barro encima”, le dice



Afiche original



Durante el rodaje de **CRÓNICA DE UNA SEÑORA**, MARÍA LUISA BEMBERG decidió dirigir sus propias historias

MARÍA LUISA BEMBERG decide escribir una pieza dramática, inspirada en *La mujer mistificada*, de BETTY FRIEDAN, a finales de los sesenta, y la envía al diario *La Nación*, a un concurso de obras. Ese primer acercamiento fue la génesis de *CRÓNICA DE UNA SEÑORA*, que luego, tras el pedido de RAÚL DE LA TORRE, se convertiría en la entrada por la puerta grande de la directora al mundo del cine.

su madre, tras advertir un encuentro de su hija con un caballero (FEDERICO LUPPI).

Tras su desvinculación del Teatro del Globo, fundado junto a CATALINA WOLFF, BEMBERG decide escribir una pieza dramática, inspirada en *La mujer mistificada*, de BETTY FRIEDAN, a finales de los sesenta, y la envía al diario *La Nación*, a un concurso de obras. Ese primer acercamiento fue la génesis de *CRÓNICA DE UNA SEÑORA*, que luego, tras el pedido de RAÚL DE LA TORRE, se convertiría en la entrada por la puerta grande de la directora al mundo del cine, un universo con el que soñó de "grande", como ella decía, y que la recibió con los brazos abiertos para no dejarla ir jamás.

"No quiero una obra panfletaria. Lo panfletario no es real. Y al no ser real, no puede ser buen cine, ni buen teatro, ni buena literatura. Va a ser una película, documento que critica, si se quiere, a ciertos hombres de esa clase que no están de acuerdo con que sus mujeres trabajen", decía en una breve entrevista en un periódico de la época.

Originalmente, BORGES no iba a ser la protagonista de la exitosa película, sino BÁRBARA MUJICA, pero cuando DE LA TORRE le acercó el guion, que se llamaba originalmente *La margarita es una flor*, decidió ser parte de una historia que tenía diálogos con un lenguaje que tanto ella como Bemberg conocían muy bien, como así también el final al que Fina, aun liberándose, iba a tener.

Incluso siendo considerada por los censores como una propuesta que atacaba los principales valores familiares, la película pudo concretarse, superando también los cortocircuitos entre DE LA TORRE y BEMBERG, ya que la directora consideraba que el realizador no sentía empatía por la protagonista y su vacío existencial. Ante las constantes quejas, JUAN CARLOS DESANZO, que ofició de director de fotografía en la propuesta, la instó a que ella misma comenzara a relatar sus historias.

La insatisfacción de BEMBERG, al no ver reflejada en la película la verdadera intencionalidad del mensaje que

quería transmitir a través de la transformación de Fina, fue algo que también sintió con *TRIÁNGULO DE CUATRO*, con guion de su autoría y dirección de FERNANDO AYALA. Por lo que luego comenzaría a ponerse también tras las cámaras para evitar esa falta de traducción.

Las molestias en misa, la doble moral de quienes la rodeaban, el alcohol como compañero, la falta de cariño para con los demás, la indiferencia total de su marido, quien la ningunea delante de quien fuera, sin siquiera medir las palabras. Fina comienza su transformación para resurgir pisando fuerte, alejada de los mandatos patriarcales de la época que, lamentablemente, son los mismos a los que miles y miles de mujeres siguen atadas por miedo, por obligación, por no darse cuenta de aquello que realmente las quema en su interior.

Pero Fina arde y, ante la inevitable situación de tal vez no poder modificar su realidad, se desespera. La madre, una vez más, la mira y le grita:

GRACIELA BORGES recibe la Concha de Oro en San Sebastián

“Llorar por no trabajar, sos una desagradecida”, cuando ella decide renunciar a los privilegios y el bienestar, con tal de dejar de ser esa vacía y gris mujer que se traslada de evento a evento sin un objetivo claro para sí misma.

De esta manera, definía en la revista *Para Ti* de la época, en una nota titulada con el nombre de la película, el derrotero de Fina en la película: “Es la historia de una mujer que por primera vez en su vida se encuentra frente a sí misma y se interroga”, y ante la pregunta de la periodista sobre a qué clase pertenece la protagonista, dice: “A la clase alta. Es una de esas mujeres de las que la gente suele decir: ‘tiene de todo’..., sin darse cuenta de que no son las cosas materiales las que más importan”. En una entrevista televisiva, BEMBERG, años después, se refirió a las miradas encontradas sobre el guion que había entre ella y el director: “Él intentaba enfocarse en la lucha de clases, y yo quería contar la historia de una educación que consideraba perversa. Entre GRACIELA y yo hubo como una confabulación, muy mal de mi parte, para que no haga una Fina tonta, incluso más, ni víctima. La película era de RAÚL DE LA TORRE y el resto tendría que haberse callado la boca y aguantar. Guardo el mejor recuerdo de GRACIELA que entregó su alma, realmente”.



La insatisfacción de BEMBERG, al no ver reflejada en la película la verdadera intencionalidad del mensaje que quería transmitir a través de la transformación de Fina, fue algo que también sintió con TRIÁNGULO DE CUATRO, con guion de su autoría y dirección de FERNANDO AYALA. Por lo que luego comenzaría a ponerse también tras las cámaras para evitar esa falta de traducción.

Por su parte, DE LA TORRE, independientemente del suceso que consiguió con esta producción, que le valió a BORGES un premio en el Festival Internacional de San Sebastián, continuó explorando el mundo de la mujer con su perspectiva e ideas, de hecho, al momento de su desaparición física, medios como *El País*, de España, lo definieron como “el cineasta obsesionado por el universo femenino”, una marca de autoría, en la

que la actriz de **CRÓNICA DE UNA SEÑORA** fue cómplice y parte en muchas otras producciones.

Una mujer enjaulada es el título del libro que le llama la atención a Fina de una mesa repleta de textos. Antes, la cámara la mostraba recorriendo, sin rumbo alguno, las calles de la gran ciudad. El Buenos Aires de la época era reflejado en su voraz necesidad de recibir con beneplácito a aquellos que con dinero

y educación pueden sostener y reproducir el *status quo*. Despojada de su pasado, la protagonista transita, con su belleza, sin siquiera pestañar, por los locales. Sabe que debe empezar de nuevo, y el frío le recorre el cuerpo. **D**

“NO EXISTEN TEMAS INCONVENIENTES PARA LAS INFANCIAS”

DEDICADO A IMPULSAR LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL PARA LAS INFANCIAS, EL DIRECTOR ALEJANDRO MALOWICKI CONSIDERA FUNDAMENTAL QUE LAS ESCUELAS DE CINE ABORDEN ESTE GÉNERO EN SUS PROGRAMAS, Y EL INCAA, EN SUS POLÍTICAS.



POR JULIETA BILIK

¿Por qué te inclinás a producir películas para la infancia y adolescencia? En lo personal, ¿qué te motiva?

Parafraseando a MAURICE SENDAK: “Yo escribo (filmo) y alguien más dice: esto es para chicos”. Como autor, todo lo que expreso en mis obras deseo que sea comprendido y gozado por les niñes y por les adultes. Estoy convencido de que no existen temas inconvenientes para las infancias. Y me motiva el hecho de que les niñes y adolescentes sean “contestatarios”.

¿Qué significó para vos el estreno en plataformas?

Ingenuamente creí que, al no tener que mendigar una o dos pantallas a los “tanques” norteamericanos para estrenar mi película en vacaciones de invierno o verano, iba a obtener mejores resultados. No fue así. Por cuestiones técnicas de

la plataforma Cine.Ar tuve que soportar que muchos espectadores no pudieran verla y restringirse así el esfuerzo promocional; los periodistas de los diarios nacionales recibieron información con suficiente antelación, pero no publicaron ni una sola nota y ninguna crítica. Hacía más de cinco años que no se estrenaba una película argentina para niñes.

¿El cine infantil nacional puede enfrentar el desafío de los nuevos formatos?

Cuando voy o me informo sobre los mercados internacionales y me encuentro que las producciones audiovisuales para las infancias son las más requeridas, caigo en la cuenta de que los nuevos formatos no son el problema de la producción nacional, sino el desinterés por abordar este género. Una realidad de la cual también son responsables la mayoría de las escuelas de cine, que no incluyen en sus

programas información y enseñanzas al respecto.

¿Cómo nació TERRIBLE?

Durante la crisis de 1998 tuve que cerrar mi productora. Allí había invertido mis ahorros para adquirir los equipos con el fin de producir programas y películas para el público infanto-juvenil. **TERRIBLE** estaba entre los guiones a producir pero, por mi necesidad de expresar la tragedia que muchas pymes estábamos atravesando, escribí y filmé **PYME**, el único de mis largometrajes de ficción dirigido al público adulto. Vuelvo a **TERRIBLE** en 2012. Escribo muchas versiones intentando relatar metafóricamente las dificultades que debe enfrentar y superar un artista para expresarse. Finalmente, la filmé en 2015 y la terminé a finales de 2018.

¿Qué mensaje busca transmitir TERRIBLE?

Lo que más me importa es que

les espectadores reflexionen acerca de las difíciles circunstancias que las infancias humildes deben soportar e intentar superar para crecer. En **PINOCHO**, era un niño muy pobre que buscaba los caminos de la libertad; en **LAS AVENTURAS DE NAHUEL**, un niño muy carenciado y maltratado que busca a su madre, y un encuentro con las oprimidas culturas originarias lo ayudan a encontrarla. En **TERRIBLE**, sigue siendo Nahuel, pero ahora es un adolescente que trabaja como cartonero y, a la vez, aprende el arte y oficio de titiritero para ganarse la vida.

Según tu criterio, ¿qué medidas deberían impulsarse para promover la producción de cine infanto-juvenil?

Me parece fundamental seguir el ejemplo del Ministerio de Educación que, en el año 2010 y ante la ausencia de una señal nacional dirigida a les niñes, asume la responsabilidad de crear e instituir **PAKAPAKA**. El INCAA debería incluir la producción para las infancias como una de sus políticas importantes y, para ello, en la primera etapa, convocar dos concursos anuales de guion de largometrajes de ficción: premiar dos guiones, financiando el 70% de las películas y dos de cortometrajes totalmente financiados. Además, instituir una resolución de “cuota de pantalla” que tenga en cuenta la defensa de nuestro mercado, que de libre no tiene nada, que desde hace muchos años está totalmente “tomado” por las distribuidoras norteamericanas. **D**

DIRECTORES

WWW.DIRECTORESAR.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)

DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE

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



DAC

Directores Argentinos
Cinematográficos



Mi Pago

¡Tu recaudación desde una plataforma digital!

Mi Pago

www.mipago.coop

Empresas y entidades organizan su recaudación de forma ágil, centralizada y segura.

Ideal para recibir y administrar cobros de suscripciones, matrículas, aranceles, expensas y servicios.

Cobra desde donde estés.



Personalizá tu plataforma con tu logo.



Ofrecé distintas opciones de pago.



Integralo a tu sitio web y redes sociales.



Operá desde cualquier dispositivo móvil.



Mesa de Ayuda y tutoriales para cada paso.

Conocé más en www.bancocredicoop.coop o adherite desde la plataforma.

Aplicable a la Cartera Comercial. Válido únicamente para asociados del Banco Credicoop. Sujeto a términos y condiciones del servicio Mi Pago disponibles en www.mipago.coop. Mi Pago® es propiedad de Banco Credicoop. Más información a través de www.bancocredicoop.coop. Banco Credicoop CL. Reconquista 484 CABA. CUIT: 30-57142135-2



BANCO
CREDICOOP
COOPERATIVO LIMITADO

La Banca Solidaria