

DIRECTORES

AÑO 09 / REVISTA 26

AGOSTO DE 2021



**ESPACIO
AUDIOVISUAL
NACIONAL**

UNA NUEVA LEY PARA LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL NACIONAL

Se hace urgente incluir dentro del Espacio Audiovisual Nacional a las nuevas tecnologías y plataformas digitales de exhibición para fortalecer nuestra Diversidad Cultural y nuestra Industria Audiovisual.

www.espacioaudiovisualnacional.org



DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos



CONGRESO ANUAL INTERNACIONAL 2021



AVACI

**AUTORES AUDIOVISUALES
CONFEDERACIÓN INTERNACIONAL**



**UN GRAN APORTE GRATUITO DE LA CONFEDERACIÓN
A LOS AUTORES AUDIOVISUALES DEL MUNDO**



AVSYS

**INTEGRATED
AUDIOVISUAL
WORKS SYSTEM**

**EL MÁS AVANZADO SISTEMA
OPERATIVO AUDIOVISUAL
PARA USO GLOBAL**

**UN SISTEMA OPERATIVO INTEGRADO
PARA OBRAS AUDIOVISUALES**

AVSYS es gratuito para los miembros de AVACI. Es un sistema operativo de código abierto creado y distribuido desde ésta confederación internacional sin fines de lucro para lograr el avance de todas las sociedades audiovisuales en desarrollo del mundo.

VISITÁ NUESTRO SITIO WEB

www.audiovisualauthors.org



EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA

MIGUEL COHAN

Colegio José Hernández - Villa Ballester, Prov. de Bs. As.



TERESA COSTANTINI

EES N°62 - Lomas de Zamora, Prov. de Bs. As.



MARCELO FIGUERAS

EES N° 4 - Bragado, Prov. de Bs. As.

"Seguimos en este octavo año consecutivo llevando nuestro cine a todas las escuelas del país".

(En este momento de manera virtual)

Conocé más

-  Fundacion DAC ✓
-  @fundacionDAC ✓
-  Fundacion DAC ✓



FUNDACION DAC

DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS
POR LA CULTURA Y LAS ARTES AUDIOVISUALES

WWW.FUNDACIONDAC.ORG.AR

SUMARIO



06 AVACI EN SU PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL

10 LA LEY 27432 ACECHA AL CINE ARGENTINO

ENTREVISTA A **MARCELO PIÑEYRO** **14**

18 INDUSTRIA: ESPACIO AUDIOVISUAL NACIONAL

ENTREVISTA A **GONZALO CALZADA** **24**

28 IMPUESTOS DIGITALES: EUROPA COMIENZA A REGULAR LAS PLATAFORMAS

30 SEBASTIÁN PIVOTTO Y MARTÍN SABAN: DERECHOS CREATIVOS Y LABORALES

36 ENTREVISTA A ANAHÍ BERNERI

39 DISTRIBUCIÓN: CARTELERA TRANSFEMINISTA

42 MAS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

ENTREVISTA A **MARIANO HUETER** **49**





52

LA MUJER Y LA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL: **CAMILA QUIROGA**

55

TV ARGENTINA: MARGINALIDAD & FICCIÓN

58

ENTREVISTA A **MANUEL FERRARI**



62

ANIMACIÓN: ¿EL FUTURO DOMINADO POR LAS PLATAFORMAS?

66

UN REALIZADOR INCLASIFICABLE: **JORGE POLACO**

70

ENTREVISTA A **SOFÍA ROCHA**



74

VIDEOJUEGOS: SU INFLUENCIA CRECE MÁS Y MÁS

78

ENTREVISTA A **JULIÁN TROKSBERG**



81

CONTENIDOS: ¿TODA PELÍCULA ES POLÍTICA?

84

SALAS: DEL SELECT LAVALLE A CINÉPOLIS, ¿Y AHORA QUÉ?

89

ENTREVISTA A **GOYO ANCHOU**



92

INFORME: PANORAMA AUDIOVISUAL FEDERAL

96

CODIRECCIÓN: FUNCIONAMIENTO Y CASOS

// Revista DIRECTORES

Año 9 - Número 26 -
Agosto 2021

Equipo editorial
Director de Publicación
HORACIO MALDONADO

Secretario de Redacción
JULIO LUDUEÑA

Coordinación General
ANA HALABE - MATÍAS ARILLI

Asistentes de Producción
MATÍAS CIANCIO
MARIANELA BALBIS

Diagramación Intermedia

Colaboraron en este número
Claudio Andaur, Julieta Bilik, Victoria Carreras, Rolando Gallego, Ana Halabe, Alejandra Marino, Claudia Martí, Romina Milevich, Ezequiel Obregón, Marcos Pasos, Manuel Pérez, Ulises Rodríguez, Belén Ruiz, Alberto Sadignon, Adrián Solano, Vera Tognetti y Luciana Zylberberg

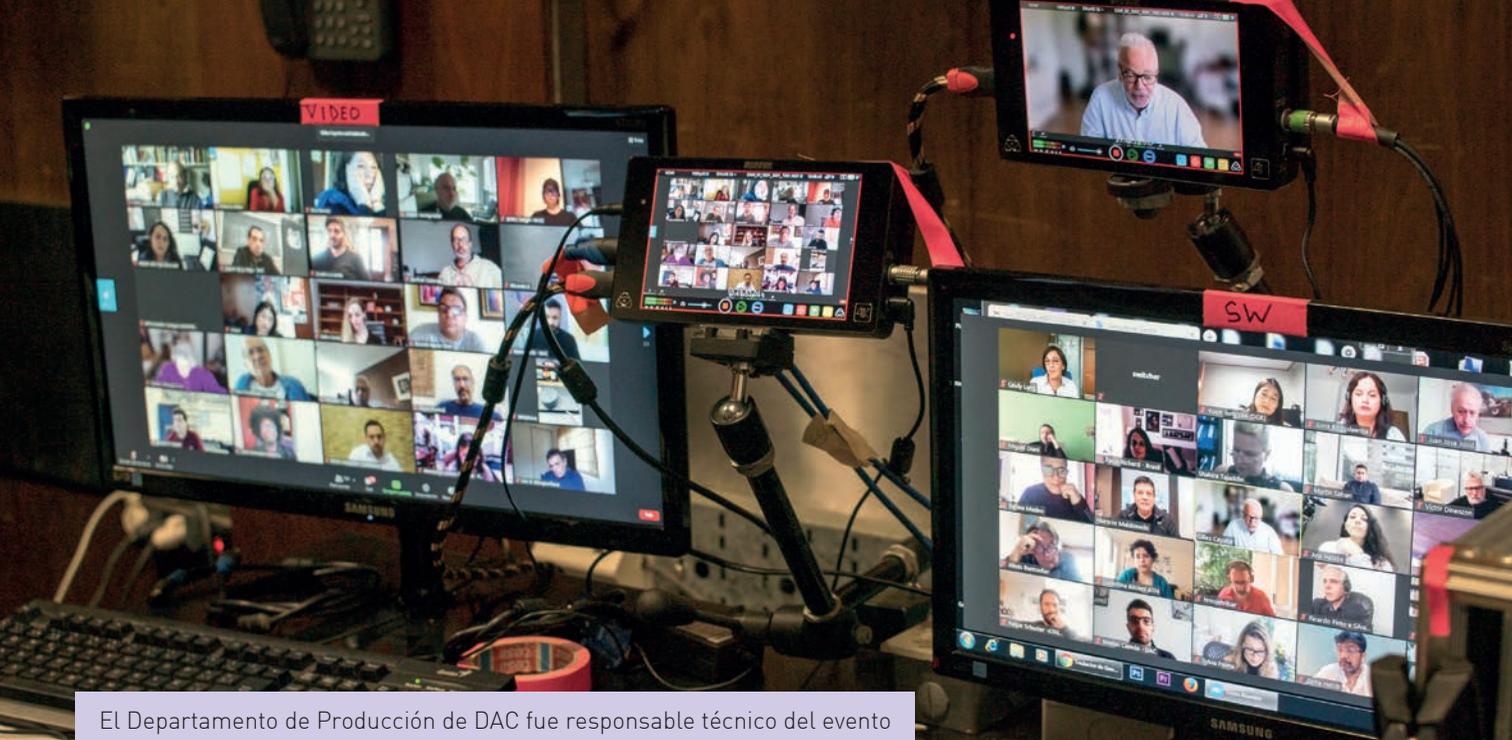
Corrección Liliana Sáez

Tapa Diseño Martín Ochoa

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.



El Departamento de Producción de DAC fue responsable técnico del evento

Se realizó el Congreso Internacional 2021 de AVACI, AUTORES AUDIOVISUALES CONFEDERACIÓN INTERNACIONAL

EL EVENTO, DE CARÁCTER ANUAL, CONTÓ CON LA PARTICIPACIÓN DE GUIONISTAS Y DIRECTORES AUDIOVISUALES REPRESENTANTES DE LAS CINCO ALIANZAS CONTINENTALES QUE INTEGRAN LA CONFEDERACIÓN INTERNACIONAL, PERTENECIENTES A LATINOAMÉRICA, ÁFRICA, ASIAPACÍFICO, EURASIA Y EUROPA. TAMBIÉN ASISTIERON NUMEROSOS AUTORES AUDIOVISUALES DE DIVERSOS PAÍSES.

El pasado 9 de junio, la Confederación Internacional de Autores Audiovisuales –AVACI (<http://www.audiovisualauthors.org>)– llevó a cabo su Congreso Anual, encuentro que reunió a Directores y Guionistas de todo el mundo, realizado a través de la plataforma profesional de Zoom.

Cabe destacar que esta es la primera vez en la que un Congreso de Autores Audiovisuales se efectúa con traducción simultánea a seis idiomas (español, inglés, francés, portugués, coreano y ruso), lo que permitió que el evento pudiera seguirse sin dificultad, rompiendo las barreras idiomá-

ticas y de la distancia social que impidió realizar este encuentro de forma presencial, dadas las restricciones impuestas por la pandemia.

Estuvieron presentes representantes de las cinco alianzas continentales que forman parte de AVACI: FESAAL (Federa-

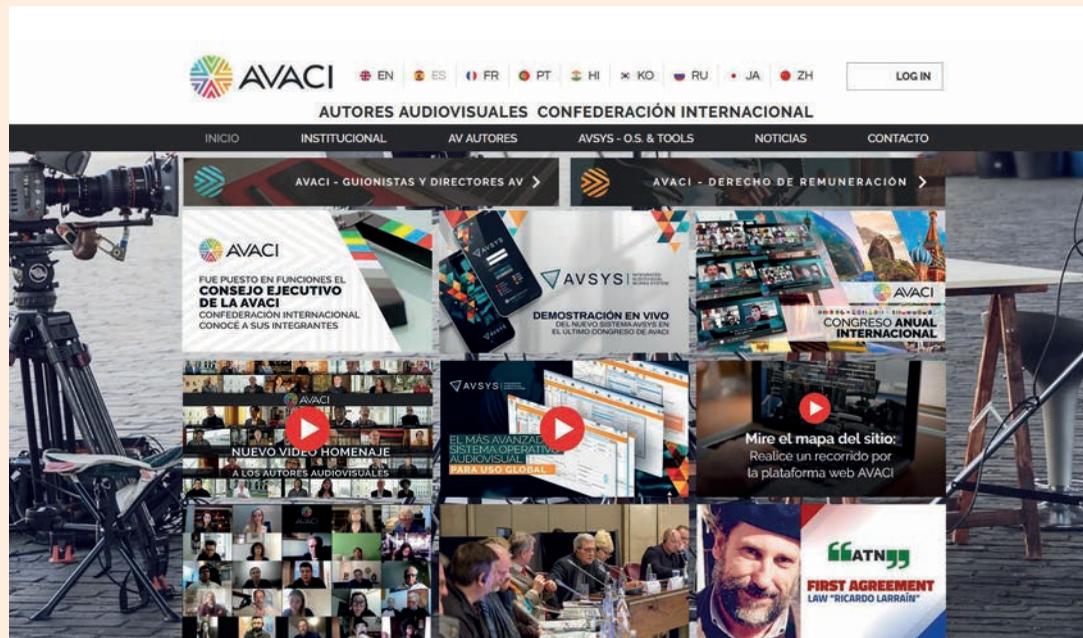
ción de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos), APASER (Alianza Panafricana de Guionistas y Directores), así como también de las alianzas de Asia-Pacífico, Eurasia y Europa, además de numerosos Autores Audiovisuales de diversos países.

La presentación del evento estuvo a cargo de HORACIO MALDONADO (Director y Guionista Audiovisual y Secretario General de la FESAAL - Argentina), que dio lugar al nombramiento del Consejo Ejecutivo fundador de AVACI y del Comité Técnico. “Este es un día his-

tórico que reúne a los Autores Audiovisuales por primera vez en su propia Confederación Internacional”.

En el primer panel del Congreso, GILLES CAYATTE (Director Audiovisual y miembro de la SCAM - Francia), que también ofició como moderador del encuentro, mencionó: “Es menester que todos los Autores, pertenezcan a asociaciones o no, se sumen a AVACI. (...) Tenemos mucho trabajo por hacer todavía en Europa para que otras asociaciones puedan sumarse a AVACI. (...) Nos encantó la idea de que Autores de todos los países puedan unirse para hacer escuchar nuestras voces, más fuerte que antes. Por ello, nos unimos a AVACI y nos gustaría que otras sociedades de autor se unieran a nosotros. (...) Los cambios tecnológicos no siempre son fáciles para los autores audiovisuales, sin embargo, la tecnología es el futuro y está cada vez más presente en el desarrollo de nuestro trabajo”.

DANILO SERBEDZIJA, Director Audiovisual y miembro de DHFR (Croatian Film Directors Guild - Croacia) expresó: “Creo que estamos en buen camino y que más organizaciones se van a unir a esta Confederación. Las personas siempre tienen miedo de lo nuevo. No somos los enemigos de nadie, podemos trabajar juntos, porque tenemos los mismos objetivos”. También mencionó la preocupación ante la situación actual, en materia de derecho audiovi-



Cinco alianzas continentales forman parte de AVACI representando a África, Asia, Eurasia, Europa y Latinoamérica

sual en su país, por un proyecto de ley vigente que otorga una protección a las grandes plataformas *on demand*, en detrimento de los derechos de remuneración de los Autores.

El Congreso contó con la presencia de GEIDY LUNG, Consejera Principal de la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual - www.wipo.int), una agencia de Naciones Unidas con sede en Ginebra. “Estamos aquí, en la OMPI, para apoyarlos en su trabajo”, transmitió a los presentes antes de hacer una serie de propuestas, entre las que incluyó la actualización del derecho de autor en el ambiente digital. Asimismo, propuso estrategias operacionales de negociación colectiva para la resolución de emergentes en el corto y mediano plazo. LUNG llamó a la organización colectiva y ofreció asesoría legislativa y apoyo de

la infraestructura de la OMPI. “Esperamos que los Autores Audiovisuales puedan consolidar sus objetivos de cara al futuro”, concluyó.

Por su parte, JANINE LORENTE, profesional del derecho de autor, reconocida internacionalmente por su defensa de los Autores Audiovisuales, y asesora internacional de AVACI, repasó hechos recientes en Europa en materia de derechos de transmisión y las actuales pujas

con las grandes plataformas, debidas a la falta de un marco legal. “En países europeos con mucha producción audiovisual, era común que un autor cediera sus derechos en todo el mundo por un monto fijo”, explicó. “Ustedes tuvieron la visión de que había llegado el momento de armonizar un mínimo de derechos legítimos para Guionistas y Directores cuando esto se globalizaba”, dijo a los asistentes al Congreso. “Tratemos de monito-

“Hay mucha influencia de los nuevos jugadores, los *streamers* van a cambiar las reglas del juego. Hay que cuidar el espacio creativo del director en este conjunto de reglas que se viene con este capitalismo de *streamers*”.
HRVOJE HRIBAR, miembro de DHFR Croacia y del *board* de FERA



SERGIO RENTERO, de Laboratorios Gotika, expuso sobre el Plan Recuperar

“Los métodos actuales no fueron suficientes para salvar las películas, lo que nos llevó a adentrarnos en la inteligencia artificial para poder lograr reconstruir obras que merecen ser vistas como las pensó el autor”. SERGIO RENTERO, CEO de Laboratorios Gotika, sobre el “Plan Recuperar”

rear los contratos. Tenemos que ayudar a los Directores y Guionistas que están solos y no tienen medios para decir que no”, propuso. Antes de cerrar, mencionó los casos de España, Argentina, Colombia, Chile y Uruguay como “ejemplos de cómo se puede armar una ley para lograr el derecho de remuneración para los autores audiovisuales”.

En representación de la alianza de Eurasia, ALEXEY ALESHKOVSKY (Guionista y vicepresidente del sindicato de guionistas de Rusia) y HUSEYN MEHDIYEV (Director Audiovisual, Presidente de AzDG- Azerbaián) subrayaron lo importante e histórico que es el encuentro y explicaron brevemente la situación de sus respectivos países: “Rusia tiene una administración muy burocrática, y las modificaciones en las leyes están teniendo muchos problemas. Hay una resistencia pasiva. El objetivo principal es crear esta organización y buscar apoyo para que



El Congreso se efectuó con traducción simultánea a seis idiomas

podamos avanzar en el Parlamento con esta iniciativa legal”.

Por su parte, MIGUEL ÁNGEL DIANI (Dramaturgo y guionista audiovisual, Presidente de ARGENTORES - Argentina) aportó desde su historia personal al debate a favor de la lucha en materia de derechos de autor: “Fue un camino el que nos llevó hasta la creación de AVACI y a estar sentados acá. La lucha del autor es para siempre. Es importante, y es obligación también de los directivos de las sociedades de gestión, formar a los futuros directivos para nuestras sociedades”.

SILVIO CAIOZZI (Director y Guionista Audiovisual, Presidente de ATN - Chile) recordó la sanción, conseguida por votación unánime en el Congreso Nacional, de la ley Ricardo Larraín, así llamada en honor al Director y Guionista chileno fallecido en 2016. “Nunca me imaginé que iba a ser testigo de la creación de esta gran Confederación, y que iba a ser

parte de un encuentro mundial como este”, expresó.

LAZA RAZANAJATOVO, Presidente de APASER (Alianza Panafricana de Guionistas y Directores - www.apaser.org) y oriundo de Madagascar, habló de la falta de un marco legislativo favorable a los derechos de los Autores Audiovisuales en su continente. “Feliz y orgulloso de ser parte de esto que estamos creando juntos”, dijo a modo de introducción. “Para nosotros, el camino es largo, por eso pienso que AVACI es una muy buena noticia para África”. A su vez, mencionó que “AVSYS es la respuesta a nuestros problemas, especialmente, en nuestra búsqueda de responder a las necesidades de nuestros directores y guionistas”.

SERGIO RENTERO, CEO de Laboratorios Gotika, habló del “Plan Recuperar”, proyecto de preservación digital de películas argentinas, y del futuro de los Autores Audiovisuales

en un paradigma, donde la inteligencia artificial se incorpora como herramienta para el desarrollo de las historias para estos creadores: "Los métodos actuales no fueron suficientes para salvar las películas, lo que nos llevó a adentrarnos en la inteligencia artificial para poder lograr reconstruir obras que merecen ser vistas como las pensó el autor. En ese camino, empezamos a vislumbrar un futuro, donde cambiarán tanto los paradigmas sobre cómo se va a crear una obra, como sobre cuál va a ser el lugar del autor audiovisual".

Por Asia Pacífico, YOON JUNG LEE, representante de DGK - Corea del Sur, subrayó la importancia de aliarse con directores y guionistas audiovisuales de gran reconocimiento e influyentes, con gran impacto en las noticias, "para poder avanzar en la lucha por el reconocimiento del derecho de los Autores Audiovisuales en nuestros países. También es necesario que las grandes sociedades recomienden a esos autores pertenecer a sus sociedades locales, para así fortalecerlas".

ANJUM RAJABALI, Guionista y presidente de SRAI - Guionistas de la India, afirmó que la iniciativa de una Confederación Internacional de Autores Audiovisuales "es una idea para entrar definitivamente en el futuro. (...) Necesitamos asegurarnos de que, habiendo tantas industrias de cine en diferentes estados de fragilidad, podemos alentarlas a unirse a nosotros, es decir, tener una configuración más abarcativa,

para que se pueda convertir en algo global, en donde todos podamos respaldarnos".

El cierre del Congreso consistió en una mesa que trató, por primera vez, en el ámbito internacional, los derechos de los guionistas y directores audiovisuales que son contratados y trabajan para proyectos principalmente producidos y destinados a su estreno, exhibición y comercialización mediante las plataformas OTT.

HRVOJE HRIBAR, miembro de DHFR Croacia y del *board* de FERA (Federation of European Screen Directors - <https://screendirectors.eu/>), destacó la necesidad de establecer alianzas internacionales para sobrevivir en el panorama actual: "Hay mucha influencia de los nuevos jugadores, los *streamers* van a cambiar las reglas del juego. Hay que cuidar el espacio creativo del director en este conjunto de reglas que se viene con este capitalismo de *streamers*. Estos gigantes nuevos, este modelo de *showrunner* es un tanto distinto, no es estadounidense, es distinto y debemos saber cómo actuar en este nuevo paradigma".

También DANIELLA CASTAGNO (Guionista y Vicepresidenta de ATN - Chile) ofreció un panorama profesional audiovisual de su país y destacó las desigualdades de género aún vigentes. "La diferencia de sueldo entre hombres y mujeres en Chile es un tema a tratar y solucionar con urgencia". Finalizó, asegurando que "hoy,



Captura del zoom de AVACI en su Primer Congreso Internacional

a través de AVACI, tenemos la posibilidad de contar la historia más importante de todas: la historia del reconocimiento de nuestros derechos".

Por su parte, MARTÍN SABAN (Director Audiovisual - Disney International - Argentina) habló sobre cómo mejorar las condiciones de los Autores frente a las exigencias de las productoras, y de cómo hacer valer el derecho a un control sobre la propia obra. Destacó que los Autores Audiovisuales "tenemos desafíos cada vez mayores y queremos que eso vaya a favor de la industria, generando mayor calidad en los trabajos que nos involucren y generando los mejores resultados. En definitiva, lo que estamos haciendo es buscar la forma de elevar la vara hacia la nueva forma audiovisual que tenemos hoy, que es la que se viene y, cada vez, más".

Con un récord de Autores Audiovisuales que participaron del Congreso online, se anunció que, si la situación de la pandemia así lo permite, el próximo Congreso se realizará en 2022, ya en modo presencial, en la ciudad de Seúl,

"En países europeos con mucha producción audiovisual, era común que un autor cediera sus derechos en todo el mundo por un monto fijo".
JANINE LORENTE,
profesional del derecho de autor

Corea del Sur, para brindar allí, a los autores coreanos, todo el apoyo mundial de sus colegas, a los efectos de instar a las autoridades locales a concretar el reconocimiento en pleno del derecho de autor para todos los directores y guionistas de Corea del Sur. **D**

Más información en <http://www.audiovisualauthors.org/>



JULIO RAFFO

La Ley 27432 acecha al CINE ARGENTINO

SEGÚN UN INCISO DEL ARTÍCULO 4 DE LA LEY 27432, PROMULGADA EN DICIEMBRE DE 2017, A PARTIR DE ENERO DE 2023, LOS GRAVÁMENES CON LOS QUE SE CONFORMA EL FONDO DE FOMENTO CINEMATográfico (EL 10% DE CADA ENTRADA DE CINE, VENTA O ALQUILER DE PELÍCULAS EN DVD Y BLU-RAY Y EL 25% DE LO RECAUDADO POR EL ENACOM EN IMPUESTOS A LA TV ABIERTA Y POR CABLE) YA NO INGRESARÁN MÁS DIRECTAMENTE AL INCAA. LOS TRIBUTOS IRÁN A RENTAS GENERALES DEL ESTADO PARA SER REASIGNADOS, CADA AÑO, POR LA LEY DE PRESUPUESTO. ASÍ, EL INCAA PERDERÁ SU AUTARQUÍA Y QUEDARÁ SIN RECURSOS PROPIOS, A MENOS QUE LA MENCIONADA LEY SE MODIFIQUE. OPINAN EL DIPUTADO NACIONAL PABLO CARRO, EL ABOGADO CINEMATográfico JULIO RAFFO Y EL VICEPRESIDENTE DEL ENACOM, GUSTAVO LÓPEZ.

JULIO RAFFO, uno de los más destacados legisladores y juristas del cine argentino, fue terminante en su respuesta exclusiva a **DIRECTORES**:

“Si no se llevan adelante estas modificaciones, el INCAA deberá gestionar, en el momento del año en que se confecciona el Presupuesto Nacional, que le asignen recursos para poder cumplir con sus funciones, entrando en competencia y ‘forcejeo’ con el resto de los organismos del Estado, que también piden esas asignaciones. Hoy no podemos saber si, a partir de esa fecha, el INCAA tendrá o no los recursos que necesita para cumplir con

POR ULISES RODRÍGUEZ

el fomento a la producción nacional de cine que la Ley le asigna.

Desde que rige la Constitución Nacional de 1994, nunca se le había puesto plazo a esta asignación específica de los recursos destinados al INCAA. Creo que la verdadera razón está en una antigua y persistente exigencia del Fondo Monetario Internacional (FMI) que, invocando una supuesta ‘racionalidad’ en la gestión de los recursos públicos, siempre fue enemiga de la existencia de toda afectación específica de los mismos.

Debemos suspender algunas de las urgencias cotidianas y muchas de las discrepancias que afectan al país y al sector para defender nuestro cine y sus recursos, en los términos en que vienen generándose desde hace décadas, sin perder de vista la necesidad de incorporar a las OTT al pago de gravámenes que se destinen a ese Fondo, como sucede en muchos de los países de Europa.

No hay que perder más tiempo, y son los protagonistas del quehacer de nuestro cine y sus entidades los que deben movilizarse con urgencia para generar e impulsar este reclamo. Los proyectos de ley, si no tienen respaldo social y político que los impulse, difícilmente lleguen a convertirse en Ley, máxime cuando tienen relevancia en la distribución de recursos siempre escasos.

A mi entender, los legisladores deben proponer, para la vigencia de la afectación específica



PABLO CARRO

de los impuestos que nutren al Fondo de Fomento, un plazo que oscile entre los 99 años de las sociedades y los 70 de la Propiedad Intelectual”.

PROYECTO DE DEROGACIÓN

El Poder Legislativo cuenta ya con un proyecto, en estado parlamentario, que deroga el artículo 4 de la Ley 27432 para restablecer la plena vigencia de las asignaciones específicas de fondos que garanticen las producciones de cine, radio y TV nacionales, y el funcionamiento de los Institutos Nacionales del Teatro, de la Música y la Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual. Sin embargo, el proyecto, luego de más de un año en comisión, todavía no ha logrado los apoyos necesarios para ser tratado en las Cámaras. En sus fundamentos, las y los diputados firmantes destacan que debe defenderse “una política de Estado en materia de promoción de las industrias

culturales en Argentina, que ha sido disponer de fuentes de financiamiento genuinas, originadas en la propia actividad alcanzada por disposiciones tributarias, para reinvertir recursos que fortalezcan la identidad de las y los argentinos”.

PABLO CARRO, Diputado Nacional del Frente de Todos por Córdoba, uno de los firmantes del proyecto de derogación, ratificó a DIRECTORES:

“La propuesta surge de la profunda preocupación manifestada por productores, realizadores, guionistas, los diversos trabajadores, trabajadoras y empresarios vinculados al cine, la televisión, la radio, el teatro y la música. Estos sectores han sufrido durante los últimos cuatro años la subejecución de los fondos con asignación específica, primordiales para la política cultural nacional. Su desafectación futura, además de complicar a las artes audiovisuales, impactaría

“La norma tributaria que proponemos derogar fue inspirada en principios ortodoxos de economistas, en el marco del ajuste macroeconómico heredado del gobierno anterior, y restringe a las Leyes de Fomento de la Actividad Cinematográfica y de Servicios de Comunicación Audiovisual, ambas vigentes”.
PABLO CARRO, Diputado Nacional



GUSTAVO LÓPEZ

también en el financiamiento de los Institutos Nacionales de la Música, del Teatro, las producciones del Sistema Nacional de Medios Públicos y el funcionamiento de la Defensoría del Público.

La norma tributaria que proponemos derogar fue inspirada en principios ortodoxos de eco-

nomistas, en el marco del ajuste macroeconómico heredado del gobierno anterior, y restringe a las Leyes de Fomento de la Actividad Cinematográfica y de Servicios de Comunicación Audiovisual, ambas vigentes.

El repudio por el impacto a mediano plazo que la medida sancionada, dentro del paquete de

la Ley 27432, puede causar en la comunidad del cine y el audiovisual ha sido tangible y por eso proponemos su reversión”.

UNA DECISIÓN POLÍTICA

GUSTAVO LÓPEZ, vicepresidente del ENACOM, en un panel organizado por Unidxs por el Cine, dijo que “los gravámenes para fondos específicos es algo que no debemos discutir más. A los tributaristas puede no gustarles, pero hay un dato de la realidad: el cine en la Argentina se puede producir, porque existe la Ley de Cine, que establece un gravamen específico para la producción cinematográfica, si no jamás se hubiera podido producir la cantidad de obras que se hicieron en los últimos 30-40 años”.

El funcionario afirmó que hay que tener en cuenta que “esto también ocurre en Canadá, Brasil, Francia, Alemania, Gran Bretaña. Salvo Estados Unidos, India o China, que son mercados que se autoabastecen, el resto del mundo produce a partir de las leyes de Fomento que existen, porque

la Cultura no es un bien sunuario, sino que tiene que ver con la identidad de los pueblos, y es una herramienta de transformación fundamental de las sociedades. Sin esa herramienta y sin decisiones políticas autónomas, no podríamos producir cine ni libros, ni música en nuestro país”.

En cuanto al marco legal, Gustavo López se refirió al inciso 4 de la Ley 27432 y sostuvo que “técnicamente, no se tiene que derogar, sino ponerle un plazo que podría ser de 99 años, ya que corresponde que los gravámenes con asignación específica tengan plazo. Así que confiamos y me comprometo a hablar con CARLOS HELLER, que es quien preside la COMISIÓN DE PRESUPUESTO, para que lo tenga en cuenta. No creo que haya nadie que esté en contra de esto y nosotros mismos, desde el ENACOM, vamos a trabajar para que así sea”. D

El Poder Legislativo cuenta ya con un proyecto, en estado parlamentario, que deroga el artículo 4 de la Ley 27432 para restablecer la plena vigencia de las asignaciones específicas de fondos que garanticen las producciones de cine, radio y TV nacionales, y el funcionamiento de los Institutos Nacionales del Teatro, de la Música y la Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual. Sin embargo, el proyecto, luego de más de un año en comisión, todavía no ha logrado los apoyos necesarios para ser tratado en las Cámaras.

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

SIGAMOS CUIDÁNDONOS DEL VIRUS COVID-19 (CORONAVIRUS)

ACCIÓN SOCIAL INFORMA

FRENTE A LA PANDEMIA OTORGAMOS, AL IGUAL QUE HICIMOS EL AÑO PASADO, MÁS DE 200 BONOS SOLIDARIOS DE \$15.000 CADA UNO ENTRE LAS/OS DIRECTORAS/ES QUE MÁS LO NECESITARON.

Secretaría de Acción Social

DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE

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



DAC

Directores Argentinos
Cinematográficos



MARCELO PIÑEYRO en plena mesa de lectura

MARCELO PIÑEYRO EN EL REINO DE LAS SERIES

EN SU DEBUT EN LAS SERIES, MARCELO PIÑEYRO PRESENTA **EL REINO**, QUE DIRIGIÓ Y ESCRIBIÓ JUNTO A CLAUDIA PIÑEIRO, DE QUIEN HABÍA LLEVADO A LA PANTALLA GRANDE **LA VIUDA DE LOS JUEVES**. ESTE PROYECTO LOS VUELVE A UNIR, Y TAMBIÉN A MIGUEL COHAN, EX ASISTENTE DE PIÑEYRO QUE REALIZÓ LA VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA DE **BETIBÚ**, OTRA NOVELA DE LA ESCRITORA, QUE EN ESTA OPORTUNIDAD DIRIGE TRES EPISODIOS DE LA SERIE.

POR ROLANDO GALLEGO

¿Cuál era tu mirada sobre el universo de las series antes de **EL REINO**? ¿Te sorprendía el ingreso de realizadores cinematográficos a él?

Descubrí las series hace 20 años, como algo personal, con **THE WIRE**. Sabía que existían y de chico veía series en la tele, claro, pero con **THE WIRE** descubrí un espacio de una

ambición narrativa, con un formato narrativo totalmente distinto, que me deslumbró. Luego seguí varias series. En aquella época, este tipo de series eran contadas. Después este espacio creció y ahí entró lo bueno, lo malo y lo feo, hay de todo, pero, sin duda, es un formato narrativo distinto a lo que se puede contar en una

película de dos horas que en ocho, como acá. Eso me seducía muchísimo. Por esa época me gustaba mucho **SIX FEET UNDER**, que para la tercera temporada me habían ofrecido la posibilidad de dirigir un par de capítulos. Tuve algunas reuniones, no entendí cómo era y pasé, porque todos sabían más que yo y no entendía el

MERCEDES MORÁN y
DIEGO PERETTI en **EL REINO**

rol del director en un proyecto así. Lo sentía como una posibilidad muy ajena. Con respecto al ingreso de los directores de cine a otro formato, me parece que a muchos les ha pasado como a mí, que era un formato narrativo que les parecía bueno y que, frente a otras propuestas narrativas televisivas sin ambición, aquí caben todas. Creo que eso es lo que ha impulsado el deseo, sabiendo que requiere otro tipo de historias y contenidos. Igualmente, creo que la vida no se piensa en términos de Boca o River, sino que es un elemento más del audiovisual, no hablamos de esto o aquello, son más opciones que amplían el espacio audiovisual. Creo que aquí todavía los formatos de series tienen una impronta muy fuerte de lo que es la televisión abierta que, para mí, siempre fue un formato poco atractivo en todos los terrenos y, por otro lado, nuestra tradición cinematográfica deposita en el director toda la fuerza productiva de los proyectos, en cambio, en la TV abierta, no. Es natural que exista ese prejuicio sobre ella, diferente al de realizadores de otros países. En **EL REINO** siento que la fuerza creativa fue la mía, la creé con CLAUDIA, fui *showrunner*, dirigí episodios.

Y debutás en las series...

Llegaron las plataformas, porque antes era solo televisión por cable, básicamente



HBO, y con ellas, a mí, que ruedo en español, me dieron la posibilidad de hacer una serie, porque antes me habían ofrecido hacer cosas en TV aquí y en España, pero en proyectos muy lejanos a mis intereses, que ni siquiera veo como espectador. Netflix se acercó a mí y a CLAUDIA PIÑEIRO para realizar un proyecto sobre **LAS VIUDAS DE LOS JUEVES**, y ambos pasamos. En mi caso, porque ya había hecho una película, y luego de la reunión, tomando un café y hablando sobre series que nos gustaban, pensamos por qué no hacer otro proyecto. Así surgió **EL REINO**. Volcamos las ideas en unas páginas, la enviamos, se entusiasmaron y realmente fue rápido el proceso. Tuvimos como un año de trabajo previo, porque son ocho guiones. Nos encontramos con muchas cosas nuevas. Había ciertos temores, miedos, prejuicios, pero en to-

das las instancias de la serie tuvimos una libertad absoluta. En mi experiencia de **EL REINO**, la libertad fue total, no puedo echarle la culpa a nadie de lo que no haya quedado bien.

Porque, además, por la problemática que trabaja y toca la serie, era clave la libertad...

Era clave, y cuando la vean, arrancamos con una frase de ANTONIO GRAMSCI y hacia su segunda mitad, al colocar la historia local en un contexto internacional se demuestra que no hubo límites. Y eso que era mi primera serie, en un formato de producción totalmente diferente, con tiempos de rodaje más breves. Si bien la escritura y creación la hicimos con CLAUDIA, en el caso de la dirección, MIGUEL COHAN terminó dirigiendo tres capítulos, lo cual también es una experiencia nueva, porque no dirigí el total de la pro-

“Cuando MARCELO PIÑEIRO me llamó para dirigir algunos de los capítulos de EL REINO me pareció una linda oportunidad para encontrarme con él desde otro lugar. Disfrutamos mucho la experiencia y la colaboración no es algo que uno suele vivir como director de largo”.
MIGUEL COHAN



PETER LANZANI, en **EL REINO**

“La experiencia de trabajo con **CLAUDIA** fue fantástica, porque los dos éramos nuevos en el terreno, pero con mucha experiencia como espectadores. Y fuimos descubriendo, mientras desarrollábamos, que eran otros términos. En cuanto al rodaje, nos encontramos con tiempos menores”. **MARCELO PIÑEYRO**

puesta. Con **MIGUEL** nos conocemos, porque él empezó a trabajar como mi asistente en **CENIZAS DEL PARAÍSO**, en 1997, después hicimos **KAMCHATKA**, **PLATA QUEMADA** y **EL MÉTODO**. Después, él comenzó a dirigir sus películas, así que fue un reencontro desde otros lugares, y fue una gran experiencia.

Esto también es una oportunidad novedosa en todo sentido, porque finalmente, compartís la dirección, primera serie, gran elenco...

Sí, es otra experiencia, diferente en dos terrenos: primero, en lo narrativo, que tiene que ver con el guion y la construcción dramática, es pensar de otra manera las tramas y conflictos secundarios, que en un largo se descartan, acá se incorporan, se desarrollan y se les da peso, es algo nuevo; segundo, se tiene en cuenta un tema estructural, porque en el largo, la estruc-

tura de comienzo, desarrollo y final está encerrada en sí misma, pero acá hay una estructura global del relato y, además, la estructura individual de cada capítulo, eso te hace pensar estructuralmente de otro modo. La experiencia de trabajo con **CLAUDIA** fue fantástica, porque los dos éramos nuevos en el terreno, pero con mucha experiencia como espectadores. Y fuimos descubriendo, mientras desarrollábamos, que eran otros términos. En cuanto al rodaje, nos encontramos con tiempos menores, porque el promedio de semanas de rodaje de las películas que hice, sacando **EL MÉTODO**, que fue menor, fue de nueve o diez semanas de rodaje. Acá, cada episodio llevaba dos semanas, salvo el primero y el último, que fueron de tres semanas. La cantidad de páginas que rodabas por día era bestial, el doble, obligándote a pensar

de otra manera las puestas y siguiendo varias líneas narrativas, teniendo en cuenta lo que estás rodando, el lugar que ocupa en el episodio y en el total de la serie. Además, no rodamos por capítulo, es decir, comenzando el episodio uno y terminarlo, el dos, y terminarlo, sino que rodamos por locación, por lo que un día se podía filmar algo del capítulo uno y a la tarde algo del siete, exigiendo que tu cabeza planificara todo para un espacio narrativo más amplio.

MIGUEL COHAN,
ACOMPAÑANTE DE VIAJE

MIGUEL, dirigiste tres de los episodios de **EL REINO**. ¿Cómo fue reunirse con **MARCELO** de nuevo en este contexto?

Trabajé muchos años con él, y cuando comencé mi carrera en solitario siempre nos mantuvimos en contacto. Cuando me llamó para dirigir algunos



CHINO DARÍN, JOAQUÍN FURRIEL y DIEGO PERETTI en una historia sobre la fe y el poder

de los capítulos de **EL REINO** me pareció una linda oportunidad para encontrarme con él desde otro lugar. Disfrutamos mucho la experiencia y la colaboración no es algo que uno suele vivir como director de largo, excepto los que nacen de esa manera, pero en un largo uno está muy solo, estás rodeado en el set por el equipo, pero te vas solo a tu casa con tus inquietudes. En **EL REINO** estuve involucrado desde una etapa inicial del proyecto, y eso también me enriqueció, porque pensás más cosas y no solo en la realización.

¿Qué diferencias hubo con tu experiencia en LA FRAGILIDAD DE LOS CUERPOS, más allá de haber estado solo?

Coincide en que no escribí el guion, la diferencia es que estuve solo en los ocho episodios, y el trabajo colaborativo no se dio, siendo el proceso más parecido a un largome-

traje. Estar solo dirigiendo, hacer el viaje en solitario, es distinto a cuando lo haces con otro y ponés afuera y en discusión tus ideas, es mucho más rico. Probablemente, si fuera en otra industria donde está todo más aceitado y un director entra para hacer un capítulo de 130 sería más quirúrgico que esto. Este proyecto, en muchos aspectos, es particular, y no sé si es solo porque afuera es más recurrente que entre un realizador a una serie y solo haga lo suyo, acá, además, si bien yo dirigí tres episodios, hay escenas de uno y otro en los otros capítulos, siempre bajo la mirada de MARCELO que también era el *showrunner*. Por eso creo que es algo excepcional y que responde a nuestra historia, de alguna manera me formé con él, nos conocemos hace años y nos entendemos rápidamente. Por eso, todo se dio naturalmente y, tal vez, en

otra situación o colaboración no sea tan sencillo de replicar.

Por suerte están escribiendo nuevos libros, así que se va a dar la colaboración exitosa para EL REINO 2...

Claro, intuíamos que iba a estar todo bien, pero yo ya no soy

su asistente, soy un director que viene con sus ideas; podría no haberse dado, y se dio. Seguramente se dará también en **EL REINO 2** o en otros proyectos que hagamos en conjunto. D

**“Netflix se acercó a mí y a CLAUDIA PIÑEIRO para realizar un proyecto sobre LAS VIUDAS DE LOS JUEVES, y ambos pasamos. En mi caso, porque ya había hecho una película, y luego de la reunión, tomando un café y hablando sobre series que nos gustaban, pensamos por qué no hacer otro proyecto. Así surgió EL REINO”.
MARCELO PIÑEYRO**



INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y
ARTES AUDIOVISUALES

Se creó el ESPACIO NACIONAL AUDIOVISUAL

En la nueva ley, el INCAA pasaría a ser el INAA, abarcando todo el audiovisual: cine, TV, plataformas y videojuegos

EL ESPACIO, QUE INTEGRAN RECONOCIDAS ENTIDADES, TIENE COMO PRIMORDIAL OBJETIVO LOGRAR EL CONSENSO DE LA ACTIVIDAD EN TODOS SUS RUBROS, CON EL FIN DE IMPULSAR UNA LEY AUDIOVISUAL QUE PERMITA TRABAJAR EN NUESTRA CULTURA NACIONAL, REALIZARLA Y DIFUNDIRLA EN ESTA NUEVA ERA DIGITAL QUE YA HA COMENZADO. EL ANTEPROYECTO VA EVOLUCIONANDO Y ESTÁ SIEMPRE AL DÍA EN [HTTP://ESPACIOAUDIOVISUALNACIONAL.ORG/](http://ESPACIOAUDIOVISUALNACIONAL.ORG/), DONDE TAMBIÉN PUEDEN INCORPORARSE OTROS VÍNCULOS, APORTES Y PROPUESTAS A ESTA INICIATIVA, CUYOS FUNDAMENTOS Y EJES PRINCIPALES ENUMERAMOS.

RESIGNIFICAR LA CULTURA Y LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL

Día tras día se pierden las fuentes de trabajo de directores y directoras audiovisuales, guionistas, actores y actrices, técnicos audiovisuales e infinidad de trabajadores y artistas que nutren, con su capacidad y fuerza laboral, nuestra industria nacional de producción de obras audiovisuales, parte integral de la identidad de nuestro pueblo y de nues-



Una nueva Ley para la Producción Audiovisual Nacional, herramienta fundamental para la cultura e identidad argentina y la creación de fuentes de trabajo para directoras, directores, guionistas, actrices, actores, técnicos y técnicas de la industria audiovisual nacional.

ES URGENTE INCLUIR DENTRO DEL ESPACIO AUDIOVISUAL NACIONAL:

AVANCES TECNOLÓGICOS - PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL - ACTUALIZACIÓN - NUEVO PARADIGMA - DIGITALIZACIÓN - OTT - PRODUCCIÓN FEDERAL - NUEVOS MEDIOS - CREACIÓN DE FUENTES DE TRABAJO - PLATAFORMAS DE EXHIBICIÓN VÍA INTERNET - CINE - CONTENIDOS AUDIOVISUALES - TELEVISIÓN - PYMES - DIVERSIDAD DE GÉNERO - SERIES - VOD - CUOTAS DE PANTALLA - LARGOMETRAJES - PLATAFORMAS DE VIDEOJUEGOS - DISTINTOS CANALES DE EXHIBICIÓN - DIVERSIDAD CULTURAL - REALIDAD VIRTUAL - MULTIPANTALLAS - BIENES CULTURALES - RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL NACIONAL

PRINCIPALES PROPUESTAS DEL PROYECTO DE LEY AUDIOVISUAL

La modificación de la estructura de conducción para el nuevo Instituto Nacional de Artes Audiovisuales (INAA), al conformar un directorio integrado por profesionales idóneos en el área audiovisual y delegados de las áreas culturales del resto del país para asegurarle un contexto federal, es, sin duda, un cambio importante y estratégico al manejo unipersonal que ha primado en la institución hasta la fecha y permitirá democratizar la participación de todos los “actores” de la industria audiovisual argentina.

La evolución de las distintas formas de comunicación que interactúan en forma permanente con la sociedad han modificado el paradigma del consumo de la producción audiovisual, por lo que resulta fundamental ampliar el concepto de cuota de pantalla, incorporando la obligatoriedad, por parte de estos servicios, de contar en su catálogo de programación con producciones nacionales, a los efectos de fomentar nuestra industria y difundir nuestra cultura.

El principal objeto de la nueva ley es actuar sobre todo el conjunto del universo audiovisual.

Conferir a la nueva administración un verdadero régimen federal y de paridad de género.

Este nuevo contexto requiere la ampliación de las regulaciones y gravámenes a todas las nuevas formas de exhibición de producciones audiovisuales.

Corregir el viejo concepto de fomentar únicamente la producción, abarcando toda la cadena del proceso, desde el proyecto hasta su difusión.

Recomponer el “Costo Medio”, de forma en que respete el espíritu con que fue creado, significando una verdadera referencia del costo de una producción audiovisual estándar.

Modificar y clarificar los sistemas de ayudas consistentes en créditos y subsidios.

Planificar anualmente la producción para la correcta utilización de los fondos de fomento.

Descentralizar algunas de las funciones que el INCAA venía cumpliendo y que fueron y siguen siendo desplazadas por nuevas reglamentaciones (CINAIN, Noticieros Cinematográficos, etcétera).

Por último, el objetivo de esta nueva ley es dar solución a las necesidades de hoy y conferirle la precisa flexibilidad para responder a las contingencias del mañana.



Fijar y cumplir cuotas de pantalla en salas, señales y plataformas

tra cultura, que es altamente reconocida en todo el mundo. Existe gran cantidad de negocios comerciales multinacionales que facturan cifras millonarias a los usuarios locales, a través de las nuevas tecnologías digitales de oferta y exhibición de contenidos audiovisuales. Estas empresas no contribuyen, en la real medida en que deberían, a fortalecer la producción local de películas, series y nuevos formatos, como ya, en otros países, comienzan a estar obligados a hacerlo para generar una vigorosa industria audiovisual.

ADECUACIÓN AL CONTEXTO ACTUAL

La falta de actualización de la vigente Ley de Cine 17741 dio impulso a este trabajo y propuesta, tendiente a lograr un texto borrador, con el objetivo de convocar al diálogo y de consensuar una propuesta de proyecto de Ley que permita contemplar

las necesidades e intereses de todos los sectores involucrados en la actividad de la producción audiovisual nacional.

A mediados de 2020, desde un grupo de reconocidas entidades profesionales de directores/as, guionistas y productores/as con una histórica participación en la defensa de la actividad audiovisual nacional, entre ellas, DAC - Directores Argentinos Cinematográficos (www.dac.org.ar), APIMA - Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales (www.apima.com.ar), PCI - Proyecto Cine Independiente (www.picine.com), ARGENTORES - Sociedad General de Autores de la Argentina (www.argentores.org.ar), PCI - Proyecto Cine Independiente (www.picine.com), ARGENTORES - Sociedad General de Autores de la Argentina (www.argentores.org.ar), con el apoyo y la experta colaboración profesional en la escri-



La ley es fundamental para incrementar el trabajo y la producción nacional

tura de la letra de los doctores MARIO PÉREZ TALAMONTI, especialista en derecho administrativo; JULIO RAFFO, uno de los principales juristas que más conoce de cine argentino con destacada participación en la elaboración de la ley vigente desde 1994 y GERMÁN GUTIÉRREZ, dedicado hace ya más de 30 años a los derechos de los autores audiovisuales; iniciamos este trabajo, principalmente centrado en identificar todos aquellos factores que, en la práctica, no funcionaron, tal como fueron propuestos hace ya 27 años, en la Ley de Cine.

Muy especialmente, la tarea consistió en identificar e incluir en el texto aquellas cuestiones que hoy, por uso y aplicación de las nuevas tecnologías digitales, han pasado a ser esenciales y no fueron contempladas cuando esta normativa fue sancionada, dado que, obviamente, no existían en aquel entonces.

PARTICIPACIÓN COLECTIVA Y FEDERAL

A los efectos de generar este primer análisis y propuesta para la creación de una nueva Ley, se convocó una primera mesa de trabajo con reconocidos/as productores/as, guionistas y directores/as, principales conocedores de la aplicación práctica de la actual Ley, a los que continuaron sumándose más profesionales y entidades de diferentes sectores, con el claro objetivo de conseguir una normativa actualizada que logre poner, nuevamente, en pleno funcionamiento a nuestra industria audiovisual.

No se trata aquí de un texto “cerrado”, sino, por el contrario, de un punto de partida para abrir el diálogo, escuchar nuevas propuestas e ideas, colaborar y trabajar en conjunto para lograr el necesario consenso que una normativa como esta requiere. Es central y absolutamente

necesaria la participación de todas las entidades que agrupan a quienes trabajan en el campo audiovisual federal, que han comenzado a incorporarse al grupo de trabajo, participando activamente en la redacción de este proyecto.

UN NUEVO PARADIGMA EXIGE UNA NUEVA LEY

La Ley de Cine que rige actualmente data del año 1994. Desde entonces, el constante y creciente avance tecnológico ha creado nuevos medios, que han modificado tanto la comunicación social como la comunicación audiovisual, influyendo en nuestras conductas y estilo de vida.

La evolución de estos medios y sus contenidos audiovisuales han roto las barreras entre los distintos canales de exhibición. Las producciones audiovisuales circulan indistintamente por las salas ci-

La tarea consistió en identificar e incluir en el texto aquellas cuestiones que hoy, por uso y aplicación de las nuevas tecnologías digitales, han pasado a ser esenciales y no fueron contempladas cuando esta normativa fue sancionada, dado que, obviamente, no existían en aquel entonces.



La digitalización ha unificado las formas de producción

La Ley de Cine que rige actualmente data del año 1994. Desde entonces, el constante y creciente avance tecnológico ha creado nuevos medios, que han modificado tanto la comunicación social como la comunicación audiovisual, influyendo en nuestras conductas y estilo de vida.

nematográficas, los canales de TV abierta, los canales de cable y las plataformas de Internet. En el futuro, circularán por otros canales de comunicación que hoy no somos capaces de imaginar.

Por otra parte, la digitalización ha uniformado los métodos de producción y el material y equipo tecnológico utilizado para su realización. Todo este desarrollo industrial se puede englobar en un solo y unificador concepto: Producción audiovisual.

Este nuevo paradigma plantea la necesidad de reformar la Ley de Cine 17741/94 en vigencia y actualizarla a los nuevos tiempos, para abarcar a todo el conjunto de la producción audiovisual nacional y a sus nuevas formas de realización y difusión, respetando su carácter diverso, federal y con paridad de género.



La nueva legislación audiovisual debe incluir políticas de género

EN DEFENSA DE LOS CONTENIDOS AUDIOVISUALES NACIONALES

Consideramos que es deber del Estado argentino regular este universo de prácticas, en defensa de los contenidos nacionales audiovisuales, fomentando su producción y asegurando su distribución, así como también sosteniendo el compromiso del Estado Nacional con la Convención para la Diversidad Cultural de la UNESCO, que impone a los firmantes proteger y pro-

mover la diversidad de las expresiones culturales.

En esta misma dirección, se vuelve necesario modificar los gravámenes a todos los nuevos medios de exhibición existentes y a los que vendrán.

También se vuelve imperioso establecer y hacer cumplir "cuotas de pantalla" en todos los medios por los que circula este tipo de contenidos para, de este modo y dada la con-



Gravar los nuevos medios de exhibición y garantizar la producción independiente



Hoy, en el mundo, los videojuegos generan más ingresos que las películas

centración de los medios en manos de grupos hegemónicos, contrarrestar sus prácticas monopólicas y de abuso de posición dominante.

La incorporación de lineamientos explícitos acerca de la representatividad de las mujeres está en consonancia con las medidas y leyes aseguradas por el Gobierno nacional, en cumplimiento no solo de la Declaración Universal de Derechos Humanos, sino con los objetivos de la Comisión Jurídica y Social de la Mujer (CEDAW). La Ley del Audiovisual ratifica el compromiso del Gobierno argentino con las políticas dedicadas a la promoción de igualdad de género, así como con lo presentado en la Carta Cultural Iberoamericana, dada a conocer en la XVI Cumbre de Jefes de Estado.

Al disponer la unificación de todo el espectro audiovisual en esta ley, consideramos al actual Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) como la entidad competente para administrar esta regulación, evitando mayores gastos en la puesta en marcha de una nueva institución, ya que posee la experiencia y el personal idóneo para el correcto control de las nuevas disposiciones.

HA PASADO DEMASIADO TIEMPO...

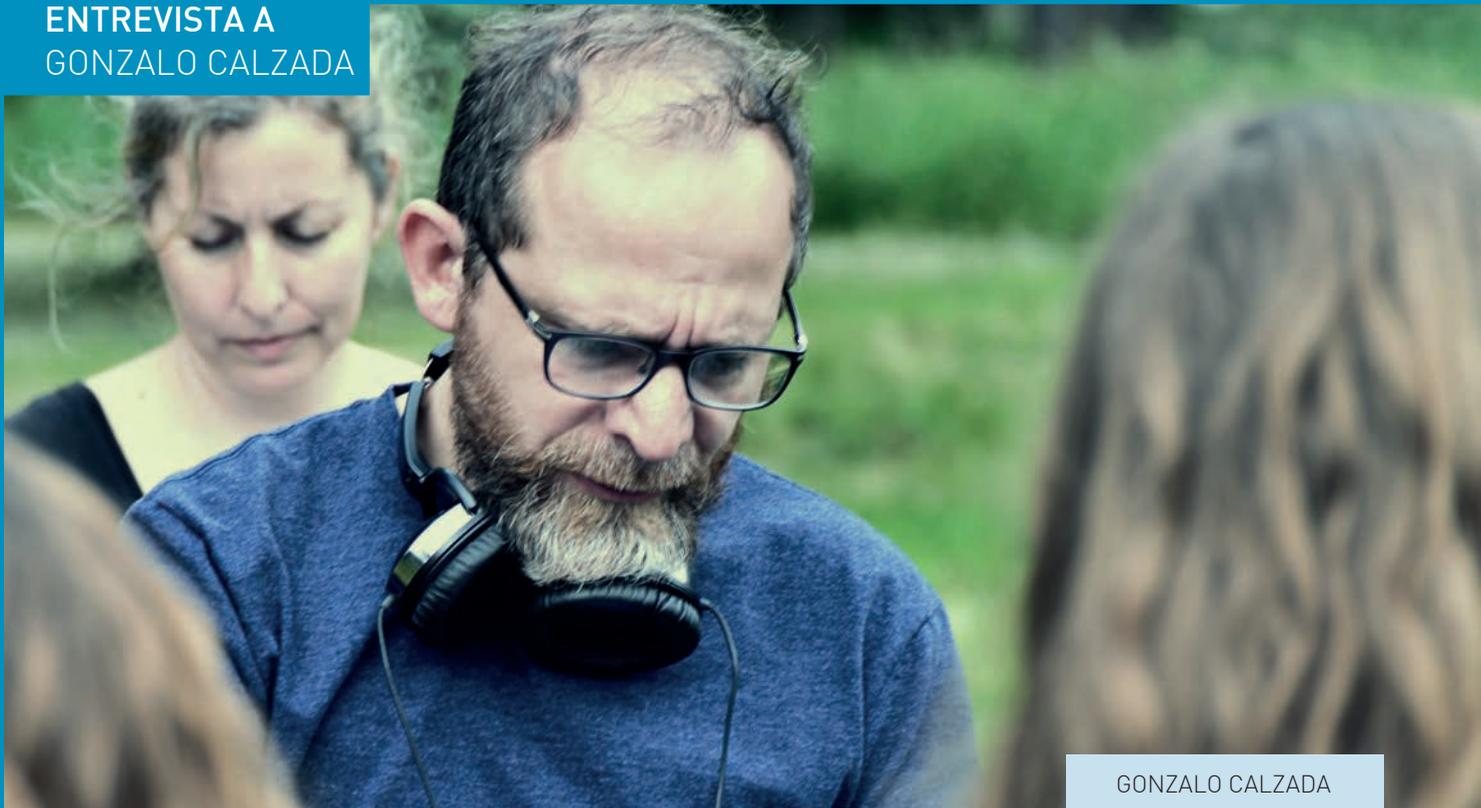
Durante los 26 años de vigencia de la actual Ley, las distintas modificaciones que tuvieron lugar y sus respectivas reglamentaciones, intentando renovar sus alcances, en una época con enormes avances y cambios en el área audiovisual, fueron armando una trama de parches y remiendos

La evolución de los medios anuló las diferencias de exhibición. Las producciones audiovisuales circulan indistintamente por las salas cinematográficas, los canales de TV abierta, los canales de cable y las plataformas de Internet. En el futuro, circularán por otras vías de comunicación que hoy no somos capaces de imaginar.

como único recurso, cuyos alcances carecen de pericia para reglar hoy la actividad.

Su estructura rígida y burocrática fue haciendo que el INCAA, ente responsable en la aplicación y administración de la Ley, no haya podido resolver, desde su perspectiva analógica, el escenario donde se superponen distintas formas de acceder a los contenidos audiovisuales.

La ineficacia de su estructura administrativa, de su Consejo Asesor de cogobierno "simbólico" y las fallas en la selección rigurosa de los materiales que deben ser protegidos hacen inevitable revisar toda esa experiencia de 26 años para sancionar una nueva ley efectiva y ajustada a la nueva realidad audiovisual constituida por plataformas diversas y simultáneas. **D**



GONZALO CALZADA

Los monstruos representan el miedo, esa gran EMOCIÓN UNIVERSAL

REFERENTE DE LAS NARRACIONES DE TERROR, LA NUEVA PELÍCULA DEL DIRECTOR Y ESCRITOR GONZALO CALZADA, **NOCTURNA** (2021), SE BIFURCA Y SE INTEGRA AL LANZAMIENTO DE UNA NOVELA QUE TAMBIÉN PRESENTA AMBAS FORMAS DE ABORDAR LA HISTORIA; UNA CRONOLÓGICA Y OTRA MÁS ABIERTA A LA EXPERIMENTACIÓN. YA EN SUS REALIZACIONES ANTERIORES, **LA PLEGARIA DEL VIDENTE** (2011), **RESURRECCIÓN** (2015) Y **LUCIFERINA** (2018), CALZADA OPTÓ POR BALANCEAR LOS RELATOS ENTRE LA ADSCRIPCIÓN AL CINE DE GÉNERO Y SUS PROPIAS LÍNEAS DE AUTOR PARA VINCULAR EL AUDIOVISUAL CON LA LITERATURA.

POR EZEQUIEL OBREGÓN

Realizaste tu ópera prima, **LUISA** (2008), “por encargo”. ¿Qué distancia estética encontrás con el resto de tus películas autorales?

LUISA fue una película por encargo, en la que pude poner

en práctica todo lo aprendido hasta entonces. Ya había realizado varios cortos de temática fantástica, pero no conseguía pasar al largometraje. La oportunidad se presentó con **LUISA**, que era una comedia

dramática y lo entendí como la posibilidad de entrar al cine profesional. Con **LUISA** aprendí a relacionarme con historias ajenas, volviéndolas propias, a partir de encontrar elementos con los que me podía identificar.

En **NOCTURNA** hay dos películas. ¿Fue una producción muy difícil de armar?

Por su temática relacionada con la vejez y por el extra de hacer dos películas, era un proyecto complejo, no viable para muchos productores. Fue una búsqueda de diez años. Por suerte, los relatos tienen vida propia y el proyecto terminó encontrando a dos productores fuera de serie, JAVIER DÍAZ y ALEJANDRO NARVÁEZ. Tenía que ser con PEPE SORIANO, porque el personaje requería de una exigida interpretación y porque queríamos un actor lo más cercano a la edad del personaje. Ningún actor de menos de 80 años te puede dar a cámara lo que genera PEPE con sus 90 años. Con MARILÚ MARINI hacen una excelente dupla, donde se vuelve verosímil la intimidad entre ellos. MARILÚ, que es mucho más joven que su personaje, hizo un trabajo físico postural tremendo.

Tanto tus novelas (en donde el gótico cobra un espacio central) como tus películas cruzan motivos locales y universales...

Las emociones son comunes a todos los seres humanos, es el verdadero idioma universal por donde se arma la cultura. Y el miedo es la primera y, tal vez, la más universal de las emociones, por estar en relación con la muerte y lo desconocido. No todos nos reímos de las mismas cosas, pero sí nos asustamos de la locura, de lo que no podemos ver o de perder lo que amamos. Los monstruos representan esos



NOCTURNA

miedos, sus formas pueden ser distintas, según la cultura, pero el efecto llega igual, porque toca en nuestra zona más ancestral, por eso reconocemos duendes, dragones, fantasmas y demonios en todo el mundo. Para mí, lo interesante no es copiar los modelos de otras culturas, sino representar esos miedos universales con lo nuestro. Y no solo con nuestros mitos, sino con nuestra forma de contarlos, buscando llegar siempre a esa emoción universal.

¿Es un desafío hacer cine de terror nacional con un público "preformateado" por Hollywood?

Son tres los problemas sobre esto: primero, arrancar con un buen contenido; segundo, que se pueda producir correctamente; y tercero, que llegue a la gente. A diferencia de la literatura, el fantástico en el cine tiene varias contras,

incluso frente a otros géneros del cine. Por un lado, los rodajes son más complejos; siempre hay viento, humo, lluvia, rayos, que complican y demoran la puesta. Además de sangre, maquillaje y efectos visuales, que tienen que quedar bien. Y escenas complejas para los actores. En comparación con las películas de afuera, nuestras producciones son raquíticas, y trabajás siempre limitándote y en el borde. Por otro lado, el público te va a exigir la misma calidad de las producciones de afuera, sumado el prejuicio que ya viene incorporado (hablo del público masivo). Y si lográs estos dos puntos, tenés que pelear contra un mercado que está lleno de películas que se hacen con muchísimos recursos y un aparato de promoción infernal. Creo que la forma de pelear contra esto es dominando las técnicas del relato y tratando de no competir ni de

NOCTURNA, proyectada en junio en el Festival de Shanghai, fue adquirida para China, Asia y Oceanía, incluyendo sus derechos de remake, por Naropean, que planea lanzarla en cines este 2021. "Completaremos la adaptación del guion del remake en 2022, para producirlo y estrenar en 2023", dijo PETER LI, ejecutivo de la compañía a Variety.



RESURRECCIÓN



LUCIFERINA

“Me parece interesante la idea de experimentar formas nuevas como realizador y buscar un poco de ese estímulo en el espectador. No siempre se puede hacer, pero creo que ningún realizador debería renunciar a eso”.

imitar lo de afuera. Buscando una manera distinta y singular de mostrar lo propio.

¿Cómo podrías conceptualizar el trabajo de “novelización” que hacés con tus películas?

En general, lo que más conocemos es la adaptación de una novela a una película y a veces, si la película tuvo mucho éxito, su novelización. En mi caso, ambos formatos se construyen en simultáneo, es un diálogo que, en definitiva, fortalece a la historia por encima de todo. El fantástico te exige más profundidad y verosimilitud, el actor debe tener armas para interpretar a un poseo, un fantasma, un muerto en vida. Los guiones, muchas veces, se trabajan sobre lo que

finalmente se va a ver y esto hace que algunas puestas o actuaciones queden acartonadas, sin profundidad. Para impedir eso, yo voy escribiendo un guion que, en paralelo, voy novelizando; es decir, agrego pensamientos, historias pasadas y todo lo que se me ocurre para entender y dar más cuerpo a los personajes, las acciones y los espacios. Y esto, después, se vuelve una herramienta valiosa para los actores y los técnicos. Por otro lado, el rodaje me devuelve para la novela la experiencia de lo vivido, el haber estado en esas locaciones cercanas a la historia, el aporte de los actores, de los técnicos y la generación de las imágenes. Todo esto es un material precioso para un escritor.

NOCTURNA, en película y en la novela, se bifurca. ¿Cómo pensaste el itinerario del lector/espectador?

Me parece interesante la idea de experimentar formas nuevas como realizador y buscar un poco de ese estímulo en el espectador. No siempre se puede hacer, pero creo que ningún realizador debería renunciar a eso. Mis primeros cortos eran experimentaciones sobre el fantástico y el celuloide y **NOCTURNA** fue una vuelta a eso.

El cuerpo como el contenedor de nuestra alma, como el canalizador que nos conecta con lo más sagrado de la vida, es un tema al que vuelvo en mis historias. Por ejemplo, en **RESURREC-**



Novelas de Película

CIÓN, el mal entra por el cuerpo, es un entierro prematuro, en donde el cuerpo se vuelve el ataúd del alma. En **LUCIFERINA**, es a través del sexo que, finalmente, los chicos son liberados del mal. Y en **NOCTURNA**, es la pérdida de la memoria lo que suelta las emociones en Ulises. Son los sentidos los que terminan orientándolo a su redención.

Creo que con el formato digital el cine perdió esa conexión con el cuerpo, se volvió una imagen más plástica, más veloz, más perfecta y también más vacía. Cargar un chasis, revelar un negativo, editar en moviola o cargar la bobina en un proyector le daba al oficio una suerte de rito y misterio que hoy se pierde en imágenes incorpóreas y más desafortunadas. Por eso me pareció interesante trabajar ese segundo lado de la historia a partir de una imagen físicamente degradada, en Super 8 y 16 mm, como lo es el cuerpo de Ulises y el de los espectros.

¿Qué realizadores, películas y estilos te han influenciado?

Me formé, como muchos de mis colegas del género, con las películas de los 80 (SPIELBERG, COPPOLA, PARKER, CRONENBERG, CRAVEN, CARPENTER, NEIL JORDAN, KUBRICK), también con las películas que pasaban en **VIAJE A LO INESPERADO** (CORMAN y la Hammer) y casi todas las series de los 60 y 70. En la Universidad, descubrí el expresionismo alemán, a BERGMAN, HERZOG, TARKOVSKY y POLANSKI. Creo que, de ese cine más lento, introspectivo, me pude conectar con cosas de mi primera niñez en la Patagonia, cosas más íntimas. Lo más importante para mí es cuando tratás de separarte de las influencias y empezás a ver con tus propios ojos, con tu propia película interior, con tus recuerdos y tu memoria visual.

¿Cuáles son los directores y las directoras nacionales, así como las películas argentinas que admirás o te han interesado?

INVASIÓN (HUGO SANTIAGO, 1969), **NAZARENO CRUZ Y EL LOBO** (LEONARDO FAVIO, 1975), **EL VAMPIRO NEGRO** (ROMÁN VIÑOLY, 1953), **OBRA MAESTRAS DEL TERROR** (ENRIQUE CARRERAS, 1930). Y más de ahora, **ALGUIEN TE ESTÁ MIRANDO** (GUSTAVO COVA y HORACIO MALDONADO, 1988), **EL ESLABÓN PODRIDO** (JAVIER DIMENT, 2015), **NO SABÉS CON QUIÉN ESTAS HABLANDO** (DEMIAN RUGNA, 2016) y **LA ARAÑA VAMPIRO** (GABRIEL MEDINA, 2012).

¿A qué le teme un director que, precisamente, ha buscado generar temor en buena parte de sus producciones?

Le temo a los dogmas, a que te nieguen la posibilidad de preguntar, a las imposiciones de lo que se señala como lo correcto, lo real. Para mí, el fantástico siempre tiene que ser subversivo, viene a iluminar esas sombras de lo que creemos que es lo real, llevándonos a una nueva zona de incertidumbre, dejándonos en las puertas del misterio. **D**

“Las emociones son comunes a todos los seres humanos, es el verdadero idioma universal por donde se arma la cultura. Y el miedo es la primera y, tal vez, la más universal de las emociones, por estar en relación con la muerte y lo desconocido”.



Sede de la Televisión Francesa en París

Europa comienza a REGULAR LAS PLATAFORMAS

DESDE EL 1° DE JULIO, FRANCIA OBLIGA A LAS PLATAFORMAS A INVERTIR PARTE DE SU FACTURACIÓN EN PRODUCCIONES LOCALES. UNOS DÍAS ANTES, EN SUIZA, SE IMPUSO QUE LAS PLATAFORMAS DE CONTENIDOS POR *STREAMING* DEBERÁN PAGAR EL 4% DE SUS INGRESOS COMO FOMENTO A LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE ESE PAÍS. POLONIA, EN 2020, FUE LA PRIMERA EN IMPONER UNA TASA DEL 1,5% EN SU REGIÓN, EN BENEFICIO DEL INSTITUTO POLACO DE CINE, Y EL GOBIERNO ESPAÑOL PLANEA UN GRAVAMEN DEL 5% PARA FINANCIAR AL AUDIOVISUAL.

El Estado francés anunció que Netflix, Amazon Prime, Disney+ y otras plataformas de *streaming* deberán invertir entre un 20% y un 25% de su facturación en Francia en la producción de contenidos locales a partir del pasado 1° de julio.

La ministra de Cultura francesa Roselyne Bachelot detalló que este artículo se incluirá en una nueva ley sobre contenidos audiovisuales que prepara el Gobierno francés y que la funcionaria calificó como "revolucionaria". Este decreto

impone a las plataformas extranjeras las mismas reglas de producción cinematográficas que los servicios audiovisuales con sede en Francia, según aclaró la ministra francesa en un comunicado.

“Deberán consagrar al menos el 20 % de la facturación que realizan en Francia a la financiación de la producción de obras cinematográficas y audiovisuales europeas o en francés”, indicó Bachelot. Este porcentaje aumentará hasta el 25 % para los servicios que propongan películas que hayan sido estrenadas en salas en los últimos 12 meses.

Mientras tanto, ya a principios de junio, el Consejo de los Estados de Suiza aprobó el “impuesto Netflix”, que obliga a las plataformas de contenidos audiovisuales *on demand* a invertir al menos el 4% de sus ingresos en la producción de cine local. De este modo, sienta un precedente en el mundo, siendo el segundo país en destinar parte de los ingresos

de un “gigante del *streaming*” al cine nacional. El primero había sido Polonia, en 2020, imponiendo una tasa del 1,5% en su región, en beneficio del Instituto Polaco de Cine. El nuevo impuesto es parte de una ley que obliga a las plataformas a que el 30% de sus contenidos audiovisuales sean de producción europea.

Las autoridades suizas temen que la estrategia de las plataformas de contenidos para no perder ganancias consista en aumentar las tarifas de suscripción de los usuarios, de manera tal que serían estos quienes asumirían los costos de fomento al trabajo local. Es importante destacar que esto sucede en un contexto en el que el G7 planifica la aplicación de un impuesto del 15% a las corporaciones globales. Probablemente, el primer antecedente de este tipo de política sea el de Noruega, primer país en aplicar un impuesto a Netflix en 2011, el mismo año en que la plataforma comenzó a producir contenidos audio-

visuales propios. Hacia 2020, poseer una cuenta de Netflix en Noruega costaba un 80% más que en muchos otros países del mundo. También países como Islandia, Rusia, Corea del Sur, Israel, Australia y Francia le han cobrado impuestos a esta *streamer*, en defensa de su producción nacional.

Por su parte, el gobierno español planea, desde 2020, un gravamen del 5% que financiaría contenidos audiovisuales europeos en general. Cerca del 70% de lo recaudado sería facilitado a productores audiovisuales independientes españoles, quienes deberán producir sus contenidos en los idiomas oficiales del país. A su vez, España ha logrado este año que Netflix pague más impuestos y que les cobre a sus usuarios desde su filial española, en lugar de recaudar desde Países Bajos. **D**

Fuentes: Tagged y Telam



Parlamento Europeo

El Estado francés anunció que Netflix, Amazon Prime, Disney+ y otras plataformas de *streaming* deberán invertir entre un 20% y un 25% de su facturación en Francia en la producción de contenidos locales a partir del pasado 1° de julio.



MARTÍN SABAN

“Más voz, no solo en el set, SINO EN EL MERCADO”

SATISFECHOS CON EL DOCUMENTO DERECHOS CREATIVOS Y LABORALES PARA DIRECTORAS Y DIRECTORES AUDIOVISUALES (CONSULTA O DESCARGA EN WWW.DAC.ORG.AR) QUE ELABORARON JUNTO CON SUS COLEGAS JORGE NISCO, JORGE BECHARA Y OTROS DIRECTORES Y DIRECTORAS, MARTÍN SABAN Y SEBASTIÁN PIVOTTO CONVERSAN Y COMENTAN SOBRE SUS MOTIVOS Y EXPECTATIVAS.

MARTÍN SABAN

DAC es una entidad profesional que contiene a todos los directores y las directoras audiovisuales del país, sean de cine, de televisión o trabajen para plataformas. Estamos todos incluidos. Tiene 64 años de existencia y somos orgu-

llosos afiliados a esta entidad profesional. No es un gremio. En tal sentido, en alianza estratégica, DAC tiene una hermandad con SATTSAID, que es el sindicato de los trabajadores de televisión. Y en el marco de esa hermandad y afinidad que nos une, este trabajo que hi-

cimos desde DAC, enseguida contó con el apoyo de SATTSAID. Eso lo redimensiona y lo hace llegar inmediatamente a todo el gremio, que incluye a miles y miles de trabajadores. Así, este trabajo tomó una dimensión que nos pone muy contentos. Jamás nos hubié-

ramos imaginado que iba a llegar tan pronto a tanta gente.

SEBASTIÁN PIVOTTO

Estamos frente a un presente audiovisual muy diferente al de años atrás. Con toda la avanzada de las plataformas, de las OTT, hay un marco la-

boral que va cambiando todos los días. Y también hay una búsqueda en las productoras para estar al nivel de lo que hoy se pide internacionalmente, de lo que vemos todo el día en cualquiera de las plataformas. Ya no se trata de hacer la serie, la miniserie, la tira diaria. Un proyecto audiovisual no es lo mismo que lo que uno producía antes. Hoy se necesita un *plus* para poder estar a la altura, para poder competir y poner a la Argentina en un mercado importante de medios audiovisuales. En ese contexto, lo que se buscó, trabajando con otras asociaciones, con documentos, con estatutos de Estados Unidos, Francia, España, Canadá y de otros países, fue encontrar un marco donde el director o la directora pudieran trabajar de la mejor manera posible para llevar adelante un proyecto de estas características, entendiendo que son derechos (y no un marco legal) que hay que conceder, tanto para las producciones como para los directores, derechos creativos para que el director pueda desarrollar sus ideas, su punto de vista, su mirada para que el producto salga de la mejor manera posible. Eso es de lo que estamos hablando. Obviamente, teniendo en cuenta que la directora o director también tienen responsabilidades. El documento que armamos entre todos, con la ayuda de muchísimos colegas que aportaron su gran conocimiento, dejó claro que queremos estar a la altura de lo que hoy se exige en el ámbito audiovisual. Desde una pavada, como darle una



SEBASTIÁN PIVOTTO

oficina al director o directora para que pueda desarrollar sus ideas y tener reuniones, hasta otras cuestiones más importantes que confieren derechos, pero también responsabilidades para él o ella.

MARTÍN SABAN

Es un mercado en constante ebullición. Desde DAC tenemos todo el apoyo para que los directores, como define el documento, estemos "protegidos". Como bien dice Sebastián, que aclare cuáles son nuestras

“El tema de los *cachets* es algo que no atañe solo a los directores. En este momento, toda la industria, todos los trabajadores de televisión y cine, padecen una gran caída de sus sueldos en general. Uno quiere a cierta gente para hacer tal proyecto, porque es idónea, pero de pronto, los sueldos son tan magros que esa gente no acepta”.
SEBASTIÁN PIVOTTO

“Se buscó establecer un piso, por el cual recomendamos, sugerimos que, por el bien de la industria, ningún director de ficción, en determinadas condiciones, trabaje por menos de tanto dinero. Los directores más consagrados tienen más chance de negociar, pero tratamos de que los directores nuevos no terminen trabajando por muy poco dinero con la excusa de que están comenzando su camino. Los créditos tampoco son un tema menor”.
MARTÍN SABAN



JORGE NISCO

responsabilidades y nuestros derechos. En ese contexto, la palabra es “protección”. Entendimos que, frente al cambio, había dos caminos: instalarse en la queja o instalarse en un lugar de acción y de transformación. Y el trabajo del director es un poco ese, entender cuál es el problema, analizarlo y buscar la solución. En ese ciclo de pensamiento, lo que teníamos que hacer era cambiar la realidad. Al principio, parecía utópico. Empezó con una charla en una mesa de café. Un año y pocos meses después, termina siendo un hecho que ojalá sirva como puntapié inicial para cambiar la realidad de los directores

en el mercado, para transformarlo en algo mucho mejor. Lo que estamos buscando es elevar la vara, por supuesto.

SEBASTIÁN PIVOTTO

Generalmente, el director es como el Llanero Solitario, pero sin Toro. A veces, el asistente o el codirector es tu compañero y está, pero el director frecuentemente está solo y, a pesar de que trabaja con mucha gente, debe lidiar con un montón de cosas. Acá, realmente, hubo una unión de todos los directores que entendieron que este documento era muy importante. Hay tantos puntos que mar-

camos que, a veces, parecen obvios. Estudiamos un montón de estatutos, le sumamos nuestras experiencias y, confrontando toda esa información con otros directores, nos encontramos con que había algunos que nunca hubieran imaginado que podían tener esos derechos durante la preproducción de un proyecto, en la producción o en la posproducción. Las experiencias que vive cualquier director, ya sea de cine, de una serie, una tira, un canal... son tan exigentes, que tratamos de tomar todas esas circunstancias, esos derechos, esas reposiciones, y aunarlos en un solo documento para ponernos de acuerdo en que el mejor camino para hacer el mejor producto posible, en el tiempo que te lo pidan, es que el director no pierda la salud o se muera en el camino.

MARTÍN SABAN

Se buscó establecer un piso, por el cual recomendamos, sugerimos que, por el bien de la industria, ningún director de ficción, en determinadas condiciones, trabaje por menos de tanto dinero, y que gane de ahí para arriba. Los directores más consagrados tienen más chance de negociar, pero tratamos de que los directores nuevos, que están incorporándose en el mercado, no terminen trabajando por muy poco dinero con la excusa de que son nuevos y están haciendo su camino. Los créditos tampoco son un tema menor. Este documento fue casi premonitorio en un sentido. Y me pasó a mí, personalmente. Dije: “Sería bueno hablar de en qué

lugar va el crédito del director". Me dijeron: "No, mirá, en esta producción no hay crédito del director". Respondí: "Pero ¿cómo no hay crédito del director? Usos y costumbres. En cualquier programa de ficción o documental que uno ve, va el nombre de quien lo hizo, porque hay una mirada creativa. Por eso está el nombre. No es lo mismo una mirada creativa de uno que de otro. Mi visión...". Replicaron con mucha elegancia: "Sí, sí, sí, pero no. Nosotros decidimos, al inicio de este proyecto, que era mejor que el nombre del director no existiera". Pensé: "Ok, qué bueno que, hace un año atrás, empezamos a considerar que era necesario prever este tipo de situaciones, dejarlas establecidas y, desde ahí, recomendarlas a la industria". Ojalá sirva, para que a mucha más gente no le pase lo mismo.

SEBASTIÁN PIVOTTO

El tema de los *cachets* es algo que no atañe solo a los directores. En este momento, toda la industria, todos los trabajadores de televisión y cine, padecen una gran caída de sus sueldos en general. Uno quiere a cierta gente para hacer tal proyecto, porque es idónea, pero de pronto, los sueldos son tan magros que esa gente no acepta. Un profesional con más experiencia, más laburos, está más arriba que otro. Si uno está haciendo una serie para una OTT que tiene una producción internacional, no importa, pero si te llamaron, tenés que estar cobrando por el trabajo que estás haciendo. O sea, si llamaran a un director consagrado con



JORGE BECHARA

cuatro Oscars o con premios Goya para hacer un capítulo de una serie como **STRANGER THINGS**, seguramente tendría que cobrar lo mismo que un director que no tiene ese background, pero que está haciendo también un capítulo de esa serie, por dar un ejemplo. La diferencia que hay en la Argentina con respecto a esto es enorme. Y es algo que tendríamos que achicar. Tenemos una capacidad total. Hay gente talentosísima en todas las áreas, entendemos la situación que viven el país y el mundo, pero hay un gran desfasaje. Inevitablemente, hay que deslomarse para poder mantenerse.

MARTÍN SABAN

La conclusión es que, a partir de este documento, las directoras y los directores queremos tener más voz, no solo en

el set, sino en el mercado. Es lo que estamos proponiendo. Cada vez se nos van uniendo más directores y, entonces, estamos muy satisfechos.

MARTÍN SABAN dirige televisión en forma ininterrumpida desde hace 20 años. Ha dirigido **PADRE CORAJE** y **ARGENTINA, TIERRA DE AMOR Y VENGANZA**, codirigidas con SEBASTIÁN PIVOTTO; **HOMBRES DE HONOR**; **VALIENTES**. Los mundialmente difundidos **VIOLETA** y **SOY LUNA** son otros de sus títulos más destacados. SEBASTIÁN PIVOTTO, también director televisivo desde hace 25 años, ha dirigido capítulos de **POLILADRON** y **MUJERES ASESINAS**, programas como **CAMPEONES** y **GASOLEROS**, la serie **VIENTOS DE AGUA** y un par de largometrajes, **LA LEYENDA** y **BELGRANO**, reelaborada para el Bicentenario. **D**

“Estamos frente a un presente audiovisual muy diferente al de años atrás. Con toda la avanzada de las plataformas, de las OTT, hay un marco laboral que va cambiando todos los días”
SEBASTIÁN PIVOTTO

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



SOCIEDAD DE DIRECTORES
AUDIOVISUALES, GUIONISTAS
Y DRAMATURGOS



BILD-KUNST

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



DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES

DERECHOS DE AUTOR
DE MEDIOS AUDIOVISUALES



DIRECTORES AUDIOVISUALES SOCIEDAD
COLOMBIANA DE GESTIÓN



DIRETORES BRASILEIROS
DE CINEMA
E DO AUDIOVISUAL



DIRECTORS GUILD
OF KOREA



KOPIOSTO
TEKIJÄNÖIKEUSJÄRJESTÖ

COPYRIGHT ORGANIZATION FOR AUTHORS,
PUBLISHERS AND PERFORMING ARTISTS



SACD

SOCIEDAD DE AUTORES
Y COMPOSITORES DRAMÁTICOS



Scam*

SOCIEDAD CIVIL DE AUTORES
MULTIMEDIA



POLISH FILMMAKERS ASSOCIATION





Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos



Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos



Autores Audiovisuales Confederación Internacional

DAC ASOCIACIÓN INTERNACIONALMENTE AFILIADA A ADAL / FESAAL / AVACI

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

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

Congreso Internacional AVACI 2021



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



CONFEDERACIÓN INTERNACIONAL DE SOCIEDADES DE AUTORES Y COMPOSITORES



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





La directora ANAHÍ BERNERI en el set

Yendo del cine a la televisión

ANAHÍ BERNERI ABORDA LAS PLATAFORMAS. ESTÁ TRABAJANDO EN VARIAS PROPUESTAS, MUCHAS DE ELLAS COMO *SHOWRUNNER*. *DIRECTORES* DIALOGÓ CON ELLA PARA SABER MÁS DETALLES DE ESTE PARTICULAR MOMENTO QUE VIVE Y EN EL QUE MUCHO SE PIENSA, EN GENERAL.

POR ROLANDO GALLEGO

Fuiste la primera mujer en ganar el premio a la mejor dirección en San Sebastián, ¿Cómo te sentís con tu obra? Se dice que es "inasible"...

Lo inasible, bueno, a mí me pasa que hago o intento trabajar sobre preguntas que para mí no tienen una respuesta o

una explicación, sino una incomodidad. Parto de una incomodidad que tiene que ver con lo social, los roles familiares y también con roles que son asociados, muchas veces, a las mujeres. Me parece que es por ahí, es un retrato, son retratos de épocas, eso es lo que sucede, no parten de un lugar o una certeza, sino des-

de una pregunta e intento no ser tranquilizadora de nadie, porque no me siento con respuestas. Quizás por ahí esté lo inasible o la mirada de género, no hay una necesidad militante en mis películas, lo que no quiere decir que no haga militancia con mi trabajo, pero no intentan ser didácticas ni tranquilizadoras, tal vez sea

desde ese lugar que se dice eso, "lo inasible". Está bueno, porque implica no quedarse con algo estático, sino en la evolución de una obra, y cómo, vistas hoy en día, se pueden pensar otras cosas como, por ejemplo, el escándalo que se armó alrededor del afiche de **ALANIS**, ¿Qué pasaría hoy, por ejemplo? Tras tantas conquis-

tas, sin comprender que lo inasible de tu obra es la multiplicidad, justamente, que tiene el corpus...

Ese es el rol del artista...

No quiere decir que yo lo sea, pero intenciones tengo. Creo que tampoco hoy **POR TU CULPA** se leería de la misma manera; **UN AÑO SIN AMOR**, tampoco. En el INCAA no obtuvo interés, porque, en el dictamen se hablaba de que iba en contra de las buenas costumbres, se hablaba de perversiones, cuando se hablaba de las búsquedas sexuales que se corrían de un lugar socialmente aceptable, la búsqueda del placer a través del dolor, el sadomasoquismo, combinado todo con el SIDA, no era de interés. Hoy, tras tantos festivales y reconocimientos, nadie pensaría que no se vería, o que en un cine se quisiera bajar el cartel de **ALANIS**, o como con **POR TU CULPA**, un productor se bajó de la película a los gritos de "ella se tiene que quedar con los pibes e ir a buscar trabajo". Estoy contenta con mis disconformidades, por suerte sigo manteniéndolas y sé que, con el tiempo, van a caducar, y genial. Con **AIRE LIBRE** se hablaba de la violencia que él ejercía sobre ella y, en realidad, los dos eran violentos, el uno con el otro en un vínculo de matrimonio.

¿Hoy las harías distintas?

Obviamente que las preguntas de esas películas hoy las haría de otra manera, por las conquistas ganadas, pero sé que cuando se genera en el espectador incomodidad y



SOFIA GALA, en **ALANIS**

repreguntas está muy bien. Muchas veces salgo a filmar y no termino de entender qué estoy haciendo. Ahora estoy adaptando una novela, super romántica, habla sobre qué es el amor y qué son los vínculos, sin eso de necesidad en la pareja, porque si no, parece que no fuera amor, si no se siente necesitado. En esas estoy.

Vamos a tu llegada al universo series, rodaste una en Brasil, además de lo que ya hiciste en televisión previamente...

Hice una serie para Amazon Brasil, **SENTENCIA**, que se filmó en pandemia en Montevideo, debía filmarse en San Pablo, pero terminó rodándose allí, fue una codirección con MARINA MELIANDE, dos directoras y *showrunners* de la serie. Estamos terminando el proceso de montaje, fue más largo todo de lo que pensamos, empezó en marzo del año pasado, con los guiones, guionista mujer también, aprendiendo a dirigir en portugués, idioma que no conocía, que no sabía, fue un desafío. Es un *thriller*

judicial con una abogada criminalista, habla mucho de la sociedad paulista, con un hijo adoptado, ella blanca, el hijo negro, tiene a la madre presa y una historia familiar que se va develando, con una fuerte construcción del personaje desde su sexualidad, con su marido, que es muy particular. Está muy bien escrita, con una mirada muy femenina y un personaje muy fuerte y débil, a la vez, muy fálico, pero débil y con un pasado muy fuerte, que termina siendo víctima de los afectos, con una mirada interesante sobre la maternidad.

Profesionalmente ¿te resulta muy distinto?

Hay como un proceso de profesionalización de lo que es la serie para un director, de desapego, bien, de trabajo en equipo. Si bien uno está muy involucrado en su trabajo, el ser *showrunner* permite decir algunos no, manifestar si estás en contra de algo de lo que uno piensa. Hay una plataforma detrás, algo inexistente en nuestro cine independiente, 50 jornadas de rodajes, actores



POR TU CULPA, ÉRICA RIVAS

“Hay como un proceso de profesionalización de lo que es la serie para un director. Si bien uno está muy involucrado en su trabajo, el ser *showrunner* permite decir algunos no, manifestar si estás en contra de algo de lo que uno piensa”.



AIRE LIBRE, CELESTE CID y LEONARDO SBARAGLIA

“Hoy, tras tantos festivales y reconocimientos, nadie pensaría que no se vería, o que en un cine se quisiera bajar el cartel de ALANIS, o como con PORTU CULPA, un productor se bajó de la película a los gritos de “ella se tiene que quedar con los pibes e ir a buscar trabajo”.

que hablan varios idiomas, trabajás con dos cámaras, otras, con cinco, filmando persecuciones en medio del mar, en altura, en caída. Soy “casi especialista” en escenas de acción, sé cómo moverme, no me asustan las armas de salva, muchas exploraciones que hacen al director y la posibilidad de contar en otros formatos, tiempos, ritmos, personajes, de una manera más exhaustiva y, por otro lado, a mí me preocupa mucho el tema del corte final.

¿Piden cederlo?

Como directora o *showrunner*, para trabajar en una plataforma, tenés que ceder el corte final, trabajás hasta un lugar, haciendo lo imposible para que ante cualquier corte quede la impronta de uno presente. Con respecto a las series y plataformas, he desarrollado algunas para hacer de las mías, pero no lo he logrado aún, más por la pandemia, llegamos a hacer unos *trailers* y guiones con SERGIO WOLF y EUGENIA RATCLIFFE (sobre el Caso PENJEREK) y seguimos es-

perando. Estoy trabajando en el desarrollo de otro proyecto, como directora, desde los guiones, no sé qué puedo decir y qué no. Y sí, preocupada por dónde quedan los autores o qué espacio hay para ellos en las plataformas, porque los proyectos se desarrollan desde allí, en equipo, es un aprendizaje.

¿Y el cine, cómo sigue?

Por otro lado, hoy con la falta de salas abiertas, se empieza uno a preocupar sobre dónde queda el cine independiente. Es un tema difícil y delicado, pero igual estoy contenta de vivirlo desde adentro, descubriendo de qué forma lo autoral sigue vigente. Ese es el camino por recorrer, soy muy contraria a demonizar todo y creo que las plataformas son una posibilidad de ampliar la mirada del espectador y no de cerrarla. Nos estamos adaptando, las series tienen algo, necesitan la espectacularidad de la publicidad y directores de cine para contar historias, porque los publicitarios se sienten perdidos haciéndolas,

y nosotros, también, así que estamos viendo el impacto y nos vamos formando y deformando todos, es un signo de época. Siento que es el momento, también, de los guionistas, estamos faltos de ellos para que puedan llevarse a los hombros una serie.

Entonces ¿las plataformas son solo el presente o también el futuro?

Estoy preocupada por el Fondo de Fomento, que se termina el año que viene, con un INCAA muy desaparecido. Necesitamos seguir teniendo cine argentino, miradas autorales independientes, porque las últimas medidas que se han tomado son para las productoras grandes, y necesitamos que no haya solo un discurso. Si creemos que todo va a ser plataformas, algoritmos y grandes producciones, estamos terminados. Tiene que haber diversidad y otras historias, necesitamos que el encuentro entre el cine y los espectadores se produzca. **D**



CARTELERA TRANSFEMINISTA, ¡es ahora!

UN ESPACIO DE PERMANENTE REFLEXIÓN QUE ACOMPAÑA EL ESTRENO Y LA DISTRIBUCIÓN DE PELÍCULAS REALIZADAS Y/O PRODUCIDAS POR MUJERES, LESBIANAS, TRANS Y NO BINARIES.

¿Cómo y cuándo surgió la idea de Cartelera?

Algunas de nosotras nos conocíamos por encuentros en sets. El hallazgo fue registrar que estábamos, en un mismo momento, estrenando películas. En una industria, cuyas estadísticas oficiales arrojan una participación de mu-

jer directoras de tan solo el 19%, tener una presencia de más del 50% en una sala de referencia en Buenos Aires, como es MALBA CINE, fue en sí mismo un hito.

A partir del empuje de MARILINA GIMÉNEZ, que trajinaba las funciones con su bicicleta,

se sumó AMPARO AGUILAR, luego NATALIA DE LA VEGA, SABRINA BLANCO, ANA BLAYA y así, cada una fue convocando, en un boca-en-boca que se volvió potentísimo, por la frescura de su propuesta, que hoy reúne a 23 directoras y productoras. La propuesta era sencilla: reunirnos, comu-

POR ALEJANDRA MARINO

nificar nuestras funciones juntas y empezar a tejer redes de solidaridad y acompañamiento de nuestras producciones.

Al preguntarnos qué éramos y cómo nos llamaríamos, nos

“Creemos en el poder del corpus fílmico como generador de audiencias. En las películas que conforman nuestro catálogo existe un hilo invisible, es muy probable que, si te gusta una, quieras ver alguna otra”.

pareció evidente que algo en nuestra práctica (colaborativa, marginal respecto del “poder”, autogestiva y de fuerte carácter político) tenía que ver con una identidad que nos nombra: el transfeminismo. Como realizadoras audiovisuales, reconocemos en nuestra historia el impacto de hechos históricos importantes como “Ni Una Menos”, Matrimonio Igualitario y Ley de Identidad de Género. Este movimiento político se cruzó con nuestras trayectorias vitales y nuestra producción. Lo personal es político y lo político colectivo.

¿Por qué surgió la necesidad de adoptar esta forma de distribución?

La exhibición, junto con la preservación, son zonas críticas dentro de nuestra industria. Si le sumamos que nuestras películas -en líneas generales- se han hecho con presupuestos bajos, la difusión colectiva de

nuestra obra se vuelve imperiosa. Encontramos un nudo, en relación con el aspecto “laboral”, que necesitamos destrabar juntas: el cobro de derechos de exhibición por las pasadas de las películas. La problemática del no pago de *screening fees* es generalizada y, en el caso de mujeres y disidencias, se nos presentaba un conflicto mayor al encontrarnos con ofertas que solo redundaban en “visibilizar”. Hicimos fuerza común para que se entienda que nuestro trabajo vale, que el trabajo se paga y que los derechos no se agradecen. Tenemos derecho a filmar, tenemos derecho a ser más y más diversas, no adeudamos nada ni estamos obligadas a regalar nuestra producción. Esto, que parece tan sencillo, solo fue posible de negociar una vez que lo hicimos en conjunto.

Nos preguntamos: *¿Les exhibidores han ignorado que todas estas películas tienen como público potencial a la Cuarta Ola?* Creemos en el poder del corpus fílmico como generador de audiencias. En las películas que conforman nuestro catálogo existe un hilo invisible, es muy probable que, si te gusta una, quieras ver alguna otra.

En nuestra comisión Reflexión, investigamos y localizamos la mayor cantidad de películas hechas por mujeres, lesbianas y trans, ya que necesitamos reaprender a ver y a hacer para construir nuevos entendimientos con las audiencias.

Esperamos que este camino se consolide y que podamos

mostrar cada vez más nuestras películas, abrir debates acerca de cómo son nuestras narrativas, formar a espectadores para ver un cine narrado por otrxs, encontrarle el gusto a otras miradas, habilitar imaginarios, poner en pantalla otras representaciones, seguir sensibilizando a través de una herramienta poderosa como el cine, creando espacios de conexión intergeneracional de mujeres y no binaries.

¿Cómo desarrollan la propuesta?

Tenemos casi todas películas estrenantes. Nuestro faro es visibilizar nuestras obras (que también son nuestro *trabajo*) en escuelas, universidades, cárceles, talleres, centros culturales, museos, plataformas y también en cines. Tener fechas en salas con audiencia presencial es una odisea, con vaivenes que dependen de restricciones de salud pública, miedos y listas de películas que hacen cola para estar allí, de forma híbrida, cuando se puede.

Nuestros ciclos estuvieron en TV y plataformas como Cont.ar, Qubit.TV, en el Cine York de Vicente López, en el Ciclo Creadoras de la TV La Pampa, en Mendoza, en el CC 25 de Mayo, en La Manzana de las Luces, y estarán en muchos otros espacios venideros. Trabajamos activamente para que nuestras películas no sean convocadas solamente en marzo, “Mes de la Mujer”, y para que, condición *sine qua non*, nos paguen fee de exhibición. Nos transformamos en la distribuidora que siempre quisimos para nuestras películas.

Desde la comisión Distribución, entendemos que los contactos y audiencias son de todxs. Esto es genuino y hermoso. Nuestros próximos pasos son Cartelera TransFeminista Latam e incorporar nuevos contenidos de compañerxs trans, a quienes tan vedado les fue, hasta ahora, participar de la industria. No solo visibilizamos nuestros contenidos, sino a nosotras y nuestra experiencia a través de charlas y talleres.

¿Qué significa que Cartelera esté en permanente reflexión?

El binarismo restringe, reduce, recorta, niega, obtura, invisibiliza, excluye la diversidad. SAYAK VALENCIA, en *Capitalismo gore* (2010), sostiene que el transfeminismo nos permite pensar más allá de los límites de las opciones dadas, crear instrumentos teóricos y prácticos que nos ayuden a trazar estrategias para que, cuando no haya otra opción que elegir, seamos capaces de transformar esa opción; resignificarla mediante nuestra insurrección cotidiana.

Habitar la frontera y volverla cuerpo; estallar las categorías, los conceptos y los paradigmas; desafiar las estructuras, accionar con otras desde el nosotros; desbaratar los condicionamientos e (im) posibilidades que nos constituyen desde afuera históricamente; posicionarnos desde una (trans)disciplina. Además, experimentar y explorar acciones, personajes, posiciones de cámara, dispositivos y maneras de narrar(nos) para indagar modos de relación



novedosos con quienes entrevistamos, dirigimos e interactuamos, que permitan abrirnos a formas otras de cuerpo, de sensibilidad, que pongan en escena esas subjetividades que sentimos faltantes son algunas de las premisas que nos orientan para la construcción de un cine transfeminista, que incomode e interpele las formas naturalizadas de ver, hacer y representar en el mundo audiovisual. Por eso Cartelera TransFeminista.

¿Quiénes integran actualmente Cartelera?

AMPARO AGUILAR, ALEJANDRA MARINO, ANA BLAYA, CARINA SAMA, CAROLINA ÁLVAREZ, JOSEFINA RECIO, LUCÍA VASSALLO, LUCIANA BILOTTI, MACARENA GARCÍA LENZI, MARILINA GIMÉNEZ, MAURA DELPERO, NATALIA DE LA VEGA, SABRINA BLANCO, VALENTINA LLORENS,

VALERIA TUCCI, VANESA PAGANI, MERCEDES MOREIRA, ANA PITERBARG, CECILIA DEL VALLE, LAURA CASABE, SUSANA NIERI, VALERIA PIVATO, VALERIA BISTAGNINO.

¿Cómo ven la producción del cine argentino y el peligro de que se quede sin financiación?

Defender el fondo de fomento cinematográfico es defender nuestra soberanía audiovisual y estamos en alerta, como muchas asociaciones, ante el vencimiento de dicha asignación fijada por Ley 27432. Los contenidos audiovisuales circulan por nuevos medios de exhibición, es necesario un marco normativo y recaudatorio que incremente el fondo de fomento incorporando cuota de pantalla para los mismos, regulando la práctica monopólica que ejercen las grandes multinacionales. El acceso a los medios de producción en

forma federal con perspectiva de género y resolver el problema de la preservación son parte de una política cinematográfica.

¿Objetivos y desafíos que hoy se plantea Cartelera?

Queremos seguir construyendo un circuito de distribución inclusivo y federal. También estamos apuntando a un circuito internacional en festivales y plataformas.

Otro punto importante de Cartelera es la colaboración en desarrollos de proyectos de integrantes de Cartelera, ayudarnos en esta etapa (varias estamos haciendo nuestras segundas películas) del hacer cinematográfico que es muy solitaria. Nos debatimos cómo hacemos nuestro cine, para qué hacemos cine, desde dónde y a qué público lo dedicamos. **D**

“Al preguntarnos qué éramos y cómo nos llamaríamos, nos pareció evidente que algo en nuestra práctica (colaborativa, marginal respecto del “poder”, autogestiva y de fuerte carácter político) tenía que ver con una identidad que nos nombra: el transfeminismo”.

DIEZ HISTORIAS

INFORME PARA DAC ANA HALABE



En septiembre, los fans del Bella Ciao se despiden de su banda de ladrones preferida con la quinta y última temporada de **LA CASA DE PAPEL**, en Netflix

PANORAMA SERIES

Finalmente, **AMERICAN CRIME STORY** pudo comenzar a filmar su tercera temporada, llamada *Impeachment*, que aborda el Clinton-Lewinsky affair, y es protagonizada por BEANIE EDELSTEIN y CLIVE OWEN, acompañados por nombres del elenco habitual de las producciones de RYAN MURPHY. La fecha prevista de

estreno es el 7 de septiembre. También en septiembre tendremos una nueva tanda de capítulos de la quinta temporada de **BILLIONS**, serie original de Showtime, que podemos encontrar en Netflix, inspirada en la crisis financiera de 2008. Por las mismas fechas, **THE WALKING DEAD** llegará a su fin con la temporada 11, prometiendo unos episodios "como

nunca se han visto en la serie", según palabras de sus productores. FX también promete traer de regreso a los divertidos vampiros contemporáneos de **WHAT WE DO IN THE SHADOWS** para su tercera temporada, en septiembre. Amazon trae la segunda temporada de **MODERN LOVE**, comedia romántica de episodios antológicos que giran en torno al

amor y las relaciones humanas, con ANNE HATHAWAY, CATHERINE KEENER, DEV PATEL y más nombres. La segunda temporada de **SEE**, drama ambientado en un futuro distópico, en el que los humanos han perdido la vista, es protagonizado por JASON MOMOA y se podrá ver por Apple TV+ a fines de agosto.

PANORAMA PELÍCULAS

Las salas de cine parecen estar recuperándose gradualmente, según cada país, del terrible impacto que la pandemia de COVID-19 ha causado con sus cierres. Algunos *blockbusters* siguen esperando todavía, como es el caso de **NO TIME TO DIE** (CARY JOJI FUKUNAGA), la última de la saga de James Bond que ahora sí parece que se estrenará a fines de septiembre en Estados Unidos, llegando a nuestras pantallas en octubre, como también **TOP GUN: MAVERICK** (JOSEPH KOSINSKI), el ansiado regreso de TOM CRUISE con la secuela del clásico de los 80, en noviembre. A fines de agosto, tendremos el drama romántico de ciencia ficción **REMINISCENCE**, protagonizado por HUGH JACKMAN y dirigido por LISA JOY. En noviembre, WILL SMITH volverá al ruedo con **KING RICHARD** (REINALDO MARCUS GREEN), drama deportivo centrado en la figura de RICHARD WILLIAMS, padre de las tenistas VENUS y SERENA. DAVID GORDON GREEN dirige a JAMIE LEE CURTIS en **HALLOWEEN KILLS**, la nueva entrega de la saga terrorífica que prueba que el mal nunca muere; obviamente, en octubre. Y como el terror siempre garpa, JAMES WAN nos traerá en septiembre su nueva película, el *thriller* psicológico **MALIGNANT**, con ANNABELLE WALLIS y MADDIE HASON, donde un monstruo persigue a dos mujeres.



La premiadísima directora de **NOMADLAND**, CHLOÉ ZHAO, ahora encabeza una de Marvel: **ETERNALS**, historia que presentará en noviembre una saga de inmortales que dieron forma a las civilizaciones de la Tierra, y cuenta entre sus filas con ANGELINA JOLIE, SALMA HAYEK y dos exfiguras de **GAME OF THRONES**, KIT HARINGTON y RICHARD MADDEN

BERLÍN EN VIVO

La 71ª edición del Festival de Cine de Berlín fue dividida en dos segmentos, debido a la pandemia: la primera parte fue *online* y se llevó a cabo en marzo; la segunda, el Especial de Verano, incluyó proyecciones al aire libre y estuvo, por supuesto, abierta al público. Las películas ganadoras de la sección Panorama fueron **ÚLTIMA FLORESTA**, del brasileño LUIZ BOLOGNESI, y en segundo lugar, la hispano-libanesa **MIGUEL'S WAR**, de ELIANE RAHED, que presenta el retrato de un homosexual que, tras huir

hace 37 años de la guerra y la represión en el Líbano al Madrid posfranquista, regresa a su país de origen y se enfrenta a sus fantasmas del pasado. El documental de Brasil da voz a los pueblos indígenas de la selva amazónica, a través del guion del director y el chamán DAVI KOPENAWA YANOMAMI. BOLOGNESI había estado ya en el festival alemán en 2018, donde presentó la película **EX-PAJÉ**, centrada asimismo en el mundo indígena. El film ganador ahora del premio del público recrea la existencia de la cultura yanomami y su

lengua, una comunidad que vive aislada en la selva amazónica y lucha por defender su modo de vida. Los ganadores de los premios oficiales se habían dado a conocer ya en marzo, tras la edición virtual de apenas cinco días y reservada al sector del cine y la crítica. Los dos directores de la Berlinale, CARLO CHATRIAN y MARIETTE RISSENBEEK, optaron por esta fórmula híbrida, que ha posibilitado presentar las películas ante el público en junio, en presencia de los equipos de los films.

La Berlinale de este año se dividió en dos tiempos, debido a la pandemia. En total se proyectaron en esta edición de verano 126 películas en 16 espacios distribuidos por el centro de la capital alemana y sus barrios. La mayoría estaban destinados a ofrecer cine de verano, pero también se habilitaron patios de manzana, exteriores de museos y centros culturales al aire libre.



ANIMACIÓN GANA

La película animada, ganadora del premio máximo en el Festival de Animación de Annecy, se llama **FLEE** y fue dirigida por el guionista y director JONAS POHER RASMUSSEN. Es un documental, a través del cual el realizador ayudó a un viejo amigo a contar una historia increíblemente personal que nunca había compartido con nadie, adoptando seudónimos y el medio de la animación para sacarlo a la luz, mientras protegía su privacidad y la de su familia. Yuxtaponiendo múltiples estilos de animación con material de archivo, la película toma la experiencia de Amin, un académico de 36 años que llegó a la adormilada ciudad danesa de RASMUSSEN a los quince. Habiendo viajado allí solo desde Afganistán, Amin nunca compartió cómo o por qué tuvo lugar este viaje en solitario. Pero RASMUSSEN siempre sintió que tenía una historia que contar y, finalmente, logró que se abriera sobre su traumática infancia, para poder seguir adelante



FLEE (JONAS POHER RASMUSSEN, 2021): "Con mi amigo comenzamos con una sesión de tres días en la que me contó los trazos generales de su historia. En ese momento, dijo que había cosas de las que todavía no estaba listo para hablar... pero sabía que esto era algo que tenía que hacer. Había estado viviendo con este pasado del que no podía contarle a nadie, y eso hizo que su pasado y presente se desconectarán". La película es una coproducción Dinamarca-Suecia-Noruega-Francia. Estuvo en la selección oficial de Cannes 2020 y, en febrero, también fue galardonada en el Festival de Sundance.

con su vida, en paz. "Usé una forma especial de entrevista, donde él está acostado con los ojos cerrados. Luego, le pedí que hablara en tiempo presente y describiera todo lo que lo rodeaba. Usamos esto para la animación. Entonces, lo que ves es lo que me describió cuando me contó su historia por primera vez", explica el director.



BUSCANDO A CASAL (JORGE LUIS SÁNCHEZ, 2019) profundiza en el quehacer de Julián Del Casal como intelectual y representante de la libertad de expresión frente al poder colonial español: "Tuve que esperar muchos años para hacer esta película, tuve que resistir la carencia de muchas cosas que me imposibilitaron hacerla y Casal, en su vida, tuvo que resistir y esperar; dejó apenas tres libros, no le alcanzó la vida para hacer más. El último, prácticamente fue póstumo. Estamos ante un poeta de la resistencia, del sueño, de la quimera, del desafío, todos esos son elementos muy importantes para nuestra cultura".

CUBA BUSCA

BUSCANDO A CASAL (2019), largometraje del cineasta cubano JORGE LUIS SÁNCHEZ, es candidato a varias nominaciones en la octava edición de los Premios Platino del Cine Iberoamericano, cuya gala se realizará en octubre, en Madrid, España. La película dedicada a la figura del poeta modernista cubano JULIÁN DEL CASAL competirá en las categorías de mejor música original (JUAN MANUEL CERUTO), mejor actuación masculina (YASMANI GUERRERO), mejor actuación femenina (BLANCA ROSA BLANCO), mejor dirección de montaje (OSVALDO DONATIÉN), mejor dirección de arte (MAYKEL MARTÍNEZ) y mejor dirección de fotografía (JOSÉ MANUEL RIERA). La película integró la selección oficial del Festival de Cine de La Habana en 2019 y resultó precandidata a los Oscar de este año como mejor film internacional. SÁNCHEZ tenía 29 años cuando descubrió la poesía de Julián Del Casal. La misma edad a la que murió el artista, contemporáneo de José Martí. Hasta entonces, dice el director, tenía apenas referencias de este autor,

por el cual sintió un magnetismo especial, pues su obra refleja cómo "todo el tiempo estuvo persiguiendo la libertad, que encontró en la poesía". Y finaliza: "Me encontré con una biografía de Casal (7 de noviembre de 1863-21 de octubre de 1893) y me quedé asombrado. Es una vida como de novela y entonces me propuse hacer un film".

MÉXICO VIRTUALIZA

A partir de ahora, todas las pantallas se vuelven de cine gracias a la puesta en marcha de la **Sala Virtual de la Cineteca Nacional**. Este proyecto pone de manera accesible, simultánea e inmediata, en todo el territorio mexicano, la experiencia de la función y contenidos cinematográficos del recinto de Xoco. La cartelera de la Cineteca Nacional llegará a través de todo dispositivo móvil y televisores capaces de abrir su sitio oficial, desde cualquier explorador de Internet. Se trata de funciones de cine con las mismas dinámicas que una exhibición presencial –se adquiere el *ticket online* y la proyección es en horario fijo–, con la particu-



La Cineteca Nacional de México ha inaugurado su plataforma *streaming*; las exhibiciones de la Sala Virtual, al igual que las presenciales, poseerán un horario y tiempo definidos; además, las películas se presentarán en su idioma original con subtítulos en español. Al ser una sesión en casa, se podrá detener unos instantes la proyección, no obstante, el tiempo de pausa está limitado a 10 minutos.

laridad de que se llevarán a cabo de manera digital, por lo que las audiencias podrán ver la película programada sin tener que salir de casa y desde cualquier parte del territorio nacional. Cualquier persona con acceso a Internet podrá disfrutar de la cartelera disponible en www.cinetecanacional.net para la Sala Virtual, deberá elegir el film y el horario de su preferencia, seguir el proceso de compra *online* (el costo será el mismo que en la sala presencial), donde se generará un boleto virtual con código, que se ingresa a una página *web* para acceder a la sala de cine en línea.



La directora CLAUDIA PINTO en el set de su película **LAS CONSECUENCIAS**, ganadora del Premio Especial del Jurado de la Crítica en el Festival de Cine de Málaga. Según el **Informe CIMA**, presentado por la directora de la Asociación de Mujeres Cineastas de España, CRISTINA ANDREU, en el año 2020 se han dado datos de representatividad de mujeres superiores al resto de los años estudiados en cinco de las doce áreas: Producción (32%); guion (26%); sonido (19%); efectos especiales (26%) y dirección de fotografía (15%). Los datos de dirección (19%) permanecen exactamente igual que en años anteriores y la representatividad disminuye en montaje (26%). Destaca que las mujeres han obtenido el 100% de los premios en festivales nacionales, mientras que ellas consiguen 31 premios de cada 100 en el total de los festivales (nacionales e internacionales) de 2020, ellos obtienen el 15%.

ESPAÑA DENUNCIA

En 2020 las mujeres han supuesto el 33% de la industria cinematográfica y el 19% de las directoras, un número que no varía con respecto a 2019 y levemente con respecto a 2018 (20%), según revela el Informe anual sobre el papel de la mujer en el cine, elaborado por la Asociación de Mujeres Cineastas de España (CIMA). La presentación fue realizada en la última edición del Festival de Málaga, en la que la directora de la Asociación, CRISTINA ANDREU, insta a las nuevas profesionales a "creerse" que son capaces de dirigir proyectos. "Y no lo hacen, porque es tan difícil llegar, que piensan: 'primero voy a buscarme algo que me dé de comer y luego, a lo mejor, dirijo'. Creo que es un problema la autoexclusión (...) tenemos que hacer películas grandes, de todos los géne-

ros, no limitarnos. Yo no creo en el techo de cristal, debemos demostrar que podemos manejar presupuestos grandes, necesitamos mujeres en proyectos grandes. Y que no nos vuelvan a decir lo de la falta de talento, que no nos vuelvan a decir más en la vida", remata la presidenta de CIMA. Elaborado por la socióloga Sara Cuenca, el estudio concluye que las mujeres han representado en 2020 un 33% en el cine, frente a un 67% que corresponde a los hombres; unos porcentajes que describen al sector cinematográfico en este ámbito como claramente masculinizado.

HUNGRÍA COLORIZA

COLORS OF TOBI es un documental sobre un adolescente transgénero que busca su propia identidad y el viaje de aceptación y comprensión de su

familia por su hijo. Su directora, ALEXA BAKONY, es una prometedora documentalista húngara con tres documentales en su haber. Su último trabajo se estrenó este año en el festival BFI Flare London LGBT Film Festival. Dice ALEXA: "Los padres estaban tan involucrados en esta historia que quería incluirlos fuertemente en la película, para tener una imagen completa de la vida de esta familia. No fue difícil filmarlos, porque de verdad querían compartir su historia. Me alegré de que me dejaran hacerlo, porque entendieron mis intenciones y mi forma de hacer cine y cómo encajaría con su historia. Tuvimos buena química, afortunadamente". BAKONY continúa: "La película es para padres y familiares que tienen a alguien en su propia familia que forma parte de la comunidad LGBTQIA+. Y, por supuesto, es para adoles-



centes que quieren salir o ya salieron y les gustaría procesar la experiencia”. La historia se desarrolla en una pequeña ciudad de Hungría, un país que se ha vuelto cada vez más político y anti LGBTQ+, sobre todo con la nueva ley, que prohíbe la “promoción” de la homosexualidad y la reasignación de género a los menores de 18 años: “Esta no es una película política, sino que nos centramos en las emociones y en la vida de las personas reales. No me gustan las noticias que escucho, pero no dejé que ninguna de estas circunstancias nos influyera durante el rodaje”.

RUMANIA VERSIONA

El superhit italiano **PERFECTOS DESCONOCIDOS** (*PERFETTI SCOSCIUTI*, 2016), de PAOLO GENOVESE, ha entrado en los Libros Guinness de los Récords como el film con más

remakes en el mundo entero, ya que se han producido más de 18 películas con su guion (en la Argentina tuvimos la versión teatral, con la dirección de GUILLERMO FRANCELLA). Ahora Rumania también tendrá su propia versión de la mano del director OCTAVIAN STRUNILĂ, quien adaptó esta historia de siete amigos que se reúnen para cenar y comienzan un juego peligroso, ya que todos sus textos, correos electrónicos y mensajes de redes socia-

COLORS OF TOBI (ALEXA BAKONY, 2021): “Creo que es muy importante que la gente de la comunidad LGBTQ se vea reflejada en la pantalla, y me gusta mucho que Tobi no sea un miembro ‘clásico’ de ella; su situación es muy compleja y especial. Esta aceptación de que no hay formas correctas o incorrectas de explorarse a sí mismos, siempre que se den tiempo y se respeten a sí mismos, es realmente importante cuando se piensa en la identidad personal. Esta película no sería la misma sin la presencia de los padres. Creo que su experiencia ayudará a muchas personas cis-heterosexuales a conectarse con ellos, a aprender a aceptar a sus hijos. Espero que la película ayude a otras familias a aceptar a sus seres queridos y sus propias vidas”.

les se leerán en voz alta. Por supuesto, los secretos compartidos amenazarán inmediatamente la paz del grupo. STRUNILĂ dice que su película, **COMPLET NECUNOSCUȚI**, puede mantener la configuración de la original, pero también será muy rumana: “Nuestro humor es diferente, ya que tenemos nuestras propias formas de amar, de ser celosos, tenemos nuestra propia cobardía y curiosidad por la vida de los demás. Expresamos nuestras frustraciones y remordimien-

tos de otra manera y lo mismo se puede decir de nuestra indiferencia y de cómo resolvemos un conflicto. Puede que tengamos ascendencia latina, pero somos los únicos latinos ortodoxos, ¡y es por eso que la cultura familiar tiene sus propias particularidades acá! Tenemos un pie en Europa y el otro en la antigua Rusia. (...) Tenemos tantos sentimientos que son específicos para nosotros y esta es la ‘zona cero’ que utilicé para aproximarme a los personajes”.

El director rumano OCTAVIAN STRUNILĂ en el set de **COMPLET NECUNOSCUȚI**, otra versión de la exitosa película italiana que bate récords: "Mi desafío fue tomar una historia que se ha adaptado tantas veces y hacerla vivir a nuestra manera". El film fue una de las pocas producciones independientes que se hacen en Rumania cada año. Y se estrenará en septiembre.



TECNO AVANZA

El regreso a los cines ya es un hecho. Pero ¿podría cambiar la experiencia de hacerlo? ¿Qué pasaría si el 5G se convierte en la tecnología que mejora la experiencia de ir al cine? El 5G permitirá una tecnología de ultra alta resolución de escaneo y captura, lo que permite que la imagen de cualquier persona sea presentada con precisión en el contenido de video digital. Un ejemplo es la captura volumétrica, que utiliza varias cámaras para grabar video de alta calidad, desde varios puntos de vista, alrededor de una persona o sujeto. Luego, el software alinea y une todos estos puntos de datos capturados en el espacio para recrear una captura digital volumétrica en 3D del sujeto. Hoy, esto requiere múltiples cámaras con varias computadoras de alto rendimiento y una conexión muy rápida para transportar el video al softwa-

re, todo lo cual es muy costoso y consume mucho tiempo. Pero el 5G junto con *edge computing* podrían reducir los costos de transporte de la data y, potencialmente, en el futuro, eliminar la necesidad de los costosos equipos en el lugar. Gabriela Álvarez, Directora Ejecutiva de Accenture Interactive, dice: "Además de la comercialización de una película, las oportunidades de interactuar directamente con un consumidor en formas únicas pueden ser habilitadas aún más. Pantallas digitales interactivas en tiendas y lobbies de los cines invitarían a los consumidores a interactuar 'en vivo' con su personaje favorito. Las personas podrán hablar y sacarse fotos con ellos a través de dispositivos personales o en lugares específicos del evento". **D**



Ya dentro de la sala del cine para ver la película, el 5G permitirá más que nunca la interacción de las personas con el film, siendo parte de la acción. Mientras la tecnología de escaneo y captura existe hoy, las capacidades de 5G permitirán incluir la imagen de un espectador de cine en el tráiler, los créditos finales o como extra en la película principal. Incluso, las personas podrán disfrutar de la película con su personaje favorito sentado a su lado. También los espectadores podrán recortar partes de la película en su dispositivo móvil para revisarlas más tarde o conectarse con otros espectadores para comentar las escenas, personajes y hacer preguntas sobre la película. La nueva experiencia no solo estará en las salas. También camino al cine y de regreso a casa. Esto, gracias a las oportunidades que presenta el 5G para el vehículo conectado. Las personas podrán ser acompañadas por su personaje favorito durante el viaje hacia el cine o en su retorno al hogar e incluso podrán ver en la calle una escena de la película que acaban ver.



MARIANO HUETER con MARTINA GUSMAN, LUCIANO CÁCERES, RENATO QUATTORDIO y FERNÁN MIRÁS, protagonistas de **EL MUNDO DE MATEO**

Lo de las series era evidente, solo faltaba **EL ANCHO DE BANDA**

MARIANO HUETER SUPO, DESDE SIEMPRE, QUE LA REALIZACIÓN SERÍA SU META, PERO HASTA ALCANZARLA TOMÓ CLASES CON HUGO MIDÓN, ESTUDIÓ CINE Y, DE MANERA INTUITIVA, AVANZÓ CONSTRUYENDO SERIES CUANDO TODAVÍA NO SE PERCIBÍA SU FENÓMENO. AHORA ESTÁ A PUNTO DE EMBARCARSE EN UNA SUPERPRODUCCIÓN INTERNACIONAL QUE LO TENDRÁ TRAS LAS CÁMARAS Y COMPARTE SUS EXPERIENCIAS PARA *DIRECTORES*.

Al frente de Idealismo Contenidos, su pasión por la dirección lo llevó a generar series cuando nadie apostaba por un formato que hoy vive su época dorada, aquí y en todo el mundo. Comenzó con **INCONSCIENTE COLECTIVO**, **EL MUNDO DE MATEO** e **INCONVIVENCIA**, en las no solo se encargó de dirigir, sino que además escribió

sus guiones. En esos programas contó ya con la participación de un elenco importante, al igual que para la aún inédita segunda parte de **EL MUNDO DE MATEO**, con el mismo equipo y algunas nuevas incorporaciones.

Ahora, para HUETER todo es adrenalina, como ese primer

día de su primer proyecto, ya que se prepara para dirigir **EL GRITO DE LAS MARIPOSAS**, una superproducción histórica que se rodará en República Dominicana y que lo llevará a estar fuera de la Argentina durante varios meses para narrar, con figuras internacionales, la cruel y misógina tiranía de

POR ROLANDO GALLEGÓ

NICOLÁS PAULS en **INCONSCIENTE COLECTIVO**MARTINA GUSMÁN en **EL MUNDO DE MATEO**

“Como director hay que aprovechar la oportunidad de una serie, porque gracias a los recursos uno puede explorar varias alternativas. Es como jugar un partido con la selección. Así que hay que aprovechar”.

uno de los mayores dictadores que el poder geoeconómico instaló en Latinoamérica durante el siglo XX: Rafael Leónidas Trujillo.

Antes de hablar de tus nuevos proyectos, los rodados y los que están por rodarse, ser director de cine ¿fue algo que soñabas desde siempre o surgió sin imaginarlo?

La verdad que desde muy de pibe, en la secundaria estudiaba teatro musical con HUGO MIDÓN, pero entendía que iba a ser esto para luego dirigir, sentí que había algo allí que me interesaba y al salir de la secundaria me puse a estudiar cine.

¿Asumís riesgos muy grandes para impulsar un proyecto?

Todos mis primeros trabajos, la etapa más crucial para ver si podés lidiar con un proyecto, por suerte, fueron propios, con mi primera serie, la segunda, con la chispa muy poco en lo económico y más en lo pasional y lo profesional. Por eso recuerdo con mucho placer ese momento, donde tomaba riesgos muy grandes para

convertirme en el director que siempre soñé. En los casos de proyectos más por encargo, como **INCONVIVENCIA** o, ahora, con **EL GRITO DE LAS MARIPOSAS**, también pude vincularme con ellos, porque me interesan. Tuve la suerte de hacer las cosas que quería, y las que no, como un infanto-juvenil para Disney, y otras, en donde pude decir que no. Sí, tal vez, me ha pasado en proyectos publicitarios, donde para mí es un terreno netamente comercial, y eso no lo tomo como mi carrera de formación, sino como proyectos que me permiten generar ingresos para dedicarme luego a los proyectos que realmente me apasionan.

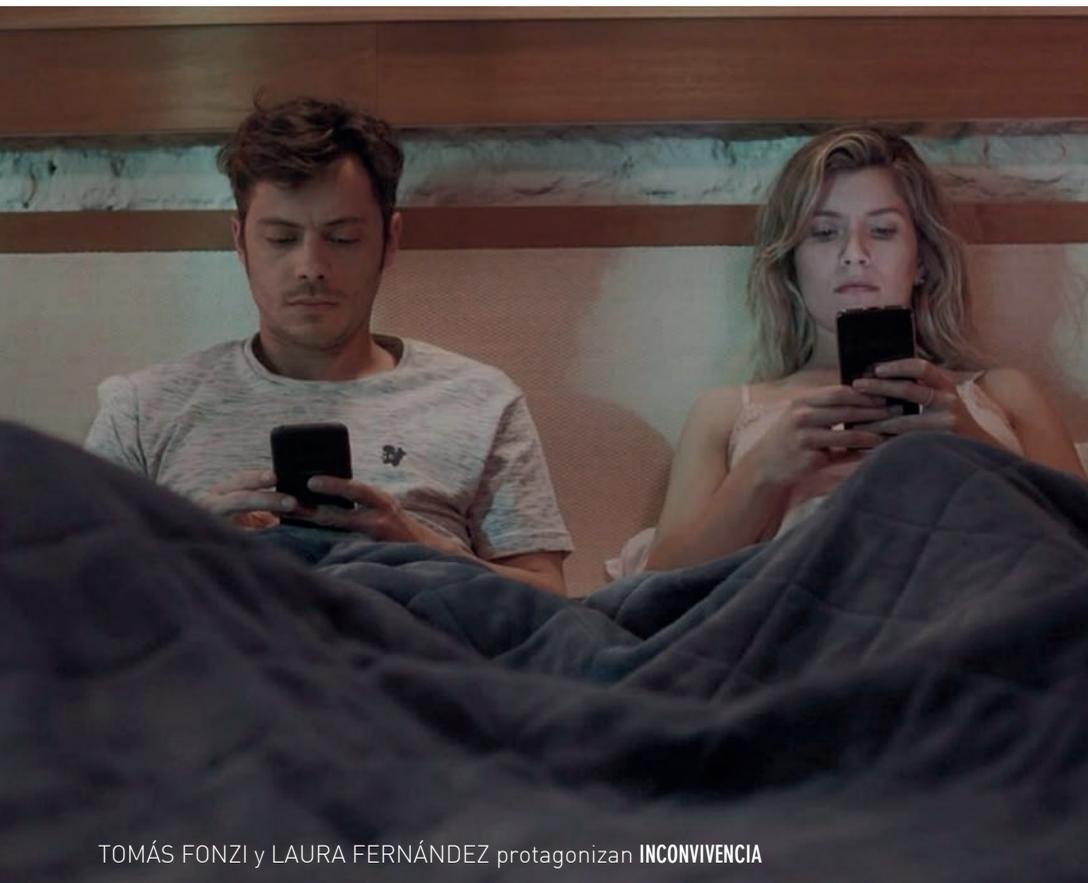
Además de imaginar y dirigir tus obras, también incursionás en la conducción, claro que asociado a la realización e interpretación, pero dentro de tu carrera, ¿dónde ubicas esa parte de tu perfil profesional?

Para mí tiene que ver con lo extrovertido del actor y cierto vínculo entre él y el director, que en un punto debe lidiar con muchas decisiones

que fortalecen determinadas cuestiones y que me llevaron a conducir un programa, animándome a preguntar cosas que, como espectador, me gustaría haber escuchado. Porque, generalmente, se los escucha “vendiendo” algo, y en ese programa se sientan a hablar sin vender nada, a hablar de lo que realmente tenemos ganas, de lo difícil que es actuar o dirigir, de su trabajo y de todas sus situaciones, y como el programa tiene un perfil casi académico, si se quiere, me animo a hacerlo.

Cuando entendiste que las series eran el siguiente paso y comenzaste a trabajar para darlo ¿imaginabas su importancia, que entonces no se planteaba de manera general?

Yo no lo tomo como si fuera un adelantado, porque soy parte de la generación que vivió el cambio, tal vez sí lo viví un poco antes, porque cuando hice **INCONSCIENTE COLECTIVO**, a mis 23 años, la estrené en el sitio de contenidos digitales abierto, se vio en la tele, pero funcionaba mejor *online* y en

TOMÁS FONZI y LAURA FERNÁNDEZ protagonizan **INCONVINCENCIA**

“Si bien uno lo soñaba, hay tiempos y cosas que tienen que ver con la maduración artística. Los trabajos que hice sirven para defenderme como director y son los que ahora me permiten embarcarme en esto”.

el *streaming*, acá y en otros países. Hoy se ve en Amazon Prime Video y funciona mucho. Cuando hacía la serie, me devoraba los DVD de temporadas de series, lo único que faltaba era el ancho de banda para hacerlo, es decir que para nuestra generación era evidente esto y, como realizador audiovisual, uno se preparaba para eso. En **TIERRA DE RUFIANES**, mi tercera serie, de animación, me consultaban si nos gustaría que fuera una película, mi respuesta era que no, que iba por otro lado y que la identificación de mi generación, y otras, estaba en los contenidos. Era un momento de transición, y luego tuvo su película. Una cosa no pisa a la otra, pero el “elefante” eran las plataformas.

¿Cómo es pasar de soñar en grande a lograrlo y ahora asumir este gran desafío de rodar afuera? ¿Te da miedo? ¿Dudaste antes de decir que sí?

Si bien uno lo soñaba, hay tiempos y cosas que tienen que ver con la maduración artística. Los trabajos que hice sirven para defenderme como director y son los que ahora me permiten embarcarme en esto. Los que me convocan lo hacen por **EL MUNDO DE MATEO**, por la dirección y la mirada. Si bien es una serie pequeña, con pocos recursos, vieron eso, y como director hay que aprovechar la oportunidad, porque gracias a los recursos uno puede explorar varias alternativas. Es como jugar un partido con la selección. Así que hay que aprovechar.

¿Como cambiar de hábitos?

Tal vez lo que hay que hacer es reeducarse para entender que uno podrá contar con recursos como nunca antes. Hace poco hablaba con MARCELA SAID, la gran realizadora chilena que se puso tras las cámaras en **LUPIN**, con OMAR SY, y me contaba que ella soñaba con cómo podía ser una escena pero después limitaba esos anhelos por un tema presupuestario, pero no, no contaba con escaso presupuesto, al contrario...

¿Dispondrás de mucho presupuesto?

Sí, pero en este caso de **EL GRITO DE LAS MARIPOSAS**, donde hay una reconstrucción, hay escenas y soluciones que no solo se basan en lo económico, sino en

puestas que serán lindas de ver, son posibilidades de “jugar” mejor. Es muy tentador transitar la experiencia.

Pero antes tenés pendiente de estreno la segunda temporada de EL MUNDO DE MATEO...

Estamos a menos de un mes de estrenar, terminando de definir si se reestrena la temporada uno en aire y llevar a Flow a ver la segunda. Eso está terminando de acomodar la fecha de lanzamiento. La serie está terminada, supera a la primera temporada. Siempre la imaginé en dos temporadas, porque la segunda termina de cerrar la historia. La paramos por la pandemia, se cortó, volvimos y estoy muy contento, esperando su estreno. **D**

La Mujer y El Cine FESTIVAL 30



No me importa tu pasado...

(Eso quiere decir que hay más historias)

EL PASADO 19 DE MARZO SE CUMPLIERON 130 AÑOS DEL NACIMIENTO DE CAMILA QUIROGA, ACTRIZ. PROMOTORA INTERNACIONAL DEL TEATRO ARGENTINO Y UNA DE LAS FUNDADORAS DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ACTRICES Y ACTORES. TAMBIÉN RECONOCIDA POR HABER FORMADO SU COMPAÑÍA TEATRAL Y POR SU ACTUACIÓN EN ONCE PELÍCULAS. SIN EMBARGO, POCO SE DICE SOBRE SU APORTE COMO PRODUCTORA A NUESTRA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA, TENIENDO EN CUENTA QUE FUE LA PRIMERA MUJER EN DESEMPEÑARSE EN ESA ÁREA.

POR VICTORIA CARRERAS
Actriz. Directora

CAMILA y su cónyuge HÉCTOR QUIROGA fundaron Platense Film y produjeron **HASTA DÓNDE** (PAUL CAPELLANI, 1917). Luego se asociaron a otro director francés y constituyeron Quiroga-Benoit, con la que concretaron **JUAN SIN ROPA** (GEORGES BENOIT, 1919), considerada

precursora del cine político y social en la Argentina.

Es evidente que CAMILA, al adoptar el apellido del marido y conformar rubro con él, se fusionó de manera tal que su trabajo como productora quedó eclipsado por el de los

socios varones y no alcanzó su merecida relevancia.

Este y otros ocultamientos fueron más que frecuentes en la historiografía de nuestro cine. De hecho, a las mujeres se les confirió primordialmente el rol de espectadoras/

consumidoras y, en los equipos de filmación, les fueron asignados escasos puestos de asistencia. Al mismo tiempo, la mayoría de las actrices cumplieron con un estereotipo de belleza que “adornaba” la película y contribuía a diseminar valores tradicionales en concordancia con los textos melodramáticos. En efecto, la representación de las mujeres en la pantalla estableció como paradigma positivo la figura del ama de casa, madre, novia, hermana o monja, en oposición a las mujeres “del escándalo”, siempre trabajadoras que abandonaban el hogar, motivo por el cual eran ligadas al ámbito prostibulario.



MERCEDES y VICTORIA CARRERAS, documental **HIJAS DE LA COMEDIA** (2021)

La cinematografía se cimentó sobre prácticas androcéntricas, dado que el manejo de presupuestos tanto como las decisiones estéticas, narrativas, de exhibición y distribución eran patrimonio masculino. No obstante, las mujeres demostraron fuerza de trabajo y capacidad desde el origen mismo de la actividad. Su interés y entusiasmo se manifestó desde los tiempos del pre-cine y quedó milagrosamente plasmado en el corto documental **SALIDA DE LA FÁBRICA DE CIGARRILLOS LA SIN BOMBO** (Anónimo/a, 1904). Allí, las trabajadoras improvisan un apoteótico final, prefigurando la vocación de ser arte y parte.

De hecho, ya en el período del cine silente, existió un circuito alternativo en el marco de las sociedades de beneficencia, en el que se produjeron cintas de ficción realizadas

por mujeres. En aquel contexto de elite, ROSA CANO DE VERA BARROS escribió *El tímido, o el candidato fracasado*, ocultando su identidad, y se convirtió en la primera argumentista cinematográfica argentina. Posteriormente, ANGÉLICA GARCÍA DE GARCÍA MANSILLA dirigió **UN ROMANCE ARGENTINO** (1915), que logró altos beneficios económicos. Otro caso análogo es el de EMILIA SALENY, nuestra primera directora de cine institucional, quien creó en 1915 la primera Academia de arte cinematográfico, realizando con sus egresados la primera película de género infantil: **EL PAÑUELO DE CLARITA** (1918). Sin embargo, Emilia fue eludida de los anuncios de exhibición del film.

El cine se forjó, en gran parte, con el trabajo que produjeron las mujeres. Algunas laboraron en forma gratuita o

anónima, algo que era habitual en los binomios artísticos. Sin embargo, muchas supieron abrirse camino dentro y fuera de la dupla matrimonial/laboral. Tal es el caso de LINA C. DE MACHINANDIARENA, cuyo nombre está asociado al del dueño de los Estudios San Miguel. Lina fue productora de películas memorables como **LOS ISLEROS** (LUCAS DEMARE, 1951). Igualmente, la escritora ALEXIS DE ARANCIBIA utilizó el seudónimo WASEN EISEN para coger junto a su marido, el director ERNESTO ARANCIBIA, algunos de los films protagonizados por ZULLY MORENO, para desempeñarse luego en forma independiente.

Así también, VLASTA LAH, en las décadas del 40 y 50, fue asistente de dirección de varios directores, entre los que se encontraba su marido, el cineasta CATRANO CATRANI.

El cine se forjó, en gran parte, con el trabajo que produjeron las mujeres. Algunas laboraron en forma gratuita o anónima, algo que era habitual en los binomios artísticos. Sin embargo, muchas supieron abrirse camino dentro y fuera de la dupla matrimonial/laboral.



C. VLASTA LAH. Foto: Archivo personal de CANDELA VEY y TINO PEREIRA



MARGARITA BRÓNDOLO. Foto: *Página 12*

Es evidente que CAMILA, al adoptar el apellido del marido y conformar rubro con él, se fusionó de manera tal que su trabajo como productora quedó eclipsado por el de los socios varones y no alcanzó su merecida relevancia.



CAMILA QUIROGA. Foto: Archivo del Museo Regional "Camila Quiroga", que funciona en la casa natal de Camila

VLASTA fue la primera mujer que dirigió un largometraje sonoro en la Argentina: **LAS FURIAS** (1960). Desde su primer cortometraje, conformó sus equipos brindando oportunidades a otras mujeres. Así convocó a MARGARITA BRÓNDOLO como compaginadora. MARGARITA fue cortadora de negativo en 325 películas, pero nunca pudo compaginar oficialmente un largometraje. En un reportaje se refirió a los comentarios generados por su presencia en la moviola: "Aquí no tiene que haber mujeres, que ella vuelva a negativo y se quede ahí, con las chicas" [Soto, M. "La dama del celuloide". *Página 12*].

Muchas veces me preguntaron cómo hizo mi padre, ENRIQUE CARRERAS, para filmar casi 100 películas, sé que una parte de ese logro lleva el

nombre de su compañera, que fue mucho más que la musa inspiradora en 25 de sus films. MERCEDES CARRERAS DE CARRERAS oficiaba como correctora de guiones, asesora de *casting*, asistente personal y administradora. Además, cumplía su rol con la prensa y las tareas de cuidado. Sus múltiples actividades generaron capital económico, que no siempre estaba remunerado y puedo advertir, sin negar los lazos afectivos, que hizo trabajo invisible. Ese trabajo que no tiene precio ni nombre y nos fue enseñado como forma de manifestar amor o pasión.

La devaluación del trabajo femenino atravesó la actividad cinematográfica desde los inicios, no obstante, algunas lograron anclar en el corazón de la cultura popular. De hecho, TITA MERELLO instauró una forma de

"actuar a la Argentina". LIBERTAD LAMARQUE abrió mercados con sus "óperas tangueras" y NINÍ MARSHALL se impuso como protagonista, dialogando sus guiones. Fueron pioneras que se animaron a ser y a hacer lo prohibido.

Metros de celuloide eternizaron el cuerpo fetichizado de ISABEL SARLI pero pocos conocen que negociaba los contratos con las *majors*. Así también LIBERTAD LEBLANC fue más allá de su prestación como figura del cine erótico, encargándose de la distribución de sus films.

Sin duda, la historia del cine argentino, durante muchos años, fue escrita minimizando el trabajo de las cineastas. De ahí que, en el año 1988, MARÍA LUISA BEMBERG, LITA STANTIC, SARA FACIO, BEATRIZ VILLALBA WELSH, SUSANA LÓPEZ MERINO, GABRIELA MASSUH y MARTA BIANCHI fundaron la Asociación "La mujer y el cine". Treinta y tres años después, junto a su actual presidenta, ANNAMARÍA MUCHNIK, y su vicepresidenta, GRACIELA MAGLIE, y hermanadas las colectivas del sector, continuamos con su legado.

La historia del cine puede abordarse desde la tecnología, la producción, las estéticas, los géneros narrativos, la percepción o los devenires sociopolíticos. Cualquiera sea el punto de partida para construir conocimiento, nadie debe quedar afuera del camino. Tódes contamos a la hora de contar. **D**



LA 1-518, SOMOS UNO

Marginalidad & ficción

CON LA DIRECCIÓN DE JORGE NISCO Y ALEJANDRO IBÁÑEZ, LA REALIZACIÓN Y EL ESTRENO DE LA 1-518, SOMOS UNO (POL-KA) TRAEN, NUEVAMENTE, UNA “TIRA” A LA TELEVISIÓN ARGENTINA TOMANDO LO MARGINAL COMO MATERIA EXPRESIVA. UN FENÓMENO RELOCALIZADO EN NUESTRO CINE POR PIZZA, BIRRA Y FASO, DE BRUNO STAGNARO Y ADRIÁN CAETANO, Y EL POLAQUITO, DE JUAN CARLOS DESANZO, QUE FORJA LA BASE PARA QUE LAS PRODUCCIONES TELEVISIVAS TAMBIÉN SE INTERNEN EN ESE MUNDO.

Antes fueron películas como **TIRE DIÉ**, **ALIAS GARDELITO**, **LA RAULITO**, **NOCHES SIN LUNAS NI SOLES**, **LAS TUMBAS** o **TACOS ALTOS**, las que permitían visualizar conceptos acerca de esa marginalidad que los prejuicios intentan negar, estigmatizar, ocultar siempre debajo de

la alfombra social, pero que vuelve a emerger para visibilizar algo de esa realidad más cruda que la ficción.

Una posibilidad de construcción que permitió lograr ciclos emblemáticos para la pequeña pantalla, tal vez con el reducido

tiempo de realización propio del medio para posibilitar alcanzar toda su profundidad, pero ya, por el solo hecho de intentarlo, originando un válido acercamiento social en esa dimensión.

En la actualidad y desde hace un tiempo también, la TV local,

POR ROLANDO GALLEGO

diezmada por la crisis económica y la pandemia, rastreando financiación y eligiendo emigrar hacia las plataformas para el encuentro con los espectadores, prefiere reiterar



ADRIÁN CAETANO

LA 1-5/18, SOMOS UNO, tal como su título anticipa, seguramente reflejará una idealización sobre la vida en ese lugar, un espacio donde conviven vecinos de distintas edades y diversidad sexual que, a pesar de estar privados de algunos derechos y de atravesar la carencia, siempre están dispuestos a colaborar y a luchar por el bienestar de toda la comunidad.

esquemas y estructuras para facilitar lecturas y modos de producción.

Si **PIZZA, BIRRA Y FASO** fue la bisagra para reflejar otras realidades en el cine, sin duda, es **OKUPAS**, el ciclo dirigido por BRUNO STAGNARO, el que permitió conocer otros universos, en este caso, el de un grupo de jóvenes que habitaban una ciudad que les vedaba oportunidades en todos los sentidos y que reformuló esa ficción nacional, convirtiéndose en un hito que marcó un antes y un después en el espectro audiovisual.

Tal vez ese programa y algunos subsiguientes permitieron una reflexión acerca de qué mirada posee la industria audiovisual sobre un concepto que tiene a lo "marginal" como eje del debate, sabiendo que no basta con ponerle el nombre a un proyecto, sino que hay que evitar construir una poética sobre lo miserable y revelaciones innecesarias sobre aquello que supuestamente sucede dentro de un barrio carenciado.

OKUPAS deconstruyó lugares comunes y puso en el centro el slang, la vital energía de jóvenes que se enamoran, pelean, se odian, se amigan e intentan sobrevivir sin medir consecuencias, con la música como emblema y la amistad y el valor de la palabra como guías.

Luego se sucederían otros proyectos como **TUMBEROS**, **LOS PIBES DEL PUENTE**, **ESTA ES MI VILLA** (documental), **EL MARGINAL**,

POLICÍAS EN ACCIÓN (reality), **EL PUNTERO**, **APACHE**, **UN GALLO PARA ESCULAPIO**, algunos episodios de **MUJERES ASESINAS**, detalles de **EL TIGRE VERÓN**, **NAFTA SÚPER**, **LOS HÉROES DEL CONURBANO**, y **LA LEONA**, que tomaron como motivo esa mirada sobre lo marginal.

El escritor, periodista y crítico de televisión FEDERICO LISI-CA comenta: "En lo marginal representado en la pantalla chica hay que marcar el punto de inflexión que significó **OKUPAS** junto con **TUMBEROS**; más atrás en el tiempo, debe haber algunos exponentes, recuerdo **SIN CONDENA**, más polémico, pero en **OKUPAS**, **TUMBEROS** y **SOL NEGRO** se incluyó un aspecto real. Recuerdo que ADRIÁN CAETANO, con **TUMBEROS**, batallaba con la idea de lo real y una ensoñación de la vida carcelaria, creo que ahí estaba la primera pata puesta. Con **EL MARGINAL** y **EL PUNTERO** se renuevan".

Y agrega: "Hay que tener en cuenta tres puntos al hablar del fenómeno sobre lo marginal en televisión, el medio, los realizadores y la audiencia. Por un lado, lo que empezó siendo como atractivo o novedoso termina siendo cooptado por la industria, como una máquina de hacer chorizos, al mismo nivel de Hollywood, en los 30, con el nacimiento de los géneros. Ya sabemos que este tipo de producciones incurrirán en un tipo de universo particular, con un tipo de personajes, contando un tipo de historias con una estética particular".

"Por otro lado, está el tema de los realizadores, hay algo de



BRUNO STAGNARO con dos LUISES, BRANDONI y LUQUE

agotamiento de ideas o cansancio que lleva a contar siempre lo mismo, si bien la industria lo reclama, no hay una búsqueda profunda en cuanto a cómo narrarla. Y con respecto a la audiencia, hay una fascinación sobre lo otro, lo desconocido, en los más jóvenes, principalmente, con el tema carcelario, la jerga, sobre aquello que se desconoce y no se va a pisar, una cárcel, una villa, puerta de entrada a ese mundo de una manera arbitraria, de acuerdo con lo que proponen los realizadores y el medio", sigue.

"Me sorprende esa idea que tienen los americanos que, en las películas de catástrofes, ellos muestran el último punto donde la sociedad puede mostrar lazos de comunidad, y veo que en estos géneros se muestra también eso, también en el policial pasa eso, más en el cine, donde hay algo

de posición de lo social, totalmente denostado, el tacho de basura, donde se rasquetean los últimos lazos de sociabilidad posible en esos ámbitos complejos", dispara. "No sé hasta qué punto la industria pueda aceptar, por ejemplo, que JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO pueda hacer una realización para la pequeña pantalla y termine por barrer con estereotipos, sería novedoso que una producción seriada, como lo fue **VIKINGO**, apareciera en la televisión", termina.

LA 1-5/18, SOMOS UNO, tal como su título anticipa, seguramente reflejará una idealización sobre la vida en ese lugar, un espacio donde conviven vecinos de distintas edades y diversidad sexual que, a pesar de estar privados de algunos derechos y de atravesar la carencia, siempre están dispuestos a colaborar y a lu-

char por el bienestar de toda la comunidad. Así, la historia incorpora a un "cura villero", encarnado por ESTEBAN LAMOTHE, como figura clave que brega con su trabajo social por mejorar la vida de sus habitantes y seguidores.

Al mismo tiempo, otra propuesta, la inminente **MARADONA: SUEÑO BENDITO**, bajo la dirección del cordobés ALEJANDRO ALMETTA (*showrunner* en México, cuando tenía 30 años, de **HASTA QUE TE CONOCÍ** (2016), *biopic* de JUAN GABRIEL para Disney), traerá la vida de DIEGO ARMANDO desde su niñez hasta la adultez. Aquí, el potrero, la falta de dinero, a través de la consecución de un sueño, de un objetivo, potenciarán la idea sobre lo marginal con la trascendencia de ese personaje hecho a sí mismo, que el Diez terminó ejemplificando. **D**

OKUPAS
deconstruyó
lugares comunes y
puso en el centro
el slang, la vital
energía de jóvenes
que se enamoran,
pelean, se odian,
se amigan e
intentan sobrevivir
sin medir
consecuencias, con
la música como
emblema y la
amistad y el valor
de la palabra como
guías.



MANUEL FERRARI en rodaje

La pandemia demostró que EL CINE ES ESENCIAL

MANUEL FERRARI ESTRENÓ DURANTE LA PANDEMIA DE LA NOCHE A LA MAÑANA EN AMAZON PRIME VIDEO Y CLARO VIDEO. SU OBRA PREVIA -EL FILM COLECTIVO A PROPÓSITO DE BUENOS AIRES (2006), SU ÓPERA PRIMA CÓMO ESTAR MUERTO / COMO ESTAR MUERTO (2008) Y EL POSTERIOR CORTOMETRAJE LAS CREDENCIALES (2020)- ENCUENTRA CONTINUIDAD EN ESTA RECIENTE PELÍCULA DONDE EL TRATAMIENTO SOBRE LOS ESPACIOS ADQUIERE UNA MARCADA CENTRALIDAD.

POR EZEQUIEL OBREGÓN

“Entré al cine por mi interés en la fotografía y, luego de algunas idas y vueltas, empecé a estudiar en la Universidad del Cine, donde efectivamente inicié un estudio más orgáni-

co”, comenta MANUEL FERRARI, que trabajó en montaje, sonido, producción, guión y dirección. “Entiendo el cine como un campo amplio. Hice cortos, largos, medios de ficción, docu-

mental o un poco más experimentales. Creo que es un universo completo e interesante, todo por igual”.

¿Cómo vinculás tu proceso de escritura del guion con los espacios?

Efectivamente, hay siempre un viaje involucrado, incluso en mis dos medimétrajes (**CRÓNICAS DE SOLITUDE**, 2015 y **LAS EXPANSIONES**, 2018). Me resulta fascinante viajar y hacer películas, y poder juntar ambas cuestiones es siempre una buena excusa para que una cosa lleve a la otra. Pero más allá de esta



ESTEBAN MENIS y
MANUELA MARTELLI en
DE LA NOCHE A LA MAÑANA

cuestión de deseo, también son películas que se gestaron en un viaje o bien las filmé aprovechando un viaje. Definitivamente, también es clave la lógica de tener una excusa espacial para empezar con un proyecto. Un espacio que se haga protagonista, literalmente, algo que ya ocurrió desde **A PROPÓSITO DE BUENOS AIRES**, una película que filmamos con otros directores y otras directoras.

Si pensamos en mis dos últimos trabajos, diría que la espacialidad es una forma de definir el carácter y la identidad de los personajes. En el caso de **DE LA NOCHE A LA MAÑANA**, tiene que ver con la cuestión física, pero también con la interioridad del protagonista. Y con sus formas de transitar espacios como la ciudad de Valparaíso, en Chile, con sus temblores y escaleras. Lugares que le resultan desconocidos por ser extranjero. El punto es ver cómo esto lo afecta, en medio de una crisis

existencial un poco exagerada, pero, a la vez, real. En cuanto al corto, esta cuestión se vincula a cómo los espacios tienden a generar ciertos circuitos (ambos protagonistas son choferes). Al mismo tiempo, en el relato se va construyendo un sistema de control en esa circulación (aduanas y fronteras, policías y cámaras de seguridad). Y, al mismo tiempo, el cierre está enmarcado en los viajes que hacía la empresa Lumière por los distintos continentes (en México, en este caso), para promocionar e implantar su invento y, a la vez, registrar esos destinos "exóticos" para verlos en Europa.

¿Cómo resultó la experiencia de estrenar en pandemia? Más allá de la imposibilidad de estrenar en salas, ¿qué rescatás de esta experiencia?

La película fue exhibida en el Festival de Mar del Plata de 2019. Allí se hicieron tres proyecciones, además de otra

función en otro festival, durante marzo y en coincidencia con los cierres. Logramos estrenar brevemente en salas de Córdoba, Mendoza y Rosario, pero lógicamente todo resultó muy extraño por los aforos y por no poder estar ahí, al menos para presentar alguna proyección. Llegado cierto punto, decidimos que la película tenía que adelantar su estreno *online* y, a fines de abril, pasamos a esa etapa, que resultó muy satisfactoria, con el alcance que tuvo en Amazon Prime y luego se sumó Claro Video y Filmin en España.

Con todos los conflictos, considero que esta pandemia llevó a quienes pudieron tener la capacidad mental, el tiempo y los medios, a acceder en su aislamiento a una mayor cantidad de contenidos audiovisuales, libros, membresías gratuitas y actividades diversas de eso que podríamos llamar brutalmente "cultura".

"De una u otra manera, lo que creo que pasó es que se volvió visible que las películas, los libros, los museos y la música `sirven para algo´ y no únicamente para distraernos".



Una imagen de
CÓMO ESTAR MUERTO/
COMO ESTAR MUERTO

De una u otra manera, lo que creo que pasó es que se volvió visible que las películas, los libros, los museos y la música "sirven para algo" y no únicamente para distraernos.

¿Sentís que tus películas no tienen finales completamente cerrados, porque lo que observamos es una forma de transitar el mundo?

Bueno, ambos protagonistas se llaman Ignacio y cuando termina **CÓMO ESTAR MUERTO / COMO ESTAR MUERTO**, un texto indica que la historia continuará. Quizás **DE LA NOCHE A LA MAÑANA** sea el cierre de una saga de jóvenes indecisos que, si bien crecen y se convierten en adultos, luego siguen yirando sin mucho rumbo, escapándose de las responsabilidades que les tocan según su edad, quién sabe. Y en este sentido, es interesante la pregunta para pensar que los finales de ambas películas -que son poco conclusivos- efectivamente tengan que ver con una deriva infinita, como

si en cada película continuara el viaje hasta que, luego, toque el siguiente. Espero poder hacer una película pronto, antes de tener que filmar ancianos con problemas para caminar, porque ahí los viajes son más limitados.

¿Cómo definirías el trabajo con tu equipo?

Para mí es fundamental promover un diálogo entre las partes. Cuando empecé a filmar **DE LA NOCHE A LA MAÑANA**, que es la película donde había más gente involucrada que tuve en un set, a gran parte de sus integrantes les dije: "Miren que yo escucho mucho, todo lo que digan va a formar parte de mi cabeza y por ende de la película". Estoy muy feliz y muy agradecido del trabajo que se logró en equipo. En todas las etapas, las charlas que tuvimos fueron sumamente fructíferas. Siempre intentando que la película fuera lo más auténtica posible, apostando por la comedia, que es un género que me fascina. También que-

ría que la película tuviera una perspectiva sobre otro país, que no fuera una mirada turística ni totalmente ajena o prejuiciosa.

**¿Qué tipo de cine te gusta?
¿Qué realizadores admirás?**

Me gusta todo tipo de cine o series, no es que por mirar el último corto de PETER TSCHERKASSKY no deje de fascinarme un nuevo capítulo de **CURB YOUR ENTHUSIASM**. De los realizadores y las realizadoras que están haciendo activamente cosas ahora, diría que me fascina lo que hace CORNELIU PORUMBOIU. Considero que es un realizador que no se repite y que hace películas en todos los tamaños de producción y formatos, y nunca pierde esa mezcla de elegancia con humor y rigurosidad que lo caracteriza en todas sus películas. De KELLY REICHARDT, me gustó especialmente su última película, **FIRST COW**. También me gustan TSAI MING LIANG, FEDERICO VEIROJ, AKI KAURISMÄKI, RAYMOND DEPARDON y CHANTAL AKERMAN. Referencias como NANNI MORETTI, OTAR IOSELLIANI, JUDD APATOW, PETER BODANOVICH o incluso HOWARD HAWKS, si queremos pensar en referencias norteamericanas relacionadas con el humor. En cuanto al cine nacional, MARTÍN REJTMAN, y me parece super importante destacar todo lo que están haciendo las nuevas generaciones, que cada vez son más (ja, ja). En ese sentido, tanto **ROJO**, de BENJAMIN NAISHTAT, como **LAS MIL Y UNA**, de CLARISA NAVAS, y **FAMILIA SUMERGIDA**, de MARÍA ALCHÉ, me parecen, por distintas razones, películas faro para pensar el cine argentino. D

"Me resulta fascinante viajar y hacer películas, y poder juntar ambas cuestiones es siempre una buena excusa para que una cosa lleve a la otra".

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



LUCA, Disney-Pixar

¿Qué futuro hay para películas independientes en un mundo DOMINADO POR PLATAFORMAS?

DURANTE CINCO DÍAS, DEL 14 AL 19 DE JUNIO EN ANNECY, LA “VENECIA DE LOS ALPES”, POR SU LAGO Y EL CANAL QUE LA ATRAVIESA, DIGNA DE WALT DISNEY (AL SURESTE DE FRANCIA, A 550 KM Y 5 HORAS DE AUTO DESDE PARÍS), VOLVIÓ A ANIMARSE Y NO SOLO POR LA GENTE QUE IBA Y VENÍA, SINO PORQUE, COMO CADA AÑO DESDE HACE YA 60, SE CELEBRÓ EL MAYOR FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ANIMACIÓN DEL MUNDO. EN 2020, LA EDICIÓN FUE COMPLETAMENTE REMOTA. ESTA VEZ FUE HÍBRIDA, UNA PARTE VIRTUAL Y LA OTRA PRESENCIAL. HUBO TRES CONCLUSIONES MUY EVIDENTES: EL *BOOM* DE LA ANIMACIÓN, EL CRECIMIENTO DE SU OFERTA PARA ADULTOS Y EL DOMINIO DE LAS PLATAFORMAS.

Producciones de los cinco continentes y estudios de todas las dimensiones desfilaron por las competencias oficiales y en las exhibiciones especiales. Tres propuestas argentinas formaron parte de la selección oficial y otros

cinco proyectos fueron presentados en el MIFA, el gran Mercado Internacional de la industria que se realiza en paralelo. La muestra recibió 5.000 asistentes, europeos, en su gran mayoría, muchos de los cuales por primera vez en

15 meses asistían físicamente a un festival. Las salas estuvieron al 65% para evitar aglomeraciones, el uso del barbijo fue obligatorio y no se pudo circular luego de las 23 horas. Hubo en total 10 categorías: largometrajes, cortos, series

televisivas, audiencias más jóvenes, animaciones por encargo, realidad aumentada y trabajos de graduación, entre otras, compitiendo por las estatuillas de cristal y el interés de los posibles compradores.

En 2021, el objetivo, según MICKAËL MARIN, director ejecutivo organizador, fue “simplemente, dar la bienvenida a la gente y celebrar a los creadores”. Sin embargo, la animación, como quizá el resto de la actividad audiovisual en la era digital, transita un cambio exponencial. En este caso, con un crecimiento masivo de la demanda de animación, motivado en la coyuntura por las dificultades pandémicas de las filmaciones en vivo, pero, por otro lado, debido a la demanda de las plataformas que han impulsado un desarrollo masivo.

BOOM DE LA ANIMACIÓN

El negocio está en auge como nunca antes. Desde el año pasado, Nickelodeon ha contratado a casi 700 personas para trabajar en sus programas a medida que se amplía. Blue Spirit, importante estudio francés, confirmó la apertura de un nuevo estudio creativo, Paris Blue Spirit Creation, descrito como una boutique de pre-producción de animación premium.

Sin duda, es una opinión general que la pandemia aceleró los cambios. Solo alrededor del 30% del equipo de un nuevo programa de Nickelodeon, que comenzó la producción durante la pandemia, se ha conocido en persona, el otro 70% trabaja virtualmente, ya que la animación se está produciendo de forma completamente remota y global. La mejor gente de la actividad solía trabajar por contrato en Indonesia o China, pero ahora pueden vivir y trabajar



THE CROSSING

en cualquier lugar, porque la industria de la animación realmente se ha vuelto global. Esta edición del Anecy lo confirmó por completo.

PRESENCIA MASIVA (AUNQUE VIRTUAL) DE LAS GRANDES COMPAÑÍAS

No fue una coincidencia que, por primera vez, una empresa estadounidense, Titmouse, creara el videoclip del patrocinador del Festival que precede a cada proyección. Las empresas multinacionales, las más grandes plataformas, utilizaron Anecy para hablar sobre la creatividad que “permite” a sus talentos y demostrar sus músculos. Netflix adelantó 13 programas, nueve a través de presentaciones con los enfoques del estudio y cuatro con trabajos en progreso, entre ellos, **MAYA Y EL ÁRBOL** e **HISTORIAS DE ARCADIA**. También presentó la mirada retrospectiva **LOVE DEATH AND ROBOTS** y exhibió tres títulos más en los cines; **AMERICA: THE MOTION PICTURE** fue el que concitó más atención. Disney-Pixar, por su lado, presentó un anticipo de **ANDIAMO** y organizó una clase magistral y tres sesiones de

estudio, proyectó **LUCA** y, para no ser menos, su propia retrospectiva. De todos modos, con gran cantidad de pequeñas realizaciones independientes que buscaban ganar perfil, la gama de títulos exhibidos fue muy amplia. Scoffier, de UniFrance, reveló que los títulos de animación franceses superan en plataformas SVOD en todo el mundo, por su porcentaje de catálogo, a las otras películas francesas en general. Este febrero, la coproducción francesa **BIGFOOT FAMILY**, del autor belga BEN STASSEN, encabezó las listas estadounidenses de Netflix durante seis días seguidos, según FlixPatrol.

LA “ADULTANIMACIÓN”

La animación para adultos solía ser excepcional. Ahora la revolución del *streaming* posibilitó a los productores constatar la existencia de un gran mercado global con el que hace diez años nadie soñaba. Anecy 2021 mostró la capacidad para construir y evolucionar de la animación para adultos. La “adultanimación”, como muchos ya le llaman, comienza a ofrecer

Argentina anunció que abrirá tres escuelas estatales de animación, ubicadas en Mar del Plata, Rosario y Comodoro Rivadavia. SILVINA CORNILLÓN, representante del INCAA en la muestra, tuvo a su cargo la presentación de un panel en la Cumbre Mundial de Mujeres organizada por el Festival.



JIANG ZIYA LA LEYENDA DE LA DEIFICACIÓN, de los directores chinos LI WEI y HENG TENG



PERLIMPS, Buriti Filmes

La mejor gente de la actividad solía trabajar por contrato en Indonesia o China, pero ahora pueden vivir y trabajar en cualquier lugar, porque la industria de la animación realmente se ha vuelto global.

una impresionante variedad de realizaciones que incluye desde comedias oscuras en *stop-motion* hasta los más diversos formatos y contenidos nunca experimentados en ese género tan poco frecuente hasta esta época. Un panel virtual de WarnerMedia, dirigido por SUZANNA MAKKOS, vicepresidenta ejecutiva de comedia original y animación para adultos de HBO Max y Adult Swim, dejó bien claro que el desarrollo de la animación para adultos recién está comenzando y tentará a varios. Allí fueron anunciados el *spin-off* de **SCOOBY-DOO** y **VELMA**, así como la comedia en el lugar de trabajo **FIRE ON MARS**. Algunos de los audiovisuales más esperados también fueron de animación para adultos. **MY SUNNY MAAD** (*Mi Maad soleada*), debut en el largometraje de MICHAELA PAVLÁTOVÁ, la destacada directora checa nominada al Oscar (**RECI, RECI, RECI** y **TRAM**). Gran expectativa, asimismo, provocaron **THE CROSSING**, de FLORENCE MIALHE, la primera película animada pintada al óleo enteramente sobre vidrio y un adelanto de **PERLIMPS**, del director brasileño ALÊ ABREU y su equipo.

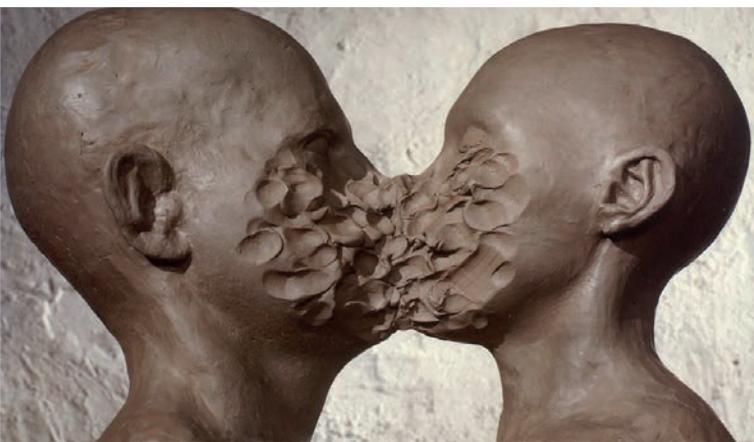
CHINA ESTÁ LLEGANDO

El mercado MIFA incluyó un foco en China. Ya en los meses previos, la división de distribución de contenido para niños de Federation Kids & Family, con sede en París, anunció hacerse cargo del lanzamiento de **KUNG FU WAI!**, producido por Tencent Video de China y UYoung Media. Tiempo atrás, hubiera resultado difícil imaginar ese acuerdo de una película china con un distribuidor premium como Federation. Uno de sus responsables, DAVID MICHEL, aseveró: "Después de que China comenzó con la subcontratación de estudios chinos con empresas europeas o estadounidenses, grandes producciones originales realmente muy interesantes salen de China, realizaciones a veces de vanguardia. Hay un crecimiento muy interesante en términos de creatividad y nivel de producción".

NUEVOS CENTROS DE ANIMACIÓN Y FORMACIÓN: ARGENTINA ANUNCIÓ LA APERTURA DE TRES ESCUELAS

Con 22 largometrajes o series de animación en desarrollo o producción avanzados, cal-

cula un productor, se está volviendo muy difícil equipar las producciones en España. No es de extrañar que uno de los *leitmotifs* de Annecy 2021 sean las nuevas iniciativas y los centros de formación, a medida que las empresas luchan por atraer a una nueva generación talentosa y los gobiernos priorizan la animación como un sector de crecimiento estratégico. En tal sentido, **Argentina anunció que abrirá tres escuelas estatales de animación, ubicadas en Mar del Plata, Rosario y Comodoro Rivadavia**. Además, tres películas argentinas formaron parte de la selección oficial del festival: en la categoría Perspectivas compitió el corto **TAMGÜ**, coproducción argentino-francesa, de ISABEL LOYER y LUIS PARIS; en la categoría Realidad Aumentada concursaron la serie **METRO VEINTE**, de MARÍA BELÉN PONCIO, ROSARIO PERAZOLO MASJOAN y DAMIÁN TURKIEH, del estudio Detona, y **PAPER BIRDS** (producida por 3DAR), de FEDERICO CARLINI y GERMÁN HELLER. Además, cinco proyectos argentinos fueron presentados en el Mer-



Icono de Anecy, JAN SVANKMAJER, el gran experto checo en *stop motion*

En 2021, el objetivo, según MICKAËL MARIN, director ejecutivo organizador, fue “simplemente, dar la bienvenida a la gente y celebrar a los creadores”. Sin embargo, la animación, como quizá el resto de la actividad audiovisual en la era digital, transita un cambio exponencial.

cado MIFA, mientras que en la sección Animation du Monde concursaron el cortometraje **PASOS PARA VOLAR** (OSA Estudio), del director NICOLÁS CONTE, y la serie **JOSÉ TRUENO** (Caramba Estudio), de ARIEL LÓPEZ V. Y a través del mercado de cine latinoamericano Animation! Ventana Sur, organizado en conjunto por el INCAA y el Marché du Film del Festival de Cannes, se sumaron las series **GHOST BROS** (YELLOW KINGDOM), de JORGE EDELSTEIN; **MUJER FUTURA** (Tamandúa), de EMILCE ÁVALOS, y **LA SOMBRA DEL ALTIPLANO** (Ojo Raro), de PAULA BOFFO. Estas dos últimas, como parte del programa de mentorías Directoras en Foco.

RAZA, GÉNERO, DIVERSIDAD: UN NUEVO OBJETIVO

El evento más importante de Anecy 2021 fue la Cumbre Mundial de Mujeres en la Animación. Cabe destacar que este fue uno de los primeros festivales del mundo en firmar la carta 50/50 de 2018 para la paridad de género y se ha acercado rápidamente a la proporción deseada con poco menos del 45% de las

películas en la selección oficial de 2021, provenientes de cineastas femeninas. Más del 40% de los oradores clave, el 42% de los participantes de Works in Progress y el 50% de los anfitriones de la clase magistral fueron mujeres este año, cada uno ha sido un nuevo récord para el festival. Este año, el foco territorial en cuanto a la diversidad estuvo en África. En 2019, Netflix y la famosa escuela de animación francesa Gobelins se unieron en un programa de becas para estudiantes de animación africanos, que ha crecido de dos a seis candidatos en los últimos dos años, tres estudiantes de pregrado y tres de posgrado.

La diversidad es un principio, pero también tiene una lógica empresarial. “El interés comercial para la diversidad radica en que todo el mundo quiere escuchar las partes más verdaderas de su propia historia y la historia de otra persona”, dijo la Dra. AMMA Y. GHARTEY-TAGOE KOOTIN en su discurso de apertura en la Cumbre Mundial de Mujeres en la Animación. “Y solo

por números, sería un buen negocio financiero llegar a más personas en el mundo con sus historias”, agregó. A su vez, SILVINA CORNILLÓN, representante del INCAA en el Festival, tuvo a su cargo la presentación de un panel dedicado al programa de mentorías, en el marco de una jornada dedicada a conferencias y mesas redondas sobre la paridad de género.

La diversidad parece interesar a las plataformas, tal vez porque, según las investigaciones de mercado en la intimidad del consumo hogareño o individual, cualquiera sea el dispositivo utilizado, cada usuario manifiesta sus preferencias más en confianza que en el espacio social de las salas. RICARDO CURTIS, presidente de House of Cool, el importante estudio de preproducción de animación canadiense, al explicar su asociación con TeamTO de Francia en un nuevo programa de guiones, dijo: “La diversidad es una parte clave de nuestro éxito. Precisamos narradores que sean extre-

madamente talentosos, pero que también tengan puntos de vista únicos. Esto significa que más allá de nuestro grupo de talentos de América del Norte, abrir las puertas a otros distintos es una necesidad absoluta para mantener nuestras historias tan frescas como auténticas”. Las plataformas cada vez buscan más proteger su crecimiento global, y la diversidad es una condición clave para ayudar a impulsar la suscripción de SVOD en todas partes.

Solo falta que estos flamantes grandes mayoristas globales del ecosistema audiovisual, las plataformas web, hagan los aportes fiscales proporcionales a sus grandes negocios, incluyan en sus catálogos una adecuada cuota o porcentaje de producción nacional de cada país que penetran y paguen derechos a los autores de todos los contenidos que venden. Tal es el justo reclamo de muchas naciones, sus trabajadores culturales y creadores en este nuevo mundo digital. D

Fuentes: Variety y Telam



KINDERGARTEN, una víctima de la censura

Un realizador INCLASIFICABLE

JORGE POLACO FUE UN DIRECTOR QUE, SIN DUDA, A CONTRAMANO DE SU ÉPOCA, ENFRENTANDO TENDENCIAS Y PRESIONES TANTO ESTÉTICAS COMO ECONÓMICAS O SOCIALES, BUSCÓ SU PROPIO CAMINO. TAL VEZ LO HAYA ENCONTRADO O NO, PERO SUS PELÍCULAS, DE UN MODO U OTRO, CONSTITUYEN UNA OBRA DIFERENTE, DIVERSA Y SIEMPRE INTERESANTE DE REVISAR.

POR ROLANDO GALLEGOS

Con motivo del estreno de **LA DAMA REGRESA**, en 1996, donde JORGE POLACO cumplía el sueño de trabajar con una de sus amadas figuras del cine y la cultura popular, porque así lo manifestaba en cada reportaje de la época, la revista *Flash* entrevistó a su protagonista absoluta, ISABEL SARLI, quien no filmaba hacía décadas, pero

que, tras convencerla POLACO, volvió a los sets con jornadas de rodaje extensas, algunos planos secuencia característicos en su obra y otros procedimientos que asustaron a la diva.

En la entrevista mencionada decía varias cosas, pero repetía una idea fuerte, la que, extraída para el título, de alguna manera contradecía aquello que expresaba. "Aunque me maltrató, a su manera, me cuidó. Quizás

entre JORGE y yo había muchas cosas en las que no coincidíamos, pero su trabajo lo hizo muy bien... Sí, volvería a filmar otra película con POLACO si me la ofreciera (...) es un ser muy extraño, raro, te diría", comentaba SARLI, previamente al estreno de una producción que no fue acompañada por el público.

Pero más allá de este punto, es importante atender al comentario de la actriz, porque

ese adjetivo, que menciona una de las figuras más populares del cine argentino, lo acompañó a lo largo de toda su carrera, en una filmografía plagada de tropezones, pero con la férrea convicción de estar creando universos únicos, los que, inclasificables, aún en aquellas producciones más exitosas, siempre lo ubicaron en los márgenes del *establishment*.

Así, desde los márgenes, desde los bordes de las salas, reclamando atención y lográndola, su impronta, su nombre, su figura, en muchos casos, lograba trascender sus películas, convirtiéndose en una fuerza omnipresente y totalizadora a la hora de emerger sus proyectos.

Y lo lograba sin aislarse del contexto político y social en el cual producía sus películas, las que, de manera independiente y solapada, dialogaban con los años oscuros de la historia argentina, en donde los motivos de sus filmes indagaban sobre deudas pendientes, muchas de las cuales, hasta el día de hoy, siguen sin resolverse.

Obsesionado por los cuerpos, las disidencias, los adultos mayores, los diferentes, los "locos", los expulsados, POLACO comenzó sus pasos en el cine luego de transitar su costado más creativo en el ámbito literario. De hecho, su formación en Letras, lo con-

dujo al teatro mucho antes que al cine. La escenografía y el vestuario teatrales fueron los rubros que entonces más lo convocaron, especialidades que luego él mismo llevaría adelante en las producciones cinematográficas, hasta que una alianza con el realizador PABLO CÉSAR lo haría decidirse por el cine como profesión. Juntos codirigieron **ECCE CIVITA NOSTRA**, **MIS VECINOS** y **VILLE INCONNUE**, que recibió la Medalla de Bronce I.A.C International Film Competition, en Londres.

Hacia 1983, en solitario, rueda su corto **MARGOTITA**, con MARGOT MOREYRA, una de sus musas, que le otorgó una visibilidad que lo llevó a concretar su primer largometraje, **DIAPASÓN**, donde el desnudo de los protagonistas lo posicionaron en un lugar diferente dentro de la producción local, afirmando sus decisiones estéticas y políticas con cada proyecto que le sucedió.

En su obra se destaca una crítica profunda contra las

instituciones, la educación autoritaria y la represión que persiste aún eliminada la dictadura, en aquellos cuerpos que no se condicen con lo "normalmente" exigido por las buenas costumbres.

Así, no fue casual que en **EN EL NOMBRE DEL HIJO**, su siguiente producción, una vez más con MOREYRA, analice la relación enfermiza entre una madre y su hijo. La homosexualidad, invisibilizada masivamente por el cine popular, es uno de los temas del proyecto, mostrando el calvario vivido por el hijo ante los reclamos y malos tratos de su progenitora.

De mujeres y niños también es **KINDERGARTEN**, una producción que fue censurada en democracia, tras una denuncia que impulsó un raid judicial que nunca terminaría y que socavó su relación con los protagonistas del film, GRACIELA BORGES y ARTURO PUIG, originando para POLACO un golpe del que nunca se recuperó, ni siquiera cuando en 2010 el

Después de KINDERGARTEN, y a pesar de todo, POLACO no bajó los brazos, el cine comercial lo convocaría para dirigir SIEMPRE ES DIFÍCIL VOLVER A CASA, con DADY BRIEVA, MIGUEL DEL SEL y SOLEDAD SILVEYRA. La propuesta llenó salas, pero no conformó a los seguidores de POLACO, quienes, si bien reconocían su estilo, vieron cierta prostitución por parte del director en el proyecto.



JORGE POLACO en medio de una de sus realizaciones



PRÍNCIPE AZUL, con ARIEL BONOMI y HARRY HAVILIO



Una imagen de **ARROZ CON LECHE**, una de sus últimas películas

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata lograra estrenarla dentro de sus proyecciones.

GRACIELA BORGES evoca así el complicado momento de censura: "Tengo recuerdos donde se unen cosas, como la tristeza, quise trabajar con POLACO porque tenía mundos increíbles y además trabajaba con planos secuencia, donde el actor piensa no solo con su rostro. Tengo una profunda pena, lo padecí mucho, estaba haciendo **LOS JINETES DEL ALBA** en España con VICTORIA ABRIL y tenía que pedir permiso para salir. De hecho, una vez un policía vino a tomarme las huellas y lloraba. Yo supe todo, la vi a esa señora, en el lago, donde empezó todo, y también aquello que mi Tía Mecha vio, hubo dos versiones, una que

contó ella y le parecía hermoso y la otra que le parecía pornográfico. Lo padecí, con jueces inmundos que te preguntaban "que sentía usted". Rodamos vestidos, con agua, frío, el chiquito entraba y jugaba. A mí no me hicieron nada, fui fuerte, todo el equipo me acompañó, pero le destruyeron la carrera a POLACO. Tuvo que hacer cosas que no estaba acostumbrado, se fue tan mal, tan triste y tan enfermo. Afuera tuvo mucho éxito la película, era rara, empezaba bien, luego terminaba mal. No me arrepiento de hacerla, me pareció injusto todo lo que pasó".

Después de **KINDERGARTEN**, y a pesar de todo, POLACO no bajó los brazos, el cine comercial lo convocaría para dirigir **SIEMPRE ES DIFÍCIL VOLVER A CASA**, con

DADY BRIEVA, MIGUEL DEL SEL y SOLEDAD SILVEYRA. La propuesta llenó salas, pero no conformó a los seguidores de POLACO, quienes, si bien reconocían su estilo, vieron cierta prostitución por parte del director en el proyecto.

Igual, esta decisión de manifestarse contra cierta "liviandad" del proyecto, no tuvo en cuenta que la obra de ANTONIO DAL MASSETTO, de fuerte impronta policial, es reescrita por POLACO con la recuperación de cierta imaginaria religiosa e íconos pictóricos para reforzar sus ideas más reflexivas.

LA DAMA REGRESA, envuelta en una pelea con ISABEL SARLI, **VIAJE POR EL CUERPO**, **ARROZ CON LECHE** y **PRÍNCIPE AZUL** fueron sus proyectos de despedida, fugaces pro-

ducciones que lo consolidaron desde los márgenes y que impulsaron un análisis y escritos.

"El texto polaquiano es la manifestación de un texto desgarrado, donde el yo de la escritura emerge continuamente, señalando su presencia en un discurso de lo siniestro. Es lo cotidiano lo que se vuelve fantasmagórico en su texto. Cuestiona desde su escritura los valores anquilosados de una sociedad que se ve devastada por una educación represiva y autoritaria. La familia es el núcleo social elegido, desde donde cuestiona los autoritarismos impuestos por los lazos familiares cercanos: la relación de pareja y el vínculo de padres e hijos", dice NISSA TORRENTS en su ensayo "Contemporary Argentine Cinema" del BFI de 1987. **D**

MÁS AVANCES TÉCNICOS
PARA TU COMODIDAD

DAC APP MOBILE DIRECTORES



El primer paso
para registrar
TUS OBRAS

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

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.

Permite gestionar la reserva de las salas Digital Laser 4K "Mario Soffici" y de capacitación "César D'Angiolillo" para uso profesional, así como también las reservas de "Club de Campo - Pilar Patagonia" para esparcimiento.

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



La directora SOFÍA ROCHA es egresada de Imagen y Sonido de la UBA, donde dicta clases

“UN DEBATE SOCIAL que nos debemos”

SALIR DE PUTA ES LA ÓPERA PRIMA DE SOFÍA ROCHA, UN DOCUMENTAL DE PRODUCCIÓN ABSOLUTAMENTE INDEPENDIENTE QUE DESARROLLA UN RELATO CORAL DE MUJERES QUE EJERCEN O EJERCIERON LA PROSTITUCIÓN Y LE PONE EL CUERPO AL DEBATE SOBRE EL ABOLICIONISMO Y EL REGLAMENTARISMO, COMPARTIENDO –LIBRES DE PREJUICIOS– SUS HISTORIAS DE VIDA, DESEOS Y CONVICCIONES.

POR JULIETA BILIK

¿Cuál fue tu motivación para producir SALIR DE PUTA?

Desde adolescente empecé a ir a los Encuentros Nacionales de Mujeres, me metí en el movimiento bastante

temprano y el tema siempre me interesó. Creo que la prostitución es un tema muy característico de las sociedades patriarcales. Por ejemplo, en el hecho de que la mayoría

de los cuerpos en prostitución son de mujeres o cuerpos feminizados -mujeres trans y travestis- y la gran mayoría de los clientes o prostituyentes, depende desde qué punto de

vista te pares para pensarlo, son varones. A mí siempre me chocó la frase de sentido común e instalada en el patriarcado de “la prostitución es el oficio más viejo del mundo”, porque devela el lugar histórico al que se destinó a las mujeres. Me interesó abordar la cuestión, porque es un tema álgido para el movimiento de mujeres y diversidades y para el feminismo: hay mucha controversia, con posiciones muy polarizadas. Quise pensarlo desde mi lado, como realizadora y documentalista, para ver qué herramienta podía aportar al movimiento, sabiendo también que iba a ser un proceso de investigación muy enriquecedor para mí. Finalmente, en 2018, decidí hacer el documental como tesis de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido. Mi intención siempre fue buscar el punto de vista de las protagonistas.

¿Cómo fue abordar testimonios con puntos de vista tan dispares?

Encontré que había posiciones encontradas dentro de ese colectivo. Estaban las que se consideraban trabajadoras sexuales y aquellas que se denominan mujeres en situación de prostitución. Aprendí muchísimo haciendo la película, porque si bien había leído las posiciones de las protagonistas e investigué mucho, adopté una posición muy empática con ellas. Armé un cuestionario en común para poder generar el diálogo, ese ping-pong y los puntos de choque que provoca el montaje, yendo a temas bastante íntimos,



SALIR DE PUTA en rodaje

generando un diálogo ameno, en el que ellas estaban abiertas y yo sentía libertad de preguntar. Creo que ningún documentalista nunca puede pensar que sabe más que el entrevistado. Hubo mucha sinceridad con ellas, incluso hubo posiciones distintas dentro del equipo de producción, pero con el desarrollo, encontramos una mirada un poco más integral.

¿Y cómo fue incluir los discursos más estructurados de las referentes sin que pareciera “bajada de línea”?

Si bien aparecen dos referentes, como Georgina Orellano, de la Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina (AMMAR), y Graciela Collantes, de Asociación de Mujeres Argentinas por los Derechos Humanos (AMADH), el resto de las mujeres que aparecen no tienen un discurso tan armado, narran desde sus experien-

cias, incluso hay cosas que, por ahí, son un poco contradictorias... tienen sus propias vidas y opiniones. Algo que me sorprendió mucho fue que, dependiendo de la postura de a quien entrevisté, se han sacado conclusiones super para un lado o super para el otro. Creo que mucho del contenido de la película lo llena cada quien cuando la ve y está influenciado por su propia mirada.

¿Cómo definirías la posición de la película?

Nuestra postura es optimista: sea cual sea el lugar históri-

co en el cual nos han querido encajar a las mujeres y diversidades hay un futuro mejor alcanzable mediante la lucha social. Nada es imposible. Lo que sí creo que queda claro en la película es que es un tema super complejo, histórico y que tiene que ver no solo con la opresión de género, sino también con la de clase, porque la mayoría de quienes están en situación de prostitución vienen de condiciones vulnerables o de pobreza. Me parece, también, que el documental apunta a entender que hay un presente coyuntural,

“Hicimos un esfuerzo descomunal para terminar el documental. De todas formas, creo que hay producciones que, si no las financia el Estado, son imposibles de lograr, sobre todo las ficciones. Hay que luchar por producir”.



El documental expone posiciones abolicionistas, regulacionistas y prohibicionistas

“Encontré que había posiciones encontradas. Estaban las que se consideraban trabajadoras sexuales y aquellas que se denominan mujeres en situación de prostitución”.

donde estos sectores necesitan respuestas. Por ejemplo, en la Argentina no está penalizado el ejercicio autónomo de la prostitución -porque se entiende que es una actividad de supervivencia- pero sí se penaliza el proxenetismo. No puede ser que todavía haya códigos contravencionales en algunos distritos que penalicen la actividad y le den el pie a la policía para perseguir a estas mujeres, meterlas en cana, pedirles coimas y, en definitiva, intentar arrastrarlas al sistema de proxenetismo y de trata. La otra gran complejidad es que en la ley de trata se estipula que el proxenetismo y la trata están penalizados, pero estas redes siguen existiendo, porque hay connivencia política, judicial y policial. Es un tema en el que está metido el Estado y debe tomar cartas en el asunto. Además, hay un debate social que nos debemos. Creo que la Argentina debería

ofrecer otras opciones educativas y laborales, mediante un proceso de reindustrialización, para construir un modelo de país más integral.

¿SALIR DE PUTA es una película militante?

Sí, aunque sin una bajada de línea. Creo que le encontramos la vuelta al documental, al plantear los testimonios como lo central. Lo interesante es que no se quedan en una anécdota superficial, en lugares comunes que uno ya vio en la tele o en entrevistas, sino que desde ahí se profundiza hacia posturas filosóficas y políticas. Después, hay escenas autorales, a través de las cuales intentamos profundizar e investigar desde otras aristas. Por eso incluimos material de archivo, obras de arte que problematizan el tema. Lo que nunca quise es hacer una película con mi voz en *off*, explicando cómo es la

realidad. No tenía sentido, no era mi lugar y creo que el lugar protagónico lo tienen las entrevistadas, aunque la película tampoco se queda ahí.

¿Cómo fue el modo de producción?

Este documental fue 100% independiente. Entre todo el equipo lo financiamos. Además, contamos con el apoyo de un montón de gente. Juntamos plata en fiestas, rifas, recibimos aportes privados y brindamos el de nuestro trabajo. Fue muy muy a pulmón. Fueron tres años y medio de estar con esto en la cabeza y también en el cuerpo. Yo venía de hacer cortometrajes o trabajos más pequeños y con este documental tomé dimensión del esfuerzo que implica hacer una película y de lo necesario que es que el Estado financie el cine. Sin embargo, creo que siempre hay que encontrar la forma de producir.



Nuestra forma de hacer **SALIR DE PUTA** fue totalmente independiente. Como equipo, junto a SOFÍA DE LUCA, BELÉN NUÑEZ, JUAN TAMAGNO y VICTORIA MATHÉ LEITNER, hicimos un esfuerzo descomunal para terminar el documental. De todas formas, creo que hay producciones que, si no las financia el Estado, son imposibles de lograr, sobre todo las ficciones. Hay que luchar por producir e ir mostrando que lo que hacemos tiene un gran valor social. Seguir peleando por nuestro lugar.

¿Qué pensás del movimiento feminista al interior de la industria del cine?

Obviamente, hay un tema en auge: en este momento histórico la mirada de las mujeres y diversidades tiene el lugar protagónico. Somos las que hemos vivido la opresión de género en carne propia, por lo cual hay un montón de temas

que, cuando nosotras los desarrollamos y los ponemos en la pantalla grande, toman una dimensión muy profunda, con un valor adicional importante que es producir nuestras propias historias. Ojo, tampoco creo que debamos estar reducidas solo a la cuestión de género. Creo que lo bueno que viene trayendo hace años el movimiento de mujeres y feminismos es el cuestionarlo todo: cuestionar el sistema de base, todas las opresiones, no solo las de género. Entonces, creo que cuando tenemos esa mirada integral y estamos dispuestas, aunque el tema sea específico de género, se puede ahondar mucho más allá. En el cine se está peleando por la paridad, sobre todo en lo que tiene que ver con los roles jerárquicos y las cabezas de equipo, pero creo que tampoco hay que subestimar el poder que tenemos las mujeres de llevar historias

a la pantalla, de producir, de poner el cuerpo. Ha sido un gran avance para las asociaciones que se formen las comisiones de género al interior de cada una. Las mujeres y diversidades no luchamos solo por "nuestros temas", luchamos porque avance toda la sociedad y para que avance el cine independiente, en general. Hay que entender esa interrelación para que todes podamos potenciarnos aún más y conseguir lo que nos merecemos. **D**

Entre otras voces, está la de las madres víctimas de trata

“Creo que la prostitución es un tema muy característico de las sociedades patriarcales. Por ejemplo, en el hecho de que la mayoría de los cuerpos en prostitución son de mujeres o cuerpos feminizados”.



METAL GEAR SOLID, la película basada en el popular videojuego apuesta a convertirse en un éxito mundial

VIDEOJUEGOS, su influencia crece cada vez más

ANTES, LA INDUSTRIA DE LOS VIDEOJUEGOS QUISO EMULAR AL CINE, PERO AHORA ES LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA LA QUE ADOPTA LA TECNOLOGIA DE LOS VIDEOJUEGOS.

SUCEDE QUE LAS HERRAMIENTAS QUE SE UTILIZAN PARA CREAR LOS MUNDOS 3D EN ESTOS SON, EN GRAN PARTE, LAS MISMAS QUE SE UTILIZAN PARA CREAR EFECTOS 3D EN LOS LARGOMETRAJES, ASÍ QUE LAS PERSONAS QUE HACEN JUEGOS Y PELÍCULAS, CADA VEZ, SE SUPERPONEN MÁS.

POR ULISES RODRÍGUEZ

La estética de los juegos y las películas se influyen entre sí hoy más que nunca. Un buen ejemplo es la ubicación de las cámaras en la saga de filmes **RÁPIDO Y FURIOSO** que evoca videojuegos de carreras y, al mismo tiempo, el juego de carreras **GRAN TURISMO 5** evoca películas de carreras.

No es novedad que Hollywood viene invirtiendo fuerte en las películas de videojuegos. Tal es el caso del filme basado en **MORTAL KOMBAT** -estrenado el pasado 23 de abril- que alcanzó un alto presupuesto de 55 millones de dólares y, hasta el momento, lleva recaudados más de 124 millones.

El género ha recorrido un largo camino desde los días de la ampliamente criticada **SUPER MARIO BROS** y las películas de **STREET FIGHTER** de mediados de los noventa. Pero ¿qué ha cambiado exactamente? ¿Habrá alguna una obra maestra del cine que provenga de la adaptación de un videojuego?

MORTAL KOMBAT y la variedad de recursos

A veces, los videojuegos son películas. Si algo ha cambiado son los juegos en sí, que se han vuelto cada vez más cinematográficos a lo largo de los años. Tomando como ejemplo **MORTAL KOMBAT**, en el primer juego de la saga, los jugadores tenían que elegir a un protagonista y luego luchar a muerte con los personajes que no eligieron. La recompensa por superar el juego fueron varias líneas de historia de fondo y algunas imágenes adicionales del personaje elegido, reaccionando a su victoria.

Luego, para **MORTAL KOMBAT 11** (2019), la franquicia realizó mejoras significativas, ampliando enormemente sus historias en el juego, con escenas -a modo de historia- compiladas y subidas a YouTube, una de las cuales llega en un tiempo de ejecución de poco menos de cuatro horas, sin ninguna grabación de peleas controla-

das por el jugador. El diálogo de estas escenas es lo suficientemente largo como para hacer dos largometrajes.

Además, la estructura de la historia en **MORTAL KOMBAT** ha cambiado. En lugar de seguir a un personaje, el juego cambia perspectivas entre personajes, lo que permite al espectador controlar y luchar con una variedad predeterminada de personajes diferentes a medida que avanza la historia.

Los jugadores reciben cantidades decentes de desarrollo de personajes, mientras se mezclan a través de varias caras conocidas, como Sonya Blade y Johnny Cage. Ahora, los cineastas tienen más material del juego del que sacar provecho.

La nueva película, que se estrenó en salas de cine de Estados Unidos y en HBO Max, presenta un nuevo personaje llamado Cole Young, interpretado por LEWIS TAN (**DEADPOOL 2**, **IRON FIST**),

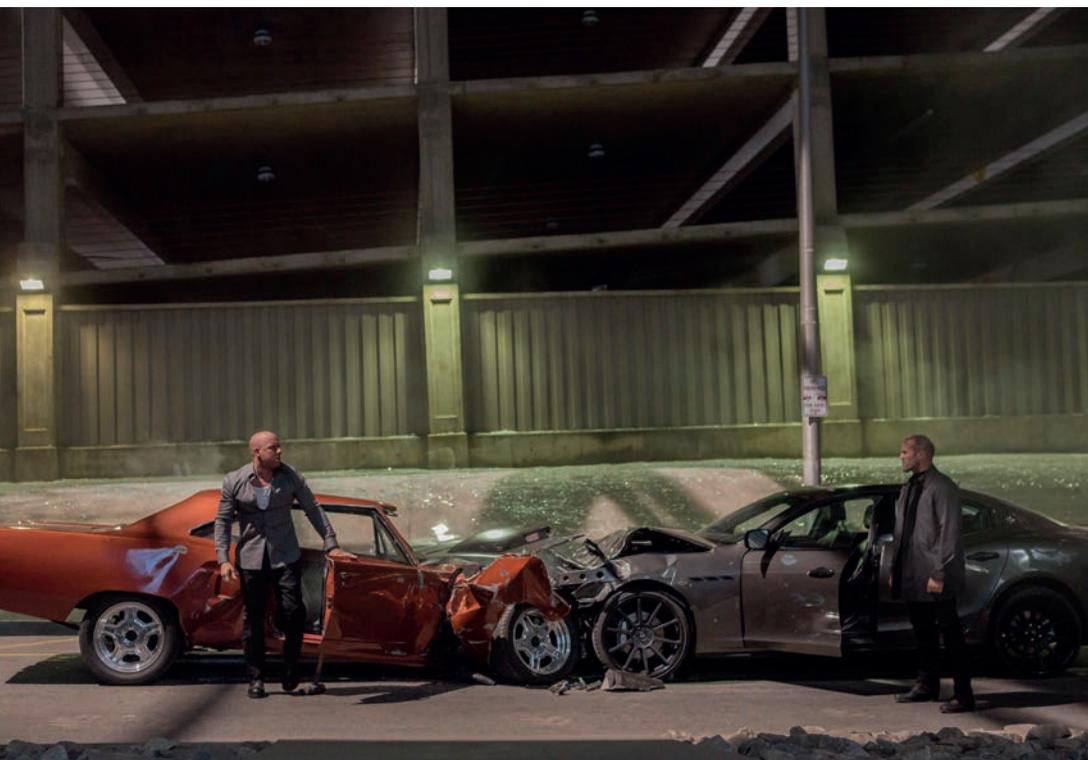
para presentar el mundo de **MORTAL KOMBAT** a los miembros del público que no están familiarizados con la saga.

Más allá de lo imaginado

Una vez que la fórmula da resultados, la maquinaria del entretenimiento se pone a producir. Una adaptación de **UNCHARTED** se verá este año en las salas y, por su parte, OSCAR ISSAC, ganador de un Golden Globe (**STAR WARS: THE RISE OF SKYWALKER**) ha sido elegido para una adaptación cinematográfica de **METAL GEAR SOLID**, que se encuentra en pleno rodaje.

El videojuego creado por HIDEO KOJIMA debutó en 1998 en la consola PlayStation original y es famoso por sus largas escenas cinematográficas. El guion de la adaptación está en manos de JORDAN VOGT-ROBERTS, director de **KONG: SKULL ISLAND**, quien intentará romper una larga racha de intentos fallidos de llevar **METAL GEAR SOLID** a los cines.

Filmes como **WRECK-IT RALPH** (2012) y **SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD** (2010) utilizaron efectos de sonido y CGI similares a los de un videojuego. Si bien las historias de estas películas no se basan en ningún videojuego, demostraron que las referencias auténticas a la cultura de los jugadores pueden incorporarse en películas exitosas.



RÁPIDO Y FURIOSO. Un éxito de taquilla con la estética de los videojuegos.



La alianza entre el **MORTAL KOMBAT** de los videojuegos con su versión cinematográfica ha dado buenos resultados de taquilla

Una vez que la fórmula da resultados, la maquinaria del entretenimiento se pone a producir. Una adaptación de **UNCHARTED** se verá este año en las salas y, por su parte, **OSCAR ISSAC**, ganador de un Golden Globe (**STAR WARS: THE RISE OF SKYWALKER**) ha sido elegido para una adaptación cinematográfica de **METAL GEAR SOLID**.

ANDY SERKIS, actor, director de cine y escritor británico, conocido por haber interpretado a Gollum en las trilogías cinematográficas de **EL SEÑOR DE LOS ANILLOS**, **EL HOBBIT** y otros personajes, a través de la técnica de captura de movimiento, es uno de los fundadores de los estudios The Imaginarium, donde los movimientos, las voces y las expresiones faciales se registran y se asignan a un personaje de videojuego.

En una entrevista con el periódico *The Guardian*, **SERKIS** sostuvo que "hubo un momento en que la gente de la industria de los juegos quería emular las películas, pero ahora es al revés: la tecnología está impulsada por los videojuegos y muchas de las herramientas que usamos en la industria del cine provienen de la industria de los juegos".

El director británico expresó que "los videojuegos finalmente han hecho caso omiso a cualquier complejo de infe-

rioridad, ya que su tecnología y sus historias ahora han sido reconocidas por la British Academy Film Awards (BAFTA), y con razón están recibiendo crédito por lo que son: obras de arte extraordinarias".

Cruce de género y generaciones

Las películas que utilizan temas y estética de videojuegos han contribuido a dar un giro al género cinematográfico. Filmes como **WRECK-IT RALPH** (2012) y **SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD** (2010) utilizaron efectos de sonido y CGI similares a los de un videojuego, lo que se ganó el elogio de la crítica y los fanáticos. Si bien las historias de estas películas no se basan en ningún videojuego, demostraron que las referencias auténticas a la cultura de los jugadores pueden incorporarse en películas exitosas.

Una década después de las primeras adaptaciones aclamadas,



MORTAL KOMBAT, la superproducción estrenada este año es un celebrado trabajo híbrido entre el cine y los videojuegos

madras, el cruce entre ambos géneros empezó a mejorar. Las cuatro principales adaptaciones de videojuegos: **TOMB RAIDER**, **SONIC THE HEDGEHOG**, **DETECTIVE PIKACHU** y **ANGRY BIRDS 2** se lanzaron en 2018 o posteriormente. Pero las adaptaciones no fueron mejores solo porque tenían más material con qué trabajar; las personas que hacen adaptaciones provienen cada vez más de una generación que creció con los juegos.

Aquellos que se criaron jugando, hoy han crecido y son los que están haciendo películas. Vale tener en cuenta que las consolas de juegos fueron una novedad en la década del 90. Por aquel entonces, el fallecido actor portorriqueño RAUL JULIA asumió el papel del General M. Bison en **STREET FIGHTER: LA ÚLTIMA BATALLA**, porque a sus hijos les había gustado la serie de videojuegos. Como en aquellos años eran los niños los que disfrutaban principalmente de los videojuegos, era

raro encontrar un actor adulto que consumiera videojuegos lo suficiente como para comprender los conceptos básicos del juego y, mucho menos, su trama y temas.

El director de cine estadounidense JORDAN CHARLES VOGT-ROBERTS (**LOS REYES DEL VERANO**, 2013) es un confeso fanático de los videojuegos. A su modo de ver, "el problema con las primeras adaptaciones de videojuegos era que las personas que hacían estas películas no se interesaban por los juegos que estaban adaptando. Ahora somos un puñado de personas que crecimos con nuestros cerebros reconfigurados por una lógica de los videojuegos. Hay un lenguaje que atraviesa a toda una generación, de la cual formo parte y, en la actualidad, somos una generación de directores que fuimos educados con una consola en nuestras casas".

A pesar de los avances dentro del género, aún no ha apare-

cido en la pantalla grande una obra maestra de adaptación de videojuegos. Cuesta imaginar una película como **MORTAL KOMBAT** o **DETECTIVE PIKACHU** recibiendo el Oscar a la Mejor Película. Parte del problema es la percepción negativa de los videojuegos como un pasatiempo trivial.

ROGER EBERT, uno de los críticos cinematográficos más reconocidos del mundo y ganador de un Pulitzer, escribió una década atrás que "los videojuegos nunca pueden ser arte". Parte de ese sentimiento ha permeado a otros críticos y espectadores, pero ahora que los jugadores están haciendo las películas, tal vez sea momento de revisar ese cruce entre género y generación que se transpola a la pantalla. **D**

La estética de los juegos y las películas se influyen entre sí hoy más que nunca. Un buen ejemplo es la ubicación de las cámaras en la saga de filmes **RÁPIDO Y FURIOSO** que evoca videojuegos de carreras y, al mismo tiempo, el juego de carreras **GRAN TURISMO 5** evoca películas de carreras.



Una casa SIN CORTINAS

“LA HISTORIA DE ISABEL PERÓN TIENE UN ARCO NARRATIVO INCREÍBLE: UNA BAILARINA -PARA MUCHOS PRESUMIBLEMENTE DE LUGARES NOCTURNOS- QUE SE TRANSFORMA EN LA PRIMERA MUJER PRESIDENTA DEL PAÍS Y DEL CONTINENTE. SI ME ENCONTRARA CON ESA HISTORIA EN OTRO PAÍS, UNA HISTORIA QUE ADEMÁS INCLUYE PRISIÓN, EXILIO Y SILENCIO, CREO QUE ME RESULTARÍA TAN FASCINANTE QUE SERÍA NATURAL QUE HAYA UNA PELÍCULA AL RESPECTO”.

POR LUCIANA ZYLBERBERG

JULIÁN TROKSBERG nació en 1975, en Buenos Aires. Es escritor, guionista y director. Cuando no tenía un año su padre fue desaparecido por la dictadura. En TV trabajó para diversas señales que van desde History Channel y National Geographic hasta Encuentro y Paka Paka, pasando por Telefe. Dirigió y escribió los largometrajes documentales **SIMÓN HIJO DEL PUEBLO** (2013), en codirección con ROLANDO GOLDMAN, y **FURIA, LAS PELEAS DE CAR-**

LOS MONZÓN (2019). Publicó sus cuentos en antologías, en la Argentina y en Estados Unidos, y en su libro *La ruta hacia acá*.

¿Por qué el título UNA CASA SIN CORTINAS para este documental sobre Isabel Perón, estrenado en el BAFICI 22?

Tuve muchas discusiones sobre el título de la película, en general el resto del equipo creía que debía ser más lineal. **UNA CASA SIN CORTINAS** cuenta mejor a un personaje como ISABEL PERÓN, que se escapa de las manos. Oscuro, tenebroso, al que desde mi infancia asocié con el terror, literalmente. Cuando empezamos a concretar el proyecto se cumplían 40 años del golpe de 1976. En el discurso público que se dio no aparecía Isabel, que no dejaba de haber sido, trágicamente, la presidenta que había sufrido el golpe. A la vez, ella, que está vital y viva en España, tampoco parece tener nada para decir. Así que fue en ese agujero negro, en ese vacío, donde tratamos de meternos para hacer la película para esa presidenta. Pensamos que la puesta de cámara no podía ser una puesta ordenada, porque el personaje es justamente desordenado.

¿Buscaste construir un balance entre los personajes que hablan para llegar a una especie de neutralidad?

Neutralidad cero. Me dicen que la película es objetiva o periodística, pero la película no es nada periodística: no busca grandes titulares ni descubrimientos, es la anti-noticia. Y, de hecho, al contra-



ISABEL PERÓN, luces y sombras de años claves

rio, solemos poner el foco en cosas que parecen pequeñas y laterales. Pero bueno, el que busque algo de informativo ahí tendrá las declaraciones de ISABEL PERÓN, que están y dicen algo, puede gustarnos o no, pero están. Pero eso nunca fue la idea central en la película, porque lo central es esa reconstrucción del vacío en el que está Isabel. Más que una película sobre ISABEL PERÓN es sobre la memoria que quedó de ella en alguna gente y en algunos lugares. En ese sentido, a mí me gusta la confusión que genera la discusión que existe sobre si ella bailaba en un cabaret o no. Los que la defienden afirman que, en realidad, practicaba danzas españolas y para otros, que bailaba clásico, dado que tenía esa formación, porque había estudiado con la actriz HAYDÉE PADILLA en

el Teatro Cervantes. A mí me encanta esa sensación de no saber qué tipo de artista era Isabel. La mejor respuesta a eso la da una de las ahijadas de Perón, EVA GATICA, hija del reconocido boxeador JOSÉ MARRÍA "EL MONO" GATICA, que dice: "¡Qué importa qué era!".

¿Por qué aparecés en pantalla, pero con una presencia casi lateral?

OMAR ESTER, montajista de la película, en un momento creía que el relato necesitaba una primera persona, con apariciones constantes en *off*, pero eso no era algo que me interesaba para un documental como este, donde lo más personal fue una de las líneas narrativas que quedaron por el camino. Pero tenía que haber una presencia, no podía ser algo etéreo. Había que construir una figura detrás,

“Más que una película sobre ISABEL PERÓN es sobre la memoria que quedó de ella en alguna gente y en algunos lugares. En ese sentido, a mí me gusta la confusión que genera la discusión que existe sobre si ella bailaba en un cabaret o no”.



UNA CASA SIN CORTINAS viaja por una historia todavía no escrita



Otro ángulo de ISABELITA, peinada como EVITA, incluido en la película

“UNA CASA SIN CORTINAS cuenta mejor a un personaje como ISABEL PERÓN, que se escapa de las manos. Oscuro, tenebroso, al que desde mi infancia asocié con el terror, literalmente”.

y el punto que encontramos fue que apareciera mi voz, en un plano lejano, haciendo las preguntas de manera desordenada, que es como realmente encaré las entrevistas. Decidimos que así tenía que ser la voz del relato. También, más allá de las estrategias narrativas, la voz y la presencia de la figura del director tenía que aportar a la idea de que Isabel es un personaje que se me escurría de las manos, porque en ese sentido la película avanza sobre las dudas y las contradicciones. En lo personal, no me gustan los documentales en los que ya se sabe de entrada lo que van a contar y te ubican a los personajes y la historia en la primera escena.

Entonces ¿te acercaste o te alejaste del personaje de ISABEL PERÓN?

¡Me alejé! Bueno, en realidad, al avanzar ella como personaje central me aparecía más lejos, se diluía. Me acercaba, pero no la veía mejor. Eso aparece en la película y es una sensación totalmente real, no fue guionado, pasó. E hizo que por momentos fuera construir una película sobre un no-personaje.

OMAR ESTER también es montajista de la película de ADRIÁN CAETANO sobre NÉSTOR KIRCHNER.

Trabajamos años con él, tiene un ojo muy fino para la construcción narrativa. La verdad es que discutimos mucho el montaje: todo el primer año de trabajo con Omar fue de una edición muy espaciada, porque yo quería que diéramos con el punto de equilibrio de la película, que es lo que él me preguntaba al principio: ¿la vamos a atacar o la vamos a defender? Una vez que se destrabó eso, la película avanzó. Yo jodía con que editar era como ir a una sesión de psicoanálisis lacaniano: parece que te dan con un caño, pero si funcionó bien, salís mejor. Y así fue. Por ejemplo, editamos once comienzos distintos hasta llegar al que finalmente quedó.

A lo largo de la película surge, aún sin su imagen, la figura de EVA DUARTE.

La película tuvo muchas formas y fue variando. En un momento iba a atravesar todo el tiempo la comparación de Isabel con EVA PERÓN, pero eso quedó diluido. Aunque es obvio que Isabel parece estar

todo el tiempo mirándose en la vida de Evita, no encuentra forma de desprejarse. Ella es la que peinó y limpió el cadáver de Evita, y en público se presenta frente a gigantografías de Evita, mientras que en privado se enoja porque le hablan bien de Evita.

Hace un rato me dijiste que quisiste lograr una puesta en escena desordenada. Sin embargo, la película tiene cierto tono detectivesco.

Sí, por supuesto. **UNA CASA SIN CORTINAS** arranca con un viaje y termina con otro. Los archivos del comienzo y del final son de la década de los ochenta, es el momento donde se ve más claramente la incomodidad que produce Isabel Perón: se supone que ya no tiene relevancia alguna, baja de España a la Argentina con peinados raros, y no se entiende bien dónde está. Pero el peronismo la sigue arrojando y se junta a su alrededor. Es como un desfase. Te diría que los pueblos hacen lo que pueden con la memoria. **D**



ROJO, de BENJAMÍN
NAISHTAT con DARÍO
GRANDINETTI en rodaje

¿Toda película ES POLÍTICA?

TODA PELÍCULA IMPLICA UNA CANTIDAD DE DECISIONES Y ELECCIONES QUE PERMITEN REAFIRMAR CONVICCIONES O DERRIBARLAS, VOLUNTARIAMENTE, O NO. EL CINE, PRINCIPAL ENTRETENIMIENTO MASIVO DESPUÉS DEL DEPORTE, CUALQUIERA SEA SU PANTALLA DE EXHIBICIÓN, OFRECE LA POSIBILIDAD DE EXPLORAR IDEAS, IDEOLOGÍAS O ATMÓSFERAS DE ÉPOCA PARA ACENTUAR O PROFUNDIZAR UNA MIRADA PROPAGANDÍSTICA O CRÍTICA. *DIRECTORES* REPASA EL CINE POLÍTICO Y LO POLÍTICO EN EL CINE DE NUESTRO PAÍS.

En las décadas del sesenta y setenta, el cine político tuvo su máximo auge y producción encarnado en agrupaciones como Cine Liberación, Tercer Cine, Realizadores de Mayo, Grupo Nuevo Cine, Cine de la Base o Cine Argentino Clandestino. Con directores

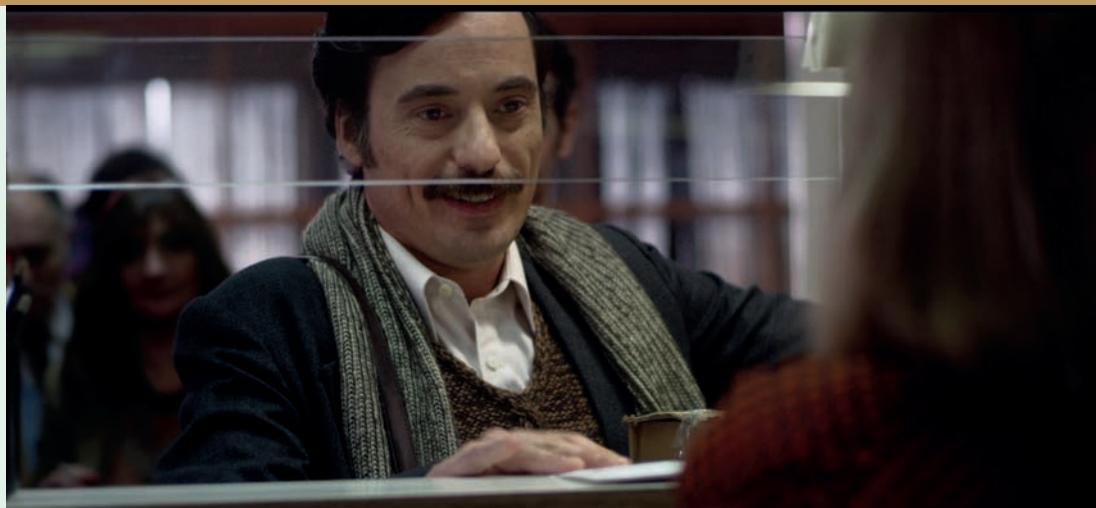
como PINO SOLANAS, RAYMUNDO GLEYZER, OCTAVIO GETINO, JORGE CEDRÓN, MIGUEL BEJO, EDGARDO COZARINSKY o JULIO LUDUEÑA supieron llevar adelante distintos postulados políticos, a través de diferentes estéticas e ideologías, marginados de las

salas y en la clandestinidad, muchas veces en sindicatos, iglesias y universidades, por medio del documental o la ficción. Pagaron con la prohibición o la persecución, el exilio o aun con su propia vida la significativa irrupción, para la evolución del cine argenti-

POR ROLANDO GALLEGO

no, de películas como *LA HORA DE LOS HORNOS*, *LOS TRAIADORES*, *OPERACIÓN MASACRE*, *LA FAMILIA UNIDA ESPERANDO LA LLEGADA DE HALLOWEEN*,

De un lado y del otro de la cadena de producción que genera múltiples discursos, siempre es valioso releer premisas ajenas al relato, contextualizarlas, y a partir de ahí, comenzar a exigir y producir películas políticas para un mundo donde pierde espacio la reflexión, la repregunta no existe y la política, en algunas películas o series, solo es un juego de cartas, en el que todos, siempre, salimos perdiendo.



NERVIO CONTRA LA NOCHE NEGRA DEL MUNDO, PUNTOS SUSPENSIVOS, ALIANZA PARA EL PROGRESO o LA CIVILIZACIÓN ESTÁ HACIENDO MASA Y NO DEJA OÍR.

Hoy todo es más líquido y, tal vez, una ficción como **EL CUIDADO DE LOS OTROS**, de MARIANO GONZÁLEZ, interpela a sus espectadores con igual fuerza que una película que se presente como política a partir de su enunciado.

Pensando en el cine como una herramienta para registrar la cotidianidad y dilucidar el complicado entramado de significados y significantes que se propagan, durante el pasado gobierno (2016 y 2019), mientras muchas realizaciones apostaban al género o a figuras de la televisión para encabezar las propuestas, otras mostraron de manera sensible derroteros de personajes que, en la urgencia de la ausencia, eran víctimas directas de un feroz capitalismo de derecha, hacían lo que podían con sus vidas, mientras amaban, deseaban y soñaban con otras realidades.

AIRE, de ARTURO CASTRO GODOY; **LA DEUDA**, de GUSTAVO

FONTÁN; UN RUBIO, de MARCO BERGER; **EL MOTOARREBATADOR**, de AGUSTÍN TOSCANO; **ROSITA**, de VERÓNICA CHEN; o **LA BOTERA**, de SABRINA BLANCO, por ejemplo, dialogaban con una realidad que la agenda de los medios ocultaba, negaba, hacía la vista gorda, entre recortes de salud, inflación que imposibilitaba algunos derechos y necesidades, y vínculos resquebrajados por redes sociales y mensajes vistos y no contestados del *WhatsApp*.

Este grupo de películas, sumadas a **LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS**, de ANDREA TESTA y FRANCISCO MÁRQUEZ; **ROJO**, de BENJAMÍN NAISH-TAT; **CARTERO**, de EMILIANO SERRA; **ALICIA**, de ALEJANDRO RATH; **PISTOLERO**, de NICOLÁS GALVAGNO, al igual que un grupo de documentales como **¿QUIÉN MATÓ A MI HERMANO?**, de ANA FRAILE y LUCAS SCAVINO; **RETIROS (IN)VOLUNTARIOS**, de SANDRA GUGLIOTTA; **ESCUELA BOMBA**, de JUAN MASCARÓ; **BUENOS AIRES AL PACÍFICO**, de MARIANO DONOSO; **ALGO SE ENCIENDE**, de LUCIANA GENTINETTA; **UNA CASA SIN CORTINAS**, de

DIEGO VELÁZQUEZ en **LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS**, de ANDREA TESTA y FRANCISCO MÁRQUEZ

JULIÁN TROKSBERG; **QUE SEA LEY**, de JUAN SOLANAS; **EL LARGO VIAJE DE ALEJANDRO BORDÓN**, de MARCELO GOYENECHÉ; e **IMPLOSIÓN**, de JAVIER VAN DE COUTER, permiten expandir el concepto de político hacia otros discursos, en donde no es tan evidente su construcción como tales.

PLANTA PERMANENTE, de EZEQUIEL RADUSKY, refleja el debilitamiento de las instituciones sociales a partir del excesivo y fatídico ingreso de la empresa al sistema público, donde la posibilidad de ingresos para algunos, la exigencia de la profesionalización de un comedor improvisado y la llegada de nuevas autoridades a una dependencia gubernamental terminan resquebrajando vínculos y amistades. Es, a través de la exploración de temáticas generales y particulares, desde donde se puede comenzar a repensar la vida en sociedad y el sistema económico en el cual se está sumergido.



LA CIVILIZACIÓN... (1974)

Las chicas se rebelan contra clientes y rufianes, sus patriarcas



PINO SOLANAS

Estos cineastas, igual que sus predecesores, que hicieron escuela en el cine político del siglo pasado, buscan romper con los esquemas procedentes del poder para concluir con la monopolización del conocimiento y los pensamientos, vinculada a una estructura internacional de la economía cada vez más poderosa. Intentan exhibir la verdadera imagen del mundo, desgarrando los velos de la expuesta hasta el momento, abriendo la estructura imaginaria de la sociedad para repensar la realidad.

El cine político asume la posibilidad de comunicación, por medio del hecho cinematográfico, con narraciones que denuncien las falsas verdades totalizadoras de aquellos que detentan el poder, buscando posteriores debates o, al menos, una re-

flexión incómoda sobre aquello que se vio anteriormente.

Si el cine militante buscaba liberar de ataduras y pre-conceptos a sus audiencias, también en la actualidad, en tiempos vacíos de ideologías y pensamientos propios, hay películas que, renunciando a llevar espectadores al Candy Bar o a distraerlos en el hogar, intentan emancipar y potenciar a su público.

TATIANA MAZÚ GONZÁLEZ, directora de **RÍO TURBIO** y **CAPERUCITA ROJA**, profundiza sobre el cine como herramienta política: "Creo fuertemente que el cine puede ser parte de los procesos de demolición y transformación del mundo capitalista y patriarcal que habitamos. Y apuesto por un cine que tome posición clara en ese sentido y que, a la vez, formalmente, abra el campo y

perfore la hipercirculación anestésica de las imágenes y sonidos hegemónicos contemporáneos. Quizás recuperando un poco esa idea brechtiana de reivindicar las narrativas que nos permiten extrañar la realidad para poder pensarla, y pensar ahí cómo accionar sobre ella, porque el cine no alcanza para transformarla, hace falta una revolución política y económica, eso es cada vez más evidente".

Y suma "la palabra 'divulgación' me resulta ajena, porque mi cine no es 'informativo'. Es un cine que tiene que ver claramente con la experiencia sensible, que abre el diálogo con lx espectadorx en torno a cuestiones feministas y de clase, son películas donde mis posiciones al respecto están claras, yo vengo de una formación también ligada al cine militante, pero me intere-

sa hacer películas que puedan ser recorridas de diferentes maneras. Y me gusta reivindicar la palabra 'experimental' en ese sentido, de juego, de prueba, de error, de investigación, de estar ahí, pensando y sintiendo con otrxs, en un espacio, en un tiempo, y volver eso cine".

De un lado y del otro de la cadena de producción que genera múltiples discursos, siempre es valioso releer premisas ajenas al relato, contextualizarlas, y a partir de ahí, comenzar a exigir y producir películas políticas para un mundo donde pierde espacio la reflexión, la repregunta no existe y la política, en algunas películas o series, solo es un juego de cartas, en el que todos, siempre, salimos perdiendo. **D**



Cine MONUMENTAL Lavalle actual

Desde el Select Lavalle hasta Cinépolis, ¿y ahora qué?

LA INVENCION DEL CINE SE COMPLETÓ CON LA APARICIÓN DE LAS SALAS CINEMATOGRAFICAS. EN LA ARGENTINA, LA TAREA FUNDAMENTAL DE SU CONSTRUCCIÓN Y MANTENIMIENTO RECAYÓ INICIALMENTE SOBRE EMPRESARIOS NACIONALES COMO CLEMENTE LOCOCO, LA FAMILIA CORDERO, HORTENSIA ORTIZ (CONOCIDA EN EL MEDIO COMO LA “SEÑORITA ORTIZ”), SARAGUSTI-COLL Y ALBERTO KIPNIS, ENTRE OTROS. FUERON, EN BUENA MEDIDA, RESPONSABLES EN LA CREACIÓN DE UN HÁBITO CULTURAL QUE ALCANZÓ A GENERACIONES ENTERAS. EN SU ÉPOCA DE ESPLENDOR, ERAN 3.500 LOS ESPACIOS DESTINADOS A LA EXHIBICIÓN. HOY LAS SALAS SON APROXIMADAMENTE 950 CON UNA BRUTAL CONCENTRACIÓN EN DOS INMENSAS EMPRESAS DE CAPITALES EXTRANJEROS.

POR EZEQUIEL OBREGÓN

En 1895, el checo FEDERICO FIGNER presentó, en Buenos Aires, el kinetoscopio, pero la primera exhibición de cine propiamente dicha fue un año más tarde en un salón de la calle Florida 344. El responsable,

consignan CLAUDIO ESPAÑA y RICARDO MANETTI, fue el empresario ENRIQUE MAYRENA.

El primer espacio destinado exclusivamente a las proyecciones fue edificado en 1900 y

se llamó Cinematógrafo Nacional (más tarde, rebautizado Salón Nacional). Estuvo ubicado en Maipú, entre Corrientes y Lavalle. Hasta ese momento, las proyecciones se realizaban en cafés, restaurantes, circos

o teatros. Muy pronto aparecieron en la calle Lavalle varios cines más; el primero fue el Select Lavalle, inaugurado en 1911. Luego, se sumaron el Radium, el Parisiana, el Paramount y el Electric. "Los cines de Lavalle y alrededores, desde 1915, se convirtieron en salas de lujo, muy cuidadas, aptas para la familia, con mármoles, pinturas y cortinados", según ESPAÑA y MANETTI.

Desde aquellas primeras aperturas hasta el 1920, se abrieron 76 salas de cine y desde 1921 hasta 1930, 102 salas más. Inicialmente, las proyecciones no fueron un atractivo particular, sino que se alternaban con número artísticos escénicos (en su mayoría, de corte musical). Si bien su origen es céntrico (tanto en Buenos Aires y en otras ciudades como Mendoza, Santa Fe, Rosario o Mar del Plata), las salas comenzaron a aparecer en los barrios.

En 1933 llegó al país el sistema Movietone, que permitió guardar la banda sonora en el mismo soporte que la imagen. Para entonces, ya estaba consagrado el proceso de estabilización de las salas a partir de una constitución de capitales locales destinados a la exhibición. Ese año se fundaron los dos primeros estudios del país: Argentina Sono Film y Lumiton, que para 1933 produjeron las dos primeras películas sonoras: **¡TANGO!** y **LOS TRES BERRETINES**, respectivamente. Esta última hace referencia a los tres pasatiempos predilectos de los argentinos: el fútbol, el tango y el

cine. Para entonces, la expectación de filmes en las salas ya constituía un rito en gran parte de la población del país.

En la década del 40 aparecieron grandes salas céntricas, como el Palace Theatre, Petit Splendid, Coliseo Palermo, Ambassador, Gran Rex, entre otras. Muchas de estas salas fueron grandes y fastuosas construcciones (el Broadway contó con un por entonces moderno sistema de refrigeración y calefacción).

Posteriormente, el cine argentino se vio muy golpeado, cuando Estados Unidos vio a nuestra cinematografía como una competencia de peso dentro del mercado latinoamericano y tomó la decisión de reducir la venta de celuloide. El resultado fue la drástica disminución de estrenos nacionales; de 56 filmes estrenados en 1942 se pasó a 24 en 1944. Para enfrentar esta situación, el Estado sancionó una reglamentación que estableció que las salas debían exhibir una mínima cantidad de películas argentinas. La medida tuvo éxito, pero fue revocada tras el golpe militar de 1955.

Un análisis sobre la cantidad de empresas exhibidoras con salas de cine en Buenos Aires durante el bienio 1949/1950 demuestra que, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad, había un nivel de concentración relativamente bajo. Sobre 104 salas en total, se constatan 25 empresarios o sociedades, entre los que se destacaron Clemente Lococo S.A. con trece



En la vereda de aquel Cine MONUMENTAL

salas; S.A. Cinematográfica con diez, Nicolás di Fiore con nueve, y Cía. Central Cinematográfica, Cía. Exhibidora Argentina y Dositeo Fernández con ocho. Si bien los primeros puestos indican que algunas de estas empresas contaban con varias salas más que las otras, desde el séptimo puesto en adelante, todas las demás contaron con cinco a dos salas cada una.

Desde el segundo quinquenio de los años 50, las salas de cine ingresaron en una etapa de crisis. Por un lado, por el surgimiento de la televisión, que poco a poco se hizo presente en los hogares argentinos. Por otro lado, por los nuevos modos de uso de tiempo libre incorporados en la primera década peronista.

Recientemente, cerraron "por ahora" las multisalas Cinema City General Paz y Multiplex Belgrano. Los meses de cierre pandémico precipitaron la crisis, pero la baja de espectadores ya era significativa desde mucho antes.



AMBASSADOR



En el corazón de Lavalle, Cine HINDÚ



Cine PARÍS

Las salas respondieron con la incorporación de nuevas tecnologías que buscaron remarcar la espectacularidad del cine, como el Cinerama o el Cinemascope. Pese a eso, empezaron a percibirse cierres de salas tanto en Buenos Aires como en el interior.

En 1957 se creó el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), organismo que le dio un impulso a la producción de un cine más independiente. Pero esto no generó un significativo caudal de espectadores en las salas, sino una exhibición más bien periférica. Tampoco

tuvieron demasiada aceptación los autocines, excepto en algunos sectores del interior con pocas precipitaciones, como Mendoza o Córdoba.

Desde mediados de la década del 70 a mediados de los 90, la televisión por cable se expandió hasta alcanzar al 50% de los hogares. Coincidió con un proceso de extranjerización de las firmas exhibidoras, la apertura de miles de videoclubes desde mediados de los 80 ante la irrupción del VHS y el aumento del costo de las entradas de cine (de 0.90 dólares en 1975 a 5 dólares en 1994, en promedio). Todo esto contribuyó a que las salas vieran una merma significativa en la concurrencia de espectadores. Finalmente, se hizo inevitable que muchas de las salas ce-

rraran sus puertas y mundialmente se abrieran complejos multicines en un novedoso espacio de compras y esparcimiento, directamente vinculado a la globalización: el *shopping center*. "Es a partir de este complejo proceso que es posible hablar de la reestructuración de la exhibición. En esa reestructuración tienen un rol inicial significativo los capitales nacionales, en especial los dos grupos empresarios más grandes en ese momento: Coll-Saragusti y SAC" (Según QUINTAR y BORELLO, 2014).

Esas sociedades nacionales tuvieron determinadas singularidades en su vínculo con las distribuidoras. Así lo considera RICARDO MANETTI: "En Argentina hubo, por suerte, una buena cantidad de distri-

Desde mediados de la década del 70 a mediados de los 90, la televisión por cable se expandió hasta alcanzar al 50% de los hogares. Coincidió con un proceso de extranjerización de las firmas exhibidoras, la apertura de miles de videoclubes desde mediados de los 80 ante la irrupción del VHS y el aumento del costo de las entradas de cine.

buidores independientes. Pero también existió una presión de los dueños de las salas de cine en el país, en donde se destacaron dos circuitos de exhibición. Ellos aceptaban o no a los distribuidores que sus películas se pasaran en sus salas; un problema para los más independientes cuando les ofrecían filmes que se corrían de los parámetros impuestos por los tanques de las *majors*. Y, entonces, esos canales de exhibición les decían 'no'. Hubo dos grandes grupos: Coll-Saragusti y la cadena de la 'Señorita Ortiz'. Había una bajada de línea sobre lo que se podía ver o no, incluso ya en etapa democrática". La Señorita ORTIZ falleció en el 2005, a los 90 años. Aún se mantenía activa en el negocio, desempeñándose al frente del grupo de exhibidores de la cadena Atlas.

Hacia mediados de los 90, el reemplazo del VHS por el DVD dinamizó el proceso de "truchado" de películas y la aparición de Internet también permitió la circulación ilegal del material audiovisual, causando un cierre masivo de videoclubes.

En una nota de NORBERTO BOLAÑO y ADRIÁN MUOYO, publicada en la revista *La Maga* el 15 de diciembre de 1993 ("Las salas de cine solo sobreviven en las zonas de clase alta") se ofreció un preciso cuadro de situación: 352 salas en todo el país, cierre de las tradicionales salas de barrio (sobrevivían apenas 35, según datos de 1994 y exceptuando el radio céntrico), re-

conversión de salas cerradas en templos, locales comerciales o en un bingó (como ocurrió con las salas Sarmiento y Alfa, en la calle Lavalle) y reorientación de los espectadores hacia las multisalas, debido a sus mejores condiciones edilicias y de proyección. En esa misma nota, DANIEL PEÑA, director de fiscalización del Instituto Nacional de Cinematografía (el INCAA sería creado un año después), señala el alejamiento del empresariado nacional del negocio de las salas de cine: "Antes era habitual que las cadenas de salas estuvieran controladas por empresas familiares (...). Cuando murieron los dueños originales de los cines, sus hijos no siguieron con el negocio, ya que se sintieron atraídos por otras formas de ganar dinero. Ellos descuidaron las empresas de sus familias en beneficio de negocios más rentables, por lo que los viejos cines comenzaron a desaparecer".

Las sociedades que se mantuvieron activas (como Coll-Saragusti y SAC) primero se asociaron a la Cámara de Exhibidores Multipantalla, creada en 1999, que nucleaba a los complejos Hoyts General Cinema, Village (hoy Cinépolis) y Cinemark. Pero luego fueron compradas por este último, a comienzos de 2000. En 2011, un gigante fagocitó a otro: Cinemark anunció la compra de todos los complejos Hoyts del país. El aspecto "positivo" de esta serie de reconversiones se vincula el aumento de pantallas de exhibición: de 427 que funcionaban en 1995, se pasó



EL ASTOR

Un análisis sobre la cantidad de empresas exhibidoras con salas de cine en Buenos Aires durante el bienio 1949/1950 demuestra que, a diferencia de lo que ocurre en la actualidad, había un nivel de concentración relativamente bajo.



Las salas son las mismas pero cambiaron de culto

Inicialmente, las proyecciones no fueron un atractivo particular, sino que se alternaban con número artísticos escénicos (en su mayoría, de corte musical). Si bien su origen es céntrico (tanto en Buenos Aires y en otras ciudades como Mendoza, Santa Fe, Rosario o Mar del Plata), las salas comenzaron a aparecer en los barrios.

a 1003 en 2003. Y los espectadores acompañaron ese crecimiento, dado que aumentaron de 19.156.136 a 33.378.781 en ese mismo período (CEDEM, en base a datos de SICA).

Recientemente, cerraron "por ahora" las multisalas Cinema City General Paz y Multiplex Belgrano. Los meses de cierre pandémico precipitaron la crisis, pero la baja de espectadores ya era significativa desde mucho antes. Así lo considera GABRIEL FELDMAN, CEO de los cines Multiplex, quien a diferencia de lo que ocurrió en las otras sociedades, continuó con el desarrollo de la empresa familiar. Consultado por *DIRECTORES*, sostiene que "el cine tiene costos fijos muy altos, con lo cual es difícil llegar a ellos. Pero una vez cruzado ese umbral, la ganancia puede ser interesante. El tema es llegar a ese umbral. Creo que siempre estuvimos rondando



Cine ÓPERA, según pasan los años

esos números, aunque nunca fue para hacerse millonarios". Respecto al cierre de una de sus multisalas, señala que nunca tuvo rentabilidad y que si se mantuvo abierta fue debido al interés por sostener un espacio de espesor cultural.

El tiempo pospandémico determinará cómo continúa la historia. Influirá cuánto estará dispuesto a pagar cada espectador por ver una película en pantalla grande, en una situación que demandará una recomposición económica en la población. La familiaridad que obtuvo el *streaming* (sobre todo, en quienes no los frecuentaban) quizá también habrá de incidir. **D**

Bibliografía consultada y consignada mediante el sistema de citas:

Bolaño, Norberto y Muoyo, Adrián (1993), "Las salas de cine sólo sobreviven en las zonas de clase alta", en *La maga* (15/12/93).

España, Claudio y Manetti, Ricardo, "Eran biógrafos y pasaban vistas; fueron cines y dieron películas", en *El diario íntimo de un país* (Diario La Nación).

Quintar, Aída y Borello, José (2014), "Evolución histórica de la exhibición y el consumo de cine en Buenos Aires", en *H-industria* (Facultad de Ciencias Económicas, UBA), Núm. 14 (8): Primer semestre.



El propio GOYO ANCHOU
en EL TRIUNFO DE SODOMA

Disidente y PROVOCADOR

LA OBRA DE GOYO ANCHOU RECORRE CAMINOS POCO TRANSITADOS, EN DONDE LOS CUERPOS Y LAS ELECCIONES SEXUALES SE TRANSFORMAN EN POLÍTICAS PODEROSAS, AJENAS A LA MIRADA DISCRIMINATORIA Y PUNITORIA. SOBRE ESOS TEMAS *DIRECTORES* CONVERSA AQUÍ CON ÉL. TEMAS QUE FORMAN PARTE DE SUS CORTOS: **SUPOSITORIOS DE LSD (1993)**, **HIV (1995)**, **¿POR QUÉ ADOPTÁS ACTITUDES TAN EXTREMAS? (1995)**, **MI NOCHE TRISTE (1997)**, **DEL AMOR (2010)** Y **EL NOMBRE DE LOS SERES (2013)**; EL MEDIOMETRAJE **SAFO (2003)**; Y LOS LARGOS **LA PELI DE BATATO (2011)**, **HETEROFOBIA (2015)** Y **EL TRIUNFO DE SODOMA (2020)**.

¿Cuándo decidiste que querías ser director de cine? ¿Es algo que siempre tuviste presente?

A los 12 años, cuando me topé con un libro de Historia del cine. Vivía en Mar del Plata, no tenía acceso a cineclubes, el acceso cultural allí era muy escaso y mi acceso al cine era

teórico, me imaginaba las películas. Después tuve un libro de EISENSTEIN, bastante difícil de leer y luego encontré otros más simples. Me acerqué al cine imaginando las películas, con un gran apogeo al cine silente, ese fue mi primer amor cinematográfico, un amor que

sentía sin conocer. Estaba obsesionado con muchas películas que no había visto.

Pero imagino que luego eso se revirtió. Cuándo las viste ¿qué pasó?

No estaban a la altura, no eran tan así, después las tuve

POR ROLANDO GALLEGOS

“Presento cosas completamente diferentes a las que había planteado. Es parte de mi identidad querer en un sentido más amplio, de no homogeneizarme, de ser una disidencia en la expresión artística, sin que sea una pose. Sería una pose, para mí, intentar parecerme a los demás, y lo he hecho, pero no me sale”.

que aprender a volver a querer, una vez que las conocí de verdad. Ya tenía todo imaginado en mi cabeza. De hecho, mis primeras películas en la Escuela de Cine eran mudas.

Varias ideas las recuperaste en tus películas, donde hay algo de la concepción primitiva del cine que trasciende las escenas...

Sí, y también la noción del cine mudo de la preponderancia de la composición visual por encima del registro teatral o de lo que se llama malamente registro teatral, ubicar pictóricamente las figuras en el centro de la imagen. Mi fijación de la adolescencia con EINSENSTEIN siguió durante mucho tiempo y otras influencias, como SANTIAGO ÁLVAREZ o PINO SOLANAS, siguieron reverberando en mí.

Primero autodidacta, con esos voluminosos y complicados ejemplares, pero luego estudiaste. ¿Cómo fue tu etapa en la Escuela de Cine?

Fui compañero de gente a la que quiero muchísimo, una de las épocas más felices de mi vida, dedicándome a ver

cinco películas por día, pero sé que estuve a contrapelo de mi generación. Entré a la FUC cuando recién abría, éramos muy pocos, y mis compañeros hicieron luego una carrera muy significativa, con una orientación estética completamente diferente a la que yo pensaba. Los recuerdo con mucho cariño y sigo siendo amigo de muchos de ellos, pero siempre sentí que era sapo de otro pozo, el raro, el que hacía cosas raras en una opción estética naturalista.

¿Fue difícil seguir manteniéndote fiel a tus convicciones para plasmarlo en tus películas, sin caer en la tentación?

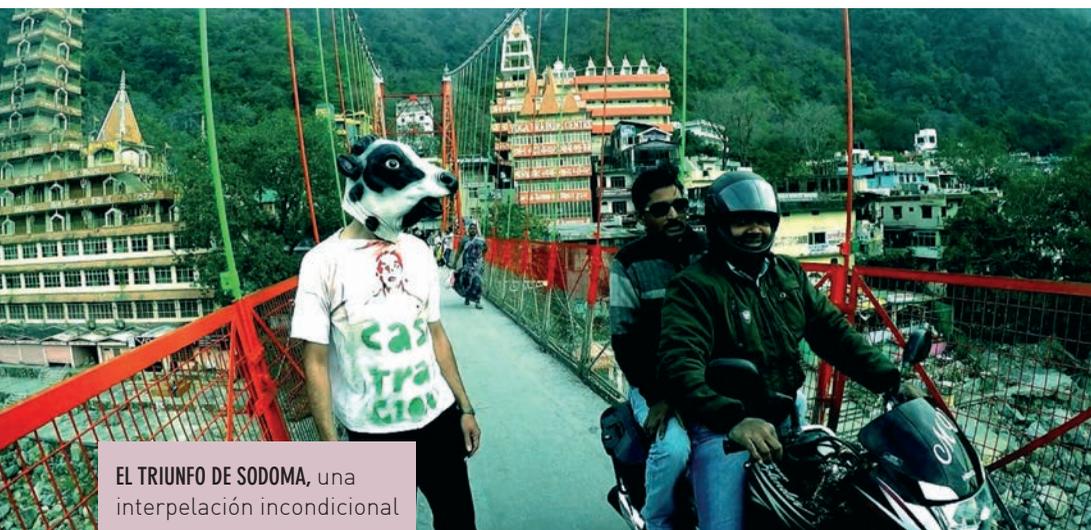
Lo he podido evitar, porque las veces que he querido “prostituirme” me han salido unas bazarreadas increíbles, ha sido muy difícil traicionarme, porque mi yo básico lo impulsa. Es como un jefe mío que decía, en el Festival de Mar del Plata, que presento cosas completamente diferentes a las que había planteado. Es parte de mi identidad querer en un sentido más amplio, de no homogeneizarme, de ser una disidencia en la expresión artística, sin que sea una

pose. Sería una pose, para mí, intentar parecerme a los demás, y lo he hecho, pero no me sale, incluso mi película más *mainstream*, **LA PELI DE BATATO**, tiene sus diferencias, como su duración.

Pero desde su disidencia, EL TRIUNFO DE SODOMA logra impactar al público de festivales, como el 20 DOC BUENOSAIRE, el 10 FICIC o el de Cine Independiente de Cosquín...

Lo vivo con mucho agradecimiento, principalmente, con las personas que lo hacen posible, porque es una película tan rara que creí, en un momento, que no iba a poder mostrarla. Una vez terminada, no sabía cómo hacer para llegar a la gente que le pudiera interesar verdaderamente, es tan rara que hubo gente que no supo qué hacer con ella, no es para el mercado, es una película que nació de la disidencia de un grupo interesado en hacerla. Es una película disidente y rupturista, en función de las disidencias y expectativas de ese grupo, y no quise traicionarlo. Fue un proceso muy largo. Y allí aparecieron personas como ROGER KOZA y CINTHIA





EL TRIUNFO DE SODOMA, una interpelación incondicional



SAFO

SABAT, que la abrazaron y la acompañaron para que llegara a cierta gente y que hubiera un grado de receptividad para algo tan extraño. No es una ficción, no es un documental, los límites y las perspectivas se diluyen. Me he encontrado respondiendo sobre las perspectivas políticas del partido, es muy estimulante eso, lo vivo con mucho agradecimiento, porque como decía, pensé que no se iba a poder mostrar en muchos lados ni que la iba a ver mucha gente, aun considerando que toda película tiene un público y hay que llegar a él.

Creo que los tiempos cambian y no es una película extraña, sino que hay que llegar al público de la manera en que lo hiciste. Eso puede explotar en un nuevo nicho que aún no conocemos, no sabemos si existe, pero quizás la experiencia de esta propuesta lo genere...

Explotar fuera de la lógica del mercado, como valor de intercambio del mercado. La película surge también como mi participación de moderador en el postporno, y el hecho de

estar por fuera del mercado es fundacional para la película, en tanto vehículo de ideas, con una lógica distinta a cómo se mide el valor de una película. Es refractaria a una lógica de mercado de un Festival para atraer compradores, de hecho, tiene *copyleft*. Me interesa más que circule a que tenga un margen de ganancia. Es una película que no costó dinero, sino dedicación, militancia y compromiso, y esa naturaleza puede seguir mutando.

¿Cómo pensás tu siguiente proyecto, teniendo en cuenta esto, donde la exhibición tradicional no es el espacio que buscás para los estrenos?

El siguiente proyecto ya está en gestión, porque los proyectos se preparan en función de lo que se puede hacer, proyectos hay varios y pensados para un escenario hipotético de producción diferente. Estoy viendo uno para ver si meto una quinta vía con marginales de Constitución; un proyecto sobre el cine clásico argentino, fui el último amante de CARLOS HUGO CHRISTENSEN, tengo un pro-

yecto con eso. Estos trato de vehicularlos por el INCAA, aunque nunca me ha dado mucha cabida. El proyecto más posible es uno de producción guerrilla, digo *"nunca más voy a hacerlo"*, porque se trabaja en condiciones muy ingratas, pero si se da, no puedo dejar de hacerlo porque está en mi naturaleza y sé que puedo llevarlo a buen puerto. Tenemos un maestro de yoga que está atravesando una crisis, en la que está en transición hacia un género que no se sabe muy bien qué es, está muy estimulado por las cosas que hacemos y nos está dando sus ahorros para hacer una producción en primavera, por fuera de toda institución, con la diferencia de intentar trabajar conceptos sobre disidencias sexuales, burguesas, familias alternativas, pero en una propuesta para toda la familia, esa sería la novedad. Sería una nueva fusión de ficción con documental.

¡Qué bueno que nunca te quedás quieto...!

Si no, sería un letargo, y el letargo es la muerte. **D**

"Me acerqué al cine imaginando las películas, con un gran apogeo al cine silente, ese fue mi primer amor cinematográfico, un amor que sentía sin conocer. Estaba obsesionado con muchas películas que no había visto".



La película misionera *COTO DE CAZA*, dirigida por ALBERTO MASLIAH, se terminó de rodar a fines de mayo en Puerto Esperanza. Foto Esteban Baigorri.

Panorama Audiovisual Federal

LA SITUACIÓN ES DISTINTA EN CADA PROVINCIA. A PESAR DEL PARO CAUSADO POR EL COVID-19 Y SUS DRAMÁTICAS CONSECUENCIAS, CON LOS PROTOCOLOS ESTABLECIDOS, HUBO PROYECTOS QUE PUDIERON RETOMARSE Y VARIOS COMENZARON A RODARSE, MIENTRAS QUE OTROS QUEDARON EN PAUSA HASTA NUEVO AVISO. *DIRECTORES RECORRE ARGENTINA* PARA INFORMAR CÓMO ES EL PRESENTE DE LA ACTIVIDAD AUDIOVISUAL EN CADA REGIÓN DEL PAÍS.

NEUQUÉN

Con la creación del ENCINE (Ente Cinematográfico Neuquén), el Ministerio de las Culturas puso en marcha la Ley 3094 de Fomento de la Industria del Cine en la provincia, marcando un punto de partida histórico para la industria audiovisual.

La implementación de esta ley transitó distintas instancias: debates, la sanción y la reglamentación, encuentros previos con realizadores, ciclos

POR ULISES RODRÍGUEZ

de cine, gestiones ante el INCAA y la apertura de la ENERC Sede Patagonia Norte, primero en San Martín de los Andes y luego en Neuquén capital.

En esta etapa fundacional de la Ley de Cine y la puesta en marcha del ENCINE, estará al frente MARTIN FERRARI, uno de los creadores e impulsores de la Ley. Como primera medida se impulsará la conformación completa del Consejo Directivo.

Por otro lado, se realizó la apertura de espacios del Corredor Cultural para la programación permanente de colectivos de cineastas, entre los que participaron el Cluster Audiovisual Neuquén, MUMA Neuquén y Mujeres de Medios Audiovisuales, entre otros. Este último colectivo tuvo una decidida participación en el tratamiento de la Ley para la incorporación del cupo femenino. En ese contexto nació Activa: la primera Cooperativa de Trabajo Audiovisual Patagónica Feminista. Comenzaron a rodar "Porque quiero", un ciclo de cortos documentales que se centra en la vida de mujeres emprendedoras neuquinas.

Con uno de ellos, sobre el trabajo de una herrera, ganaron el segundo premio del concurso VisibilizARTE, organizado por la Municipalidad de Neuquén. "Empezamos a militar espacios, a conocernos, a ver nuestras problemáticas. El principal objetivo de la cooperativa es generar trabajo", dice FLOR CASTELLO a *DIRECTORES* sobre la entidad, formada por 10 mujeres.



Parte del equipo de la cooperativa audiovisual Activa de Neuquén

RÍO NEGRO

Entre junio y julio, el director FRANCISCO PAPARELLA rodó **TRES HERMANOS**, su segundo largometraje. Las locaciones elegidas abarcaron las provincias de Río Negro y Chubut, con escenas en El Bolsón, Mallín Ahogado, Lago Puelo, Epuyén y Comodoro Rivadavia. La película es una coproducción argentino-chilena y narra la historia de tres hermanos cazadores patagónicos que lidian con sus problemas de manera hermética y se reúnen en el campo paterno después de mucho tiempo.

"Me urge la necesidad de explorar los matices y personajes con los que he crecido en la Comarca Andina del Paralelo 42. La película tiene una estética de realismo crudo, con una cámara estática que crea escenas de una naturaleza atípica", cuenta PAPARELLA a *DIRECTORES*, sobre el filme, que cuenta con el 35% del equipo técnico y el 99% del elenco de la provincia de Río Negro.

Por su parte, la dupla compuesta por ERNESTO ARDITO y VIRNA MOLINA rodó, en Bariloche, **LA BRUJA DE HITLER**. El largometraje de ficción está ambientado en 1961 y narra una historia cargada de elementos poéticos que rozan lo fantástico en un pueblo imaginario de la Patagonia. "Fue un esfuerzo de producción muy grande poder realizar una película de época en la Patagonia con todos los recaudos por la pandemia. Vivimos aislados en burbuja durante varias semanas, con un equipo de producción satélite que nos asistía", cuenta ERNESTO ARDITO a *DIRECTORES*.

TUCUMÁN

El 16º Tucumán Cine, Festival Latinoamericano "Gerardo Vallejo", organizado por el Ente Cultural de Tucumán, convocó a directores cinematográficos latinoamericanos y caribeños a participar de esta nueva edición, realizada del 23 al 31 de julio de 2021. Sus distintas competencias fueron: Oficial Latinoamericana

El 16º Festival Latinoamericano en Tucumán, varios proyectos en desarrollo y rodaje en Catamarca, el 4º Santiago del Estero Film Fest, en Misiones el estreno de una coproducción con Brasil y Paraguay y www.revistacinetosis.com.ar, una revista digital editada en Corrientes, son algunas de las novedades existentes.

La creación del Ente Cinematográfico Neuquén transitó por distintas instancias: encuentros previos con realizadores, debates, la sanción y reglamentación de una Ley que fomenta la industria audiovisual en la provincia, marcando así un punto de partida histórico para su actividad.

y Caribeña con \$200.000 de premio; Argentina, destinada a primeras y segundas películas de género documental y de ficción, con \$100.000 de premio; Cortometrajes Argentinos, con un premio de \$50.000, y la de Videoclips Tucumanos, incorporada a partir de este año, con \$25.000 de premio.

CATAMARCA

Actualmente, la actividad audiovisual independiente se está desarrollando en torno a la convocatoria de la 15ª edición del festival de cine El Héroe. Con una gran participación de cortometrajes de la provincia y la región, este año se realizará en el mes de diciembre, de manera virtual (por segundo año consecutivo).

Los realizadores MARIEL BOMCZUK, MALENA FAIN-SOD y MAURO ARCH vienen desarrollando proyectos de largometrajes documentales con el apoyo del INCAA, cuyos

rodajes se realizarán entre la segunda mitad de este año y la primera de 2022.

Por su parte, la directora PAULA MARTEL, oriunda de Belén, se encuentra rodando el largometraje de ficción **PRIMERO TOMAMOS ANILLACO**, que fue seleccionado para participar en las clínicas de capacitación del 12º Concurso de Largometrajes "Raymundo Gleyzer" y será realizado con un elenco catamarqueño.

A mediados de 2020, se conformó la Mesa provincial Catamarca Multisectorial Audiovisual, integrada por la Asociación de Realizadores Independientes de Catamarca (ARIC), la delegación Catamarca del Sindicato Argentino de Televisión (SATSAID), la carrera de Radio y TV del Instituto Superior de Arte y Comunicación (ISAC) y la Asociación Civil y Cultural de Artistas El Sendero. "Estamos trabajando para lograr que se apruebe

un protocolo de rodaje para todo el territorio provincial e iniciando la elaboración del proyecto para una Ley Provincial de Cine y Artes Audiovisuales, en articulación con la Cámara de Diputados de Catamarca", cuenta el director MAURO ARCH a la revista *DIRECTORES*.

SANTIAGO DEL ESTERO

Luego de tres años de producción, la Cooperativa Los Díaz estrenó su serie **MOCASE** por el canal BarricadaTV. "Tenemos más de 20 años de relación con la organización. Es una estrategia, más que una serie", cuenta VÍCTOR CÁCERES, responsable del área de proyectos.

En estos momentos, la Cooperativa se encuentra rodando **EL DIABLO CANTA EN EL MONTE**, documental sobre el artista santiagueño JACINTO PIEDRA. "Somos cuatro personas, por los protocolos sanitarios. Lo hacemos sin ningún tipo de



Escena de la serie **MOCASE**, la alternativa campesina realizada por la cooperativa audiovisual santiagueña Los Díaz. Disponible en el canal BarricadaTV de YouTube.

PRIMERO TOMAMOS ANILLACO, la película de la directora PAULA MARTEL, realizada con un elenco de actrices y actores catamarqueños



subsidio, excepto el *catering* que viene de Cultura de la provincia”, dice CÁCERES.

Por otra parte, entre el 22 y el 26 de junio, se realizó de manera virtual el Santiago del Estero Film Fest. En esta 4ª edición se proyectaron más de 100 películas, provenientes de una treintena de países, sumado a las actividades de formación y diálogo de las más variadas ramas del sector: Lenguaje Transmedia, Stop Motion, Revistas de Cine, Distribución, Guion para Documentales.

MISIONES

A finales de mayo culminó, en Puerto Esperanza, el rodaje de **COTO DE CAZA**, dirigido por ALBERTO MASLIAH. El largometraje, realizado íntegramente en la provincia con el apoyo del Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones (IAAviM), fue uno de los proyectos seleccionados en el marco de la Convocatoria del IAAviM Proyectos Audiovisuales de Productores/as con Antecedentes (1º Semestre 2021).

A su vez, la entidad lanzó el podcast **MIRÁ IAAVIM**, que invita a conocer en primera persona a referentes del sector audiovisual de la provincia y se encuentra disponible -de forma gratuita- en la plataforma de SoundCloud, el canal de YouTube del IAAviM o a través del sitio www.iaavim.misiones.gob.ar

Por su parte, la cooperativa audiovisual de Oberá, Productora de la Tierra, tiene previsto estrenar antes de fin de año la película **MATA SALVAJE**, realizada

en coproducción con productoras de Brasil y Paraguay.

CORRIENTES

Las películas **LA LUZ MALA** (rodada en los Esteros del Iberá, dirigida por CARLOS KBAL y SEBASTIÁN TOBA) y **LA BALLESTER MOLINA** (dirigida por PABLO ALMIRÓN) terminaron la etapa de posproducción y están a la espera de ser estrenadas en salas de la provincia y en espacios INCAA del resto del país.

Por su parte, la directora correntina CLARISA NAVAS sumó su película **LAS MIL Y UNA** a la programación de la plataforma Netflix, mientras que su último trabajo, **EL PRÍNCIPE DE NANAWA**, rodado en Clorinda, Formosa, quedó seleccionado en la sección para largometrajes en desarrollo del festival suizo Visión du Réel.

JOAQUIN PEDRETTI está rodando, en la ciudad de Corrientes, **UNA SOLA PRIMAVERA**. Con el protagónico de MAURICIO PANIAGUA (**MONZÓN**), es una coproducción entre Argentina, Paraguay y Chile. “Está inspirada en la vida de mis abuelos. La historia sucede en Paraguay, durante la Guerra Civil de 1947”, cuenta a **DIRECTORES** el realizador que, en 2019, estrenó **UN GAUCHITO GIL**.

UNA SOLA PRIMAVERA del director correntino JOAQUÍN PEDRETTI, que está en pleno rodaje, fue ganadora del concurso Raymundo Gleyzer 2017 y Opera Prima Regional 2018 del INCAA



En tanto, los directores YONI y MARCEL CZOMBOS se encuentran en etapa de posproducción del documental **KOLDRA**. “Es la historia de LEONTINA KUCZALA, nuestra abuela, quien extendió una tradición familiar cosiendo colchas de camas -*koldra na lusrko*, en polaco- hechas de retazos de telas sobrantes de otras prendas”, cuenta MARCEL CZOMBOS.

La revista digital *Cinetosis* (www.revistacinetosis.com.ar), editada en Corrientes, se ha convertido en un espacio de difusión y reflexión sobre el cine del NEA. “Hay toda una región que empezó a pelear por la federalización, que se dio cuenta de que, viviendo en lo que llaman ‘el interior’, también podíamos producir cine con profesionalidad, con identidad, con nuestros tonos, colores y música”, dice CZOMBOS. **D**

“Me urge la necesidad de explorar los matices y personajes con los que he crecido en la Comarca Andina del Paralelo 42.”
FRANCISCO PAPARELLA sobre **TRES HERMANOS**, su segundo largo, coproducción argentino-chilena rodada en Rio Negro y Chubut.



EZEQUIEL TRONCONI
y JUAN SASIÁIN en el
rodaje de **EL ENCANTO**

CODIRECCIÓN: Funcionamiento y casos

EN ALGUNOS CASOS DURA UNA PELÍCULA, PERO, OTRAS VECES -MÁS DE LO QUE SE PIENSA- SE PROLONGA, CONSTITUYENDO SOCIEDADES QUE SE POTENCIAN. VARIAS DUPLAS DIRECTRICES DE NUESTRO CINE NACIONAL REVELAN AQUÍ SUS EXPERIENCIAS.

POR ROLANDO GALLEGO

Las duplas pueden venir del lugar menos pensado, de una conversación, de cambiar roles, de tomar una cerveza en un bar, imaginar una historia y concretarla, como hicieron HERNÁN GUERSCHUNY y JAZMÍN STUART en **RECREO**. “Los dos teníamos dos películas previas hechas y era un desafío hacer una tercera juntos. Nos enriqueció, porque tenemos estilos distintos. A la hora de escribir, ella es más de fluir y que los personajes se

pongan a hablar y no pensar tanto, y yo soy más racional, crítico con lo que vas escribiendo y ver cómo cada escena funciona con la anterior y la que sigue, y qué estamos diciendo en cada momento”, cuenta GUERSCHUNY. Y suma: “No podríamos haberla hecho por separado, con cierta comedia o estructura que a mí me interesa y ciertas imágenes sensoriales o sensitivas que tienen que ver más con lo que JAZMÍN hace. A la hora de

ir al set, teníamos muy en claro los dos qué película queríamos buscar”. STUART ya había codirigido con JUAN PABLO MARTÍNEZ, **DESMADRE**. “Pasaron muchísimos años desde esa primera experiencia, que fue muy importante para mí, porque si bien yo me recibí en la FUC, la experiencia de dirigir un largo quedó relegada por actuar, fue fundacional”. Y agrega: “Me reafirmé como directora y me gustó mucho. **RECREO** me agarró más segura,

después de dirigir **PISTAS PARA VOLVER A CASA**, que me permitió demostrar que tenía un punto de vista y herramientas para hacerlo. En **DESMADRE** fui invitada, **RECREO** fue por elección. Me siento cómoda y me gusta trabajar de a dos, hay algo de la colaboración y el intercambio que me interesa. El hecho de confrontar ideas me ayuda a reafirmarme, es un ejercicio que me gusta”.

MARIANO COHN y GASTÓN DUPRAT han logrado una relación laboral que los ha llevado a pasar por varios soportes: televisión, cine, teatro y plataformas. **MI OBRA MAESTRA** y **4x4**, respectivamente, fueron los únicos proyectos que decidieron emprender en solitario, algo en lo que no estaban acostumbrados, para luego volver a encontrarse. “Después de **EL CIUDADANO ILUSTRE**, se nos abrieron más perspectivas para filmar con menos dificultad y decidimos hacer dos películas en cruzado, uno dirigiendo y el otro produciendo. Para mí, fue comodísimo, en otras he sostenido hasta el micrófono”, contaba DUPRAT y algo similar comentaba COHN: “El rodaje fue muy relajado”

Otra dupla con dos experiencias ya presentadas en **¿QUIÉN MATÓ A MI HERMANO?** y **BUENAS NOCHES MALVINAS**, es la conformada por ANA FRAILE y LUCAS SCAVINO, quienes, a diferencia de otros, sí dividen el accionar en el set, en la previa y en el después. “Hasta ahora, LUCAS ha hecho la edición y yo la producción, pero no quiere decir que no compartamos,

de hecho, compartimos procesos, momentos y luego damos espacio para la creatividad y acompañar. Creo que ahí está lo rico del compartir, en **BUENAS NOCHES MALVINAS** no estuve por un año y la hicimos a distancia, compartiendo, pero sin estar en el lugar. Y funcionó bien, porque nos conocemos desde hace años, nos respetamos y confiamos mucho en el tiempo del otro. Hay veces que pensamos en simultáneo; otras que no y me llevan a replantear cosas. Los problemas compartidos son medio problema y las alegrías compartidas son doble alegría”, cuenta FRAILE. “Incorporamos continuamente y escuchamos, lo que el otro tiene para decir sobre sus ideas y las del otro, así hacemos algo juntos y se vuelve, en un punto, divertido, porque hay que tener ganas de compartir, y cuando sucede es bueno para no perder el objetivo final. Al ser procesos largos, además, nos sentimos apoyados en el otro, podemos llorar, reírnos, con el otro, y eso hace más sólida la relación entre ambos”, explica SCAVINO, antes de reafirmar su elección de trabajar en conjunto con proyectos ya en preparación y por venir.

EZEQUIEL TRONCONI y JUAN SASIAÍN se conocieron, primero, como actor y director, y luego, el último impulsó al primero a llevar adelante **EL ENCANTO** entre ambos. “Dirijo teatro desde 2007, muchas las actué y muchas las escribí. Varios me decían: tenés que dirigir cine, pero yo no estudié y me faltan herramientas técnicas. Con JUAN nos cono-



ANDREA TESTA y FRANCISCO MÁRQUEZ con su hija SOFÍA

ceamos desde **LA TIGRA CHACO**. Un día, mucho tiempo después, me dijo que quería que hiciéramos una película juntos, nos pusimos a trabajar, a charlar. Los dos perdimos a nuestros padres jóvenes y ninguno aún fue padre, así que ese fue el puntapié inicial”, dice TRONCONI. “El guion lo escribimos entre los dos, él me dio confianza y me animé. Tuvimos mucha preproducción, para no tener que correr después en el set”, agrega. SASIAÍN, por su lado, la define como “una experiencia hermosa, me gusta dirigir solo, pero, más allá del equipo, estás solo. Es una apertura celebrar de a dos. EZEQUIEL es muy bueno armando diálogos, como coguionista, fue una dupla diferente y complementaria, a la vez, por su trabajo como actor y como director de teatro”.

EL MAESTRO, de CRISTINA TAMAGNINI y JULIÁN DABIEN,

Hay duplas conformadas por parejas en la vida real. Las más conocidas son las de ANDREA TESTA y FRANCISCO MÁRQUEZ, con LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS, y VIRNA MOLINA y ERNESTO ARDITO, que además de su más reciente SINFONÍA PARA ANA, realizan la mayor parte de toda su obra juntos desde hace años.



VIRNA MOLINA y ERNESTO ARDITO, rodaje **SINFONÍA PARA ANA**
(Foto Andrés Brandariz)



JAZMIN STUART y
HERNÁN GUERSCHUNY
codirigiendo **RECREO**

“Me siento cómoda y me gusta trabajar de a dos, hay algo de la colaboración y el intercambio que me interesa. El hecho de confrontar ideas me ayuda a reafirmarme, es un ejercicio que me gusta”.
JAZMÍN STUART

es la ópera prima de ambos como primera experiencia. DABIEN refiere sobre dirigir de a dos: “Fue conocernos mucho, de una manera muy especial. Más de seis años de desarrollo, nos prendimos fuego mil veces, pasó de todo, nunca dimos un paso atrás. Ser dos implica la permeabilidad, el consenso, la fraternidad. A pesar de ser muy diferentes, nos hicimos fuertes el uno al otro, eso fue clave. Lo logramos, encontramos la manera de ponernos de acuerdo y ya estamos muy cerca de verla en el cine”. **EL MAESTRO** fue cogeador por el NOA del “Raymundo Gleyzer”, y ganó el WIP del labex exaequo. TAMAGNINI aporta: “A JULIÁN lo conocí haciendo **LA CASA**, de DIEGO LERMAN, me pasó un guion que había escrito y fuimos hablando. Me interesaba poder filmar en Salta, lo hicimos durante un mes, con intérpretes autóctonos, y acordamos no caer en lugares comunes. En el rodaje se cambiaron cosas sustanciales, entendiendo que el rodaje es un lugar dinámico; para otras películas, tal vez, no, pero hay proyectos en que

la etapa del rodaje permite encastarlo de otra manera, y que aún en el montaje puede volver a cambiar”, señala TAMAGNINI.

También hay duplas conformadas por parejas en la vida real. Las más conocidas son las de ANDREA TESTA y FRANCISCO MÁRQUEZ, con **LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS**, y VIRNA MOLINA y ERNESTO ARDITO, que además de su más reciente **SINFONÍA PARA ANA**, realizan la mayor parte de toda su obra juntos desde hace años. También está la de los documentalistas SOL MIRAGLIA y HUGO MANSO, directores de **FOTO ESTUDIO LUISITA** y **CUANDO EL OLIMPO CHOCA CON LA PAMPA**, quienes trabajan codo a codo en cada proyecto; así como ahora LUJÁN LOIOCO y MARIANO TUREK, que con **ALGO CON UNA MUJER** concretaron su primera película codirigida, pero hace tiempo que trabajan juntos, aportando su *expertise* a los proyectos en solitario. “La codirección se dio naturalmente, yo estuve con el guion y la producción, y cerca del rodaje charlamos y decidimos hacerla juntos,

tenía dudas, porque tenía una beba de seis meses, dudaba en producir, dirigir y matinar. El proceso se dio natural, porque MARIANO estuvo en asistencia en la película anterior, así que se dio todo fácil, tema equipos y gestión quedó con él y yo hice más dirección actoral. En puestas y planos no hubo algo esquemático, en algunos plantaba yo el plano y, en otros, él, no fue medido. El vínculo hizo que uno supiera, por ejemplo, que las escenas de despliegue en la calle las hacía él, y las más intimistas, yo, que había ensayado con los actores. Hubo algunas escenas que dividimos por temas familiares, se fue dando. Fue intenso”, revela LOIOCO. “La codirección es diferente, hay que aprender a hacerlo de a dos, a narrar de a dos, ver con qué se siente uno más cómodo, a perder, a arriesgarse, todo eso en la primera película de tu vida. Fue muy enriquecedor, dirigir es diferente a todo, y todos aportaron, trabajamos con gente amiga, con mucho amor y eso nos permitió atravesar el proceso de manera luminosa”, define TUREK. **D**



REVISTA AUDIOVISUAL DIGITAL

DIRECTORES

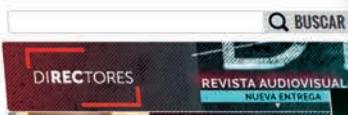
Directorio Argentino Cinematográfico

- AUDIOVISUALES
- ENTREVISTAS
- NOTAS
- INTERNACIONAL
- TECNOLOGIA
- REVISTA
- LIBROS
- FESTIVALES
- NOVEDADES DAC
- QUIÉNES SOMOS
- CONTACTO



Entrevista a Paula Hernández

2021-07-21 | La directora Paula Hernández habla sobre su película *Las Siemprevivas*, adaptación del cuento de Italo Calvino sobre el vínculo madre e hija, en Cortesá.



Entrevista a Mariano Mucci

2021-07-19 | El director Mariano Mucci habla sobre su película *Para Salvaje del Capitalismo*, documental sobre el endeudamiento argentino que terminó en Cortesá.



Entrevista a Mauro Iván Ojeda

2021-07-14 | El director Mauro Iván Ojeda habla sobre su película *La Fumistería*, ópera prima donde una familia se enfrenta a un caso secreto y perturbador.



Entrevista a Martín Weber

2021-07-12 | El director Martín Weber habla sobre su película *Mapa de Sueños Latinoamericanos*, documental sobre la vida de las personas que...



Entrevista a Lucrecia Mastrángelo

2021-07-07 | La directora Lucrecia Mastrángelo habla de *El Laberinto de las Lunas*, testimonios de vida de Karla y Maira, dos travestis que atraviesan la adopción, y de Gabriela, mamá de una niña trans.



Entrevista a Marco Berger

2021-07-02 | El director Marco Berger habla sobre su película *Volverte a ver*, de Carolina Corral, madres del dolor.

- ficción >
- documental >
- series >
- cine >
- televisión >
- internet >
- tecnología >
- notas >
- entrevistas >
- internacionales >
- festivales >
- animación >
- libros >
- revista >

DIRECTORES AV

www.directoresav.com.ar

El sitio del audiovisual. Dale play.

DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE

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



El banco desde el celular

Utilizá
CREDICOOP MÓVIL
y ganá comodidad



Solicitá **tarjetas de crédito y débito.**



Adherite al **Resumen Electrónico.**



Realizá **plazos fijos.**

MODO

Pagá con QR o **enviá dinero.**



Pago de impuestos y servicios o adhesión al débito automático.



Con **Punto Efectivo**, generá una Orden de Extracción y retirá efectivo sin usar tarjeta.



Realizá **cargas virtuales** a celulares y tarjetas de transporte.



Operá cómodamente con **Echeq**

Aplicable a la cartera de consumo. Sujeto a los términos y condiciones de uso definidos por MODO disponibles en www.modo.com.ar. MODO es una plataforma tecnológica de propiedad de Play Digital S.A. Más información en www.modo.com.ar



BANCO CREDICOOP
COOPERATIVO LIMITADO

La Banca Solidaria