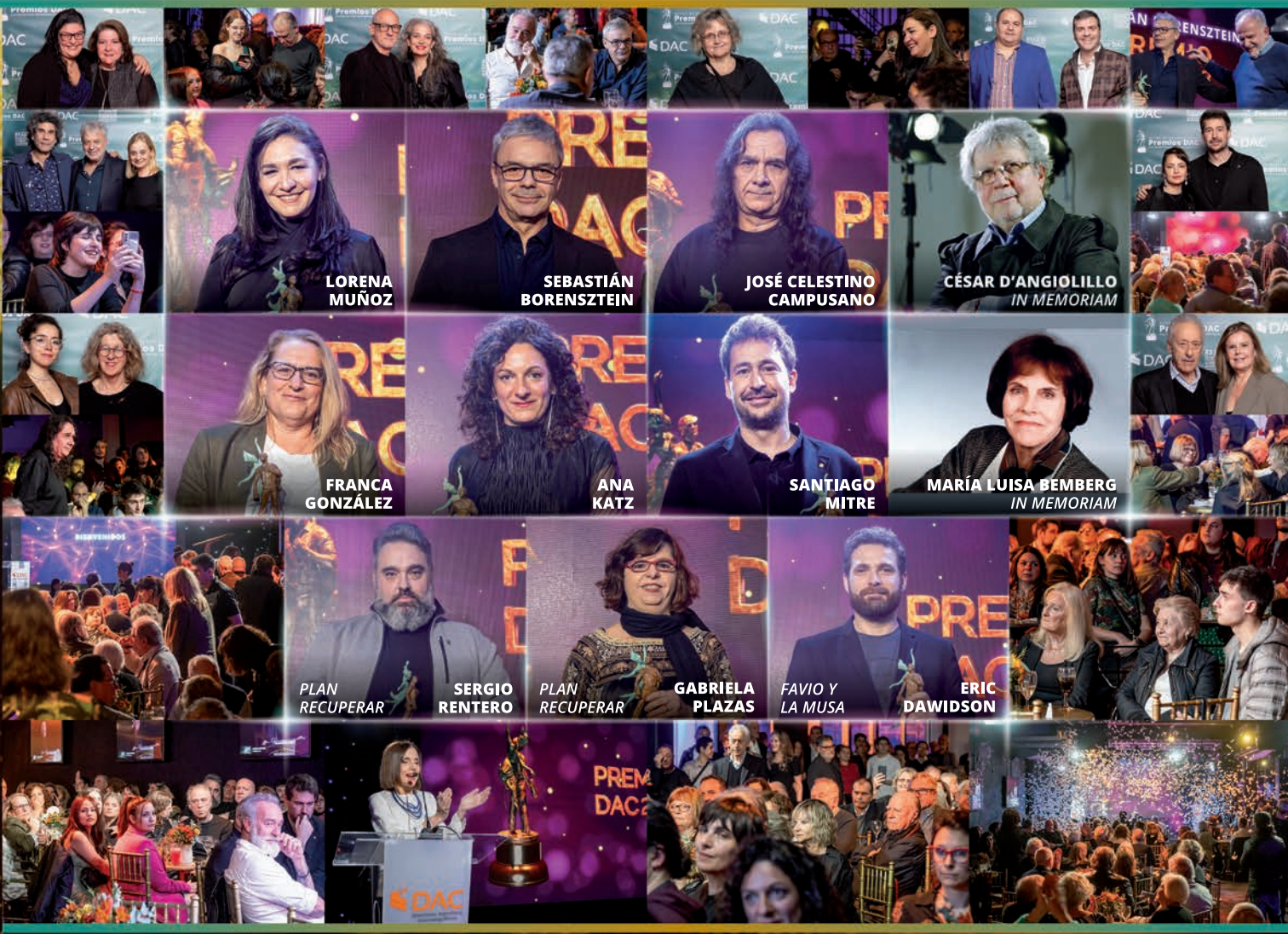
DIRECTORES

AÑO 11 / REVISTA 32

NOVIEMBRE DE 2023



DÍA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL

LA GRAN NOCHE DE LOS PREMIOS 2023

DAC
Directores Argentinos Cinematográficos

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

AVACI

AUDIOVISUAL AUTHORS

INTERNATIONAL CONFEDERATION

RIO DE JANEIRO BRAZIL

ANNUAL CONGRESS 2023

www.audiovisualauthors.org

Congreso Anual 2023 - Río de Janeiro, Brasil

Congreso Anual 2022 - Seúl, Corea del Sur

AVACI AUDIOVISUAL AUTHORS INTERNATIONAL CONFEDERATION

LOS AUTORES AUDIOVISUALES
MÁS UNIDOS QUE NUNCA

www.audiovisualauthors.org

SEGUIMOS HACIENDO

EL CINE ARGENTINO VA A LA ESCUELA

Luego de la proyección de "Días de vinilo", el director Gabriel Nesci conversó con los/as alumnos/as de la ESRN N° 22 de Bariloche.

Luego de proyectar la película "Esperando la carroza", la actriz Mónica Villa debatiendo con los/as alumnos/as de la EES N° 52 de Mar del Plata, Prov. de Bs As.

El actor Mario Alarcón con los/as alumnos/as de la EES N°6 Y Anexo EES N°3 de San Miguel de Arcángel, Prov. de Bs As, luego de la proyección de la película "El secreto de sus ojos".

Conocé más

Fundacion DAC

@fundacionDAC

Fundacion DAC

FUNDACION DAC

DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRÁFICOS

POR LA CULTURA Y LAS ARTES AUDIOVISUALES

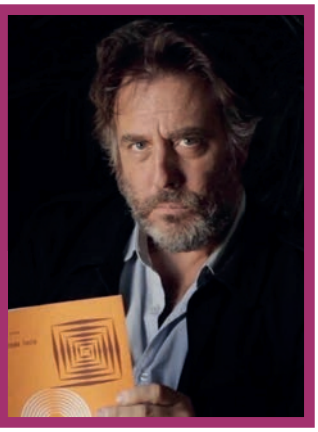
WWW.FUNDACIONDAC.ORG.AR

DIRECTORES

SUMARIO

06 **EL DÍA DEL DIRECTOR, LA GRAN NOCHE DE LOS PREMIOS DAC**

10 EL INCAA, SU VIGENCIA Y LA NUEVA LEY AUDIOVISUAL FEDERAL



12 ENTREVISTA A **MARIANO LLINÁS**

16 COSTO MEDIO ACTUALIZADO AL MES DE AGOSTO $399.346.770

20 ENTREVISTA A **LORENA MUÑOZ**

24 LOS DERECHOS DE AUTOR AUDIOVISUAL LLEGAN A COREA

27 ENTREVISTA A **ARIEL WINOGRAD**

30 PANORAMA FEDERAL, PALPITANDO EL AUDIOVISUAL NACIONAL

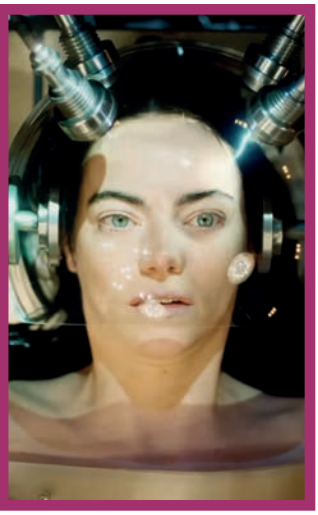
34 **WES ANDERSON,** EL EXCÉNTRICO DE HOLLYWOOD

37 JEAN-LUC GODARD POR ISABELLE HUPPERT

40 DIEZ HISTORIAS: MAS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

47 ENTREVISTA A **GUSTAVO COVA**

50 LA INTELIGENCIA NATURAL SE REBELA Y VA A LA HUELGA

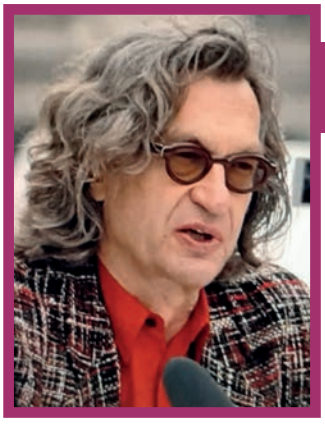


56 HISTORIA DE LA PROTECCIÓN Y FOMENTO DEL CINE ARGENTINO

58 ENTREVISTA A **NATURAL ARPAJOU**

61 CONGRESO MUNDIAL DE AVACI

62 LA TELEVISIÓN SE MUDA DE LUGAR

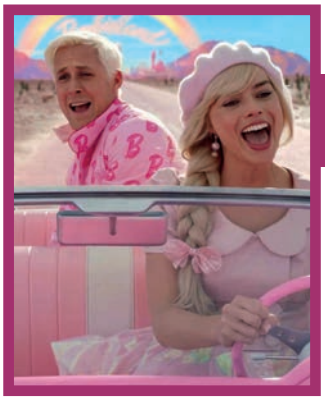


66 ¿EN QUÉ ANDA WIN WENDERS?

68 EL TRIÁNGULO ROSA, FESTIVAL INTERNACIONAL CINEVERSÁTIL

70 CINES CLASE EJECUTIVA

71 ENTREVISTA A **JAZMÍN STUART**



74 EL BULEVAR DE LOS GÉNEROS, LOS ESTEREOTIPOS SE RENUEVAN

78 CINE EXPERIMENTAL, UNA LUZ REVELADA

81 ENTREVISTA A **JESÚS BRACERAS**

84 **LUIS BUÑUEL** EL GRAN AGITADOR DE ESPECTADORES

88 ENTREVISTA A **VIRNA MOLINA** Y **ERNESTO ARDITO**

91 LA IDENTIDAD, EL CUMBRISMO Y LOS "MERCADOS"

94 DOC BS AS 2023, UN VIAJE PRODIGIOSO

98 ENTREVISTA A **EZEQUIEL ERRIQUEZ**

// Revista DIRECTORES

Año 11 - Número 32
NOVIEMBRE 2023

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, Nicolás Avruj, Emiliano Basile, Julieta Bilik, Pablo Cacheiro, Elena Couto, Jorge Collazo, Pablo Di Tulio, Rolando Gallego, Ana Halabe, Clara Kriger, Claudia Martí, Romina Milevich, Ezequiel Obregón, Paulo Pécora, Julio Raffo, Ulises Rodríguez, Alberto Sadignon, Denise Salvador, Vera Tognetti, Silvana Villanueva y Paula Zyngierman.

Corrección Liliana Sáez

Tapa Diseño
Martín Ochoa

Fotografía
Martín Gamaler y Carlos Morseletto

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.

La gran noche del audiovisual argentino en plena sede de DAC

LA GRAN NOCHE DE LOS PREMIOS DAC

IGUAL QUE CADA 23 DE JULIO, A PARTIR DE 2012 EN QUE FUERA INSTAURADO, SE CELEBRÓ EL DÍA DE LA DIRECTORA Y EL DIRECTOR AUDIOVISUAL NACIONAL. LA FECHA CONMEMORA LA CREACIÓN DE DAC, DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRÁFICOS, LA ENTIDAD DE GESTIÓN QUE PROTEGE, RECAUDA Y DISTRIBUYE LOS DERECHOS DE AUTOR DE REALIZADORAS Y REALIZADORES DE CINE Y TELEVISIÓN. FUNDADA EN 1958, LA ASOCIACIÓN CUMPLIÓ SUS PRIMEROS 65 AÑOS Y LOS FESTEJÓ EN SU SEDE DE VILLA CRESPO CON LA HABITUAL GRAN NOCHE DE LOS PREMIOS DAC.

Desde esta entrega, el Premio DAC, destacada distinción por la cual directoras y directores reciben el preciado reconocimiento de sus propios colegas, cambió de formato. La tradicional pequeña silla de director, especialmente conformada en bronce, que se entregaba hasta ahora, fue definitivamente sustituida por una estatuilla, también de bronce, que replica en proporción adecuada las mismas figuras del monumento "LEONARDO FAVIO Y LA MUSA", creada y realizada por el escultor y director audiovisual ERIC DAWIDSON.

La obra fue producida, financiada y gestionada por la Fundación DAC, haciendo finalmente realidad un proyecto surgido y propuesto la noche del Día del Director del año 2015. La estatua, de más de tres metros de altura se inauguró oficialmente el 29 de marzo próximo pasado y está emplazada en la esquina de la avenida Corrientes con

ANA KATZ

SANTIAGO MITRE

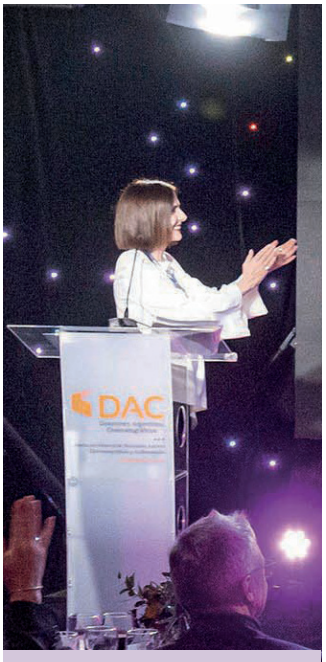
SEBASTIÁN BORENSZTEIN

LORENA MUÑOZ

FRANCA GONZÁLEZ

JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO

El esperado encuentro de cada año en el Día de la Directora y el Director



La ceremonia conducida por SILVINA CHEDIEK

DAC celebró sus primeros 65 años

la calle Vera, engalanando la ciudad en homenaje al gran creador del cine y el arte popular argentino.

Entre los aplausos de la muy numerosa y satisfecha concurrencia -integrada por más de 500 invitadas e invitados del mundo audiovisual argentino- especialmente convocada a la ceremonia conducida por SILVINA CHEDIEK, con el apoyo de videos recordatorios que compilaban cada una de las trayectorias y películas, recibieron los premios de manos de directoras y directores: SANTIAGO MITRE, ANA KATZ, SEBASTIÁN BORENSZTEIN, JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO, FRANCA GONZÁLEZ, ANA KATZ, SANTIAGO MITRE y LORENA MUÑOZ, así como, a su memoria, MARÍA LUISA BEMBERG y CÉSAR D'ANGIOLILLO.

También fueron distinguidos ERIC DAWIDSON, por su obra escultórica "LEONARDO FAVIO Y LA MUSA", y SERGIO RENTERO y GABRIELA PLA-

El escultor y director ERIC DAWIDSON, premiado por la estatua que creó y realizó

SERGIO RENTERO y GABRIELA PLAZAS, de GOTIKA, premiados por el PLAN RECUPERAR

ALEJANDRO MACI pronto a recibir el Premio DAC a MARÍA LUISA BEMBERG, in memoriam

ZAS, de Laboratorios digitales GOTIKA, por el PLAN RECUPERAR, autofinanciado con DAC, para dar nueva vida en 4K -y así generar la continuidad de sus derechos de autor- a más de 100 películas argentinas. Entre ellas se encuentran títulos representativos y clásicos que reúnen gran diversidad de estilos y contenidos como, por ejemplo, **JUAN MOREIRA, ESPERANDO LA CARROZA, HOMBRE MIRANDO AL SUDESTE, MADE IN ARGENTINA, UN LUGAR EN EL MUNDO, ELSA Y FRED, SEÑORA DE NADIE, EL OSO ROJO, EVA PERÓN, LA PELÍCULA DEL REY, GRACIAS POR EL FUEGO, PIZZA, BIRRA, FASO** o **EL EXILIO DE GARDEL.**

Realizadoras y realizadores, productoras y productores del cine nacional y la televisión argentina, junto a las más destacadas figuras y protagonistas de la industria audiovisual, celebraron en la Casa del Director hasta entrada la madrugada, agasajados con excelente música y continua provisión gourmet, brindando por el futuro con la proverbial fuerza esperanzada que, a pesar de las difíciles situaciones actuales, siempre impulsa la actividad del sector. En el habitual reencuentro que DAC propone cada año y que, debido a las circunstancias impuestas por la pandemia, no realizaba desde 2019, se renovaron como siempre los anteriores vínculos o se establecieron felizmente nuevos en esta esperada gran noche del audiovisual argentino. **D**

La nueva Ley Audiovisual Federal asegura la vigencia del INCAA

EL INCAA, SU VIGENCIA y el nuevo proyecto de Ley Audiovisual Federal

EN LA COYUNTURA POLÍTICO-INSTITUCIONAL QUE CIRCULA ENTRE ALGUNAS DE LAS PERSONAS VINCULADAS A LA PRODUCCIÓN DE NUESTRO CINE, HAY QUIENES HABLAN DE SU TEMOR RESPECTO DE LA SUBSISTENCIA DEL INCAA, A RAÍZ DE LAS EXPRESIONES DEL CANDIDATO LIBERTARIO A JEFE DE GOBIERNO PORTEÑO, RATIFICADAS POR SU LÍDER, DE "CERRAR EL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES, AUDIOVISUALES IGUAL QUE LA TELEVISIÓN PÚBLICA Y TÉLAM".

POR **JULIO RAFFO**

He sido consultado respecto de esa amenazante "posibilidad" y sobre ello comparto aquí mi opinión.

1. Si me preguntan si es posible que un próximo gobierno cierre -o extinga- el INCAA, la respuesta ha sido y será siempre que eso "es -jurídicamente- posible", porque la Ley 17741 que creó y estructura al INCAA, como cualquier ley, puede ser derogada o modificada por otra ley. Pero ante una posibilidad formal al respecto, cabe preguntarse si es o no "probable".

2. Al respecto, entiendo y estoy convencido de que, por diferentes motivos, no es probable que se realice esa disolución, y lo digo por las siguientes razones:

a) La disolución que se señala como posibilidad necesita de la presentación y trámite de un proyecto de ley que sea aprobado por el Congreso, y ese "proyecto" aún no ha sido presentado.

b) No tengo duda de que, si se presentase ese "proyecto" por parte de los autodenominados "libertarios", habrá una intensa reacción de la gente de nuestra cultura, en general, y de nuestro cine, en particular, que transversalmente nos movilizará ante la opinión pública, en la calle, y ante diputados y senadores para oponernos al mismo.

c) Cabe recordar que ninguno de los diputados o senadores de los partidos políticos que integran la coalición "Cambiemos" presentó nunca un proyecto en ese sentido. Y es más, hay diputados de "Cambiemos" que -por el contrario- se han sumado al Proyecto de Ley presentado por la Diputada PEDRALI (y elaborado por el Espacio Audiovisual Nacional), mediante el cual se propone fortalecer al INCAA, ampliar sus competencias e incrementar sus recursos. También fue políticamente apoyado por el Bloque Federal (que hoy integran junto con la Democracia Cristiana y Socialistas en "Juntos por el País").

d) Debemos tener presente que, en el caso de que el resultado electoral de octubre repita en los grandes números el resultado de las "Paso", cabe pensar que en la composición de la Cámara de Diputados, en defensa del Instituto, tendremos, como mínimo, al Bloque de "Unión por la Patria" (95), los diputados de "Juntos por el Cambio" (3) que apoyaron el Proyecto PEDRALI-EAN; los diputados de "Hacemos por Nuestro País" -o Bloque Federal- (6), los diputados del "Frente de Izquierda" (4) y los diputados "Provinciales" (3), lo cual da un total de 111 diputados. Entiendo que esta composición de la Cámara de Diputados NO permitiría la aprobación de una Ley que disuelva el INCAA. Pero, ADEMÁS, la proyección que se realiza respecto de la futura composición del Senado es: "Unión por la Patria": 35; "Juntos por el Cambio": 27; "La Libertad Avanza": 8; "Hacemos por Nuestro País": 1; Provinciales: 1. Esta composición proyectada implica que ni aun sumándose todos los senadores de "JxC" y de "La Libertad Avanza" podrían imponer la aprobación de ese proyecto de Ley contra los senadores de "Unión por la Patria" más el senador de "Hacemos por Nuestro País". (Estas proyecciones electorales pueden verse en https://www.pagina12.com.ar/576931-resultados-elecciones-paso-2023-para-el-congreso-nacional-a-).
Por lo dicho, y de acuerdo a la futura composición del Congreso, considero que no es probable que se pueda disolver el INCAA., como lo pretenden MARRA y MILEI con discurso de barricada propio de las campañas electorales.

3. Inviabilidad constitucional de un "Decreto de Necesidad y Urgencia". En la hipótesis de que un presidente quisiese "atropellar" o destruir al INCAA mediante un DNU, NO podrían afectarse los impuestos y su asignación al Fondo de Fomento (y su destino), por cuanto la Constitución Nacional impide expresamente que, mediante un DNU, se afecte el régimen de impuestos y su afectación.

Honorable Cámara de Diputados de la Nación

4. Propiciar el "Proyecto EAN" es una buena defensa política y jurídica del INCAA. El Proyecto PEDRALI-EAN tiene el respaldo político de relevantes diputados nacionales de diferentes bloques y de entidades como Argentores, Apima, PCI, la Academia y DAC, así como de notorias personalidades del ámbito audiovisual: ADOLFO ARISTARAIN, ADRIÁN SUAR, ALEJANDRO ALEM, MARCOS CARNEVALE, FEDERICO D´ELÍA, ARIEL ROTTER, CARMEN GUARINI, CELESTE CID, DANIEL BARONE, DANIEL HENDLER, ERNESTO LARRESE, GRACIELA MAGLIE, GUSTAVO FONTÁN, GUSTAVO POSTIGLIONE, IRENE ICKOWICZ, JUAN TARATUTO, JUAN B. (ELIO) STAGNARO, LITA STANTIC, LORENA MUÑOZ, NORMA ALEANDRO, ROMINA ESCOBAR, SEBASTIÁN PIVOTTO, INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR y MARCELO PIÑEYRO, entre muchos otros.

El Proyecto PEDRALI-EAN, más allá de la perfectibilidad de todo proyecto humano y de todo proyecto de Ley en las Comisiones de las Cámaras, es el único proyecto de Ley con "estado parlamentario" que, como he señalado más arriba, propone fortalecer el INCAA, ampliar sus competencias, incrementar sus recursos e implementar una política federal para el desarrollo del audiovisual nacional, que ha sido apoyado transversalmente en la Cámara de Diputados. Por esa razón, difundirlo y propiciarlo es un sólido camino para defender al INCAA de las irresponsables amenazas mencionadas. D

Mariano Llinás en **CLORINDO TESTA**

VIAJAR Y FILMAR SE PARECEN

MARIANO LLINÁS ESTUDIÓ EN LA UNIVERSIDAD DEL CINE, DONDE AHORA ES DOCENTE. EN 2002 PRESENTÓ SU PRIMER LARGO COMO DIRECTOR, EL DOCUMENTAL ***BALNEARIOS***; EN 2008 GANÓ EL PREMIO ESPECIAL DEL JURADO Y EL DEL PÚBLICO EN EL BAFICI CON ***HISTORIAS EXTRAORDINARIAS***, DE CUATRO HORAS DE DURACIÓN, RELATADO EN OFF POR DANIEL HENDLER; EN 2018 LANZÓ ***LA FLOR***, CON CATORCE HORAS DE DURACIÓN, DIVIDIDAS EN SEIS EPISODIOS; Y EN 2023, PRESENTÓ EL DOCUMENTAL ***CLORINDO TESTA***. MIENTRAS TANTO, DESDE HACE VEINTE AÑOS FORMA PARTE DE EL PAMPERO CINE, PRODUCTORA DE ALGUNAS DE LAS NUEVAS OBRAS INTERNACIONALMENTE MÁS RECONOCIDAS DEL CINE ARGENTINO. TAMBIÉN ES GUIONISTA DE PELÍCULAS DE HUGO SANTIAGO, RAFAEL FILIPPELLI Y SANTIAGO MITRE (***LA CORDILLERA, PEQUEÑA FLOR, ARGENTINA 1985***), ENTRE OTRAS.

Hace poco comentaste que el cine de aventuras es una de las especialidades de El Pampero Cine.

Con respecto al cine de aventuras, me parece que hay algo, en ese sentido, que tiene que ver con el cine de viajes. Es decir, hay algo de nuestras películas que, en general, se va organizando en torno al hecho de viajar. Más precisamente, la idea de viajar y de filmar como algo que se parece. Tanto desde lo temático como en lo que implica organizar la película en sí. Cada vez más, yo filmo películas que se parecen a un viaje en acción; estoy adentro de un auto, con una o dos personas, hay perros, a veces está mi hijo. En esa forma de filmación surge permanentemente lo imprevisto; la

noción misma de la aventura. Entonces, siento que -al menos en las películas que hago- la idea de aventura asociada al hecho de viajar está cada vez más presente. Incluso las películas que hice durante la pandemia tienen una idea fuerte de viaje, aunque no se produzcan o sean internos. Nuestras películas, con relación al cine argentino, se parecen a un planisferio; permanentemente están los mapas y los libros.

¿Te resulta relevante la distinción documental/ficción?

Es un viejo tema en la historia del cine, pero -finalmente- termina funcionando. Después de tanta tinta que ha escrito uno acerca de la indeterminación (uno y todo el mundo; entre el documental y la ficción), termina sirviendo la idea de que el público entienda que esto es un documental o eso es una ficción, para luego también confundirlo. Termina siendo un sello que ordena la película, más allá de que después los filmes se ocupan de generar trampas internas en torno a eso. Cuando uno hace películas como las que hago yo, donde todo está tan mezclado, esa certeza inicial me termina sirviendo cada vez más.

¿CLORINDO TESTA podría pensarse como un documental sobre cómo hacer cine?

CLORINDO TESTA no es un documental previsible sobre él, no es como esa clase de documentales que aparecen si uno pone en YouTube "documental CLORINDO TESTA". El mío, en tal caso, dice cosas diferentes sobre Clorindo en comparación de lo que dicen otros documentales. En todo caso, es un documental que dice cosas que ningún otro puede decir o mostrar. Quien se acerca al documental, ve a CLORINDO TESTA tal vez de manera más profunda o diferente. Y esto lo he hablado incluso con su hija y otras personas que lo conocieron bien. Hay un aspecto de CLORINDO que tiene que ver con su concepción lúdica de las cosas que para mí está muy presente. Con respecto a la idea de que sea un documental sobre cómo filmar, podría decir que sí. Pero también podría decir que todas las películas que yo hago y las que a mí me interesan son documentales sobre cómo filmar. Del mismo modo, uno podría pensar que un edificio de CLORINDO es un documental sobre qué es un edificio. Creo que se llama Modernidad.

¿Filmar por fuera del INCAA es una decisión estética, además de política? ¿Por qué?

Habría que ver si la distinción entre estética y política es tan consistente. Cuando uno hace películas -y aquí hay una diferencia muy grande con otros colegas- no hay nada más político que aquello que habitualmente se llama estético. Nada más político que las decisiones sobre cómo se filma. En ese sentido, esa distinción me parece central, me parece que claramente parte aguas. Hay muchas películas que se definen como políticas y están filmadas de maneras convencionales, incluso torpes. Desde el punto de vista político, la negligencia formal me resulta inaceptable. Lo primero que

HISTORIAS EXTRAORDINARIAS

"Nunca fue nuestra intención suprimir al INCAA, pero sí llamar la atención y cambiarlo para que empezase a defender a las películas chicas y no a las grandes. Y, sobre todo, para no hacer lo que finalmente pasó: obligar a las películas a tener determinado estándar de producción para poder existir. Rápidamente, el INCAA tomó el camino contrario al que nosotros defendíamos. Fue una batalla perdida. El INCAA se volvió un lugar para productores y no para directores".

LA FLOR

tiene que hacer un filme es ser consciente de su escritura. Y filmar mal una película también es un acto político.

En cuanto al INCAA, cuando El Pampero Cine empezó a existir (hace ya veinte años) el cine de la renovación, el "Nuevo Cine Argentino", estaba en un momento crucial. Es decir, hacía muy poco tiempo de su gran explosión y se estaba preguntando sobre el camino a seguir. Entonces aparecimos otros directores y productores de cine que empezamos a cuestionar el lugar del INCAA. Y eso implicaba cuestionar la manera en la que el INCAA consideraba que se debían hacer las películas. Nunca fue nuestra intención suprimir al INCAA, pero sí llamar la atención y cambiarlo para que empezase a defender a las películas chicas y no a las grandes. Y, sobre todo, para no hacer lo que finalmente pasó: obligar a las películas a tener determinado estándar de producción para poder existir. Rápidamente, el INCAA tomó el camino contrario al que nosotros defendíamos. Fue una batalla perdida. El INCAA se volvió un lugar para productores y no para directores. En ese sentido, nuestro camino de la independencia fue arduo, pero claramente tuvo que ver con una elección.

"Habría que ver si la distinción entre estética y política es tan consistente. Cuando uno hace películas -y aquí hay una diferencia muy grande con otros colegas- no hay nada más político que aquello que habitualmente se llama estético. Nada más político que las decisiones sobre cómo se filma. En ese sentido, esa distinción me parece central, me parece que claramente parte aguas".

HISTORIAS EXTRAORDINARIAS no hubiera podido existir, por durar cuatro horas, condicionada por cuestiones que exige el INCAA para otorgar subsidios. Cuando uno ve una película del INCAA y otra que no lo es, yo noto rápidamente las diferencias; los esfuerzos que cada película ha hecho para conseguir un productor, conseguir los actores, esperar, esperar, esperar... Noto esas pequeñas marcas de ese sacrificio. Y, siendo completamente honesto, esas películas me gustan menos.

¿Cuáles son los realizadores que te formaron (literalmente, como docentes o como referentes)?

Claramente hay dos nombres: uno es HUGO SANTIAGO y el otro, RAFAEL FILIPPELLI, quien me enseñó cómo hacer cine en su sentido más amplio. Desde cómo pensar y cómo acercarme al cine en una filmación hasta cómo pararme al lado de la cámara. En ese sentido, el gran maestro que yo tuve fue él. Y mucho tiempo después lo conocí a HUGO, a quien admiraba muchísimo. Y fue como una especie de segunda lección que, si se quiere, tenía que ver más con el estilo. Las películas que yo hago no se parecen tanto a las de RAFAEL, pero sí se parecen cada vez más a las de HUGO. Es alguien que me influyó muchísimo en términos de lenguaje y de manera de pensar; me gustaría poder ser un continuador de sus películas, pero no creo lograrlo.

En esta etapa ¿qué cine te interpela? ¿Cómo te llevás con el *streaming*?

Yo disfruto mucho ver cine. Tiendo a ver películas viejas; mi relación con el cine es de una cinefilia muy antigua. En ese sentido, me gusta volver a ver películas, revisarlas, ver varias veces las mismas. El hecho de dar clases me ayudó mucho a tener muy presentes varias películas. Ser padre y la presencia de las plataformas, que ofrecen películas diferentes y más modernas, me fue llevando a un tipo de cinefilia nueva. Volví a ver con mi hijo muchas películas de los 80, veo algunas actuales como las de Marvel, que me gustan mucho. Las que no veo son las de arte y de autor contemporáneas, las de "festivales", las parecidas a las que hago yo. No las suelo ver, no sé por ejemplo quién es XAVIER DOLAN. Vuelvo a ver las de HITCHCOCK, las de FORD, las de EISENSTEIN, MURNAU o FELLINI. Y después veo las comerciales. D

POR **EZEQUIEL OBREGÓN**

DAC
ACCIÓN SOCIAL

Atendemos las necesidades de los Socios/as y Representados/as. Acción Social es para quienes más lo necesitan.

CUIDAMOS A NUESTROS/AS DIRECTORES/AS MAYORES Y AYUDAMOS A TODOS/AS

+ info www.dac.org.ar/accionsocial

Teléfono directo de Acción Social (+54 11) 4855-2156

Para mas información escribir a accionsocial@dac.org.ar

DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE

www.dac.org.ar

0800-3456-DAC (322)

DAC
Directores Argentinos Cinematográficos

COSTO MEDIO
$ 399.346.770 al 28/08/2023

LA LEY 17741, AÚN VIGENTE, ESTABLECE QUE EL COSTO DE UN LARGOMETRAJE NACIONAL DE PRESUPUESTO MEDIO DETERMINA TODOS LOS DEMÁS VALORES DEL CINE ARGENTINO. SI EL COSTO MEDIO ATRASA, LA ACTIVIDAD QUE DEBERÍA FOMENTAR DISMINUYE Y CADA PROYECTO, CUALQUIERA SEA SU MODALIDAD, VÍA O AUDIENCIA BUSCADA, SE REDUCE A SUS MÍNIMAS POSIBILIDADES. HOY EL RETRASO ES IMPOSIBLE DE ACTUALIZAR SIN UNA NUEVA LEGISLACIÓN QUE INCORPORE EL APORTE DE LAS PLATAFORMAS AL FONDO DE FOMENTO.

En diciembre de 2019 el INCAA cambió de autoridades y la nueva gestión recibió de la anterior, un costo medio oficial de **25 millones de pesos**. En ese momento, el costo real totalizaba **$43.783.607**, según el ya habitual y esperado presupuesto encargado a destacados especialistas y publicado regularmente desde hace años por DAC en la web y en la revista *DIRECTORES* para mantener una guía de cálculo profesional con la que poder estimar la situación, conocer y tener siempre presentes los verdaderos costos capaces de sustentar una cierta competitividad industrial en un mercado que en la era digital día a día se vuelve cada vez menos local y más internacional.

GUILLERMO FRANCELLA grabando exteriores en **GRANIZO**, de MARCOS CARNEVALE

En marzo de 2022, *DIRECTORES* volvió a actualizarlo. Entonces fue de **$132.949.248** tal como se publicó en nuestra edición número 28 y en nuestra página web. El viernes 8 de abril el INCAA anunció que su

PRESUPUESTO COSTO MEDIO A 18/08/2023	Preproducción	7	Sábados	0	Días Rodaje	30
	Rodaje	6	Domingos	0	Estudio	20
	Posproducción	10	Hs. Ex. (x sem)	11,25	Exteriores	10

	RUBROS	TOTAL	IVA	Total c/IVA
1	LIBRO / ARGUMENTO / GUION	18.725.869	0	18.725.869
2	DIRECCIÓN	31.979.737	6.715.745	38.695.482
3	PRODUCCIÓN	28.843.790	5.372.596	34.216.385
4	EQUIPO TÉCNICO	95.938.231	0	95.938.231
5	ELENCO	28.172.917	0	28.172.917
6	CARGAS SOCIALES	32.958.752	0	32.958.752
7	VESTUARIO	4.640.000	947.100	5.587.100
8	MAQUILLAJE	1.230.000	31.500	1.261.500
9	UTILERÍA	6.400.000	672.000	7.072.000
10	ESCENOGRAFÍA	9.800.000	1.890.000	11.690.000
11	LOCACIONES	9.285.000	0	9.285.000
12	MATERIAL DE ARCHIVO	0	0	0
13	MÚSICA	11.411.503	84.000	11.495.503
14	MATERIAL VIRGEN	6.130.000	720.300	6.850.300
15	PROCESO DE LABORATORIO	7.771.200	1.253.952	9.025.152
16	EDICIÓN	2.302.300	472.983	2.775.283
17	PROCESOS DE SONIDO	9.600.000	2.016.000	11.616.000
18	EQUIPOS DE CÁMARAS Y LUCES	24.833.162	5.214.964	30.048.126
19	EFECTOS ESPECIALES	0	0	0
20	MOVILIDAD	21.685.010	3.671.903	25.356.913
21	FUERZA MOTRIZ	3.040.000	638.400	3.678.400
22	COMIDAS y ALOJAMIENTOS	21.564.900	4.471.079	26.035.979
23	ADMINISTRACIÓN	17.944.400	2.565.024	20.509.424
24	SEGUROS	3.080.000	646.800	3.726.800
25	SEGURIDAD	2.010.000	0	2.010.000
	TOTALES	399.346.770	37.384.345	436.731.115

Por **PAULA ZYNGIERMAN** y **NICOLÁS AVRUJ**

Presupuesto disponible en **WWW.DAC.ORG.AR/COSTO-MEDIO**

La directora tucumana VERÓNICA QUIROGA filmando su largometraje **LAS CHICAS** en los paisajes de Amaicha del Valle.

costo medio oficial sería establecido en **96,6 millones**, con **33,8 millones** como tope de subsidios (35%) para películas de ficción, pero esa resolución no llegó a efectivizarse por la renuncia de su presidente. En cambio por Resolución 485, publicada en el Boletín Oficial del martes 10 de mayo, se estableció el costo de una película nacional de presupuesto medio en **60 millones**, pero elevando a 56% el tope de subsidios por .otros medios para ficción, o sea, fijándolo en **33,6 millones** más un incentivo por paridad de géneros en caso de cumplimentar algunos requisitos cada realización. Siete meses después, en noviembre 2022, el costo medio oficial se elevó a **70 millones**, según Resolución 1528/2022. En mayo de 2023, el porcentaje del tope de subsidios por otros medios para ficción fue aumentado por el organismo a 62%, del que resulta **44,1 millones** la suma a percibir, de la cual, a fines del mes de julio, fecha de su publicación oficial, dispuso un anticipo de 22 millones, prorrogando el fondo de asistencia para la reactivación de rodajes, creado en 2021. Como inmediata consecuencia, muchos directores productores pararon sus proyectos, porque con ese anticipo no alcanzan siquiera a pagar las altas tempranas de técnicos y actores exigidas para aplicar a la Resolución.

El 28 de setiembre último durante la Asamblea Federal del INCAA realizada en Salta, se planteó un anuncio preliminar de nuevo plan de fomento y la actualización del costo medio a **105 millones** de pesos.

Más allá de los que proponen cerrar el INCAA, lo cierto es que para seguir abierto, el organismo en el futuro más inmediato deberá poder actualizar el costo medio conforme a la realidad. En la era digital, para hacerlo y cumplir con su función de fomentar la industria a la que debe su existencia, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales necesita percibir el aporte de las plataformas que ahora con sus suscripciones reúnen la inmensa mayoría de la audiencia.

Dado que en la antigua ley vigente ese aporte no está previsto, la sanción de una nueva normativa es tan urgente como imprescindible.

Frente a la gravísima paralización de la producción independiente, hoy más que nunca, solo la absoluta unidad de todo el sector audiovisual puede impulsar el demorado tratamiento de los proyectos que ya tienen estado parlamentario.

PARÁMETROS GENERALES: película nacional de largometraje con calidad y estándares profesionales. Jornada laboral: lunes a viernes, 8:45 horas de labor más 2:15 horas extras diarias, para llegar a un Plan de rodaje tentativo de 11 horas laborables. Paritarias Sindicales SICA, AAA, SUTEP, SADEM y SADAIC proyectadas a MARZO de 2024.

DIRECCIÓN: Conforme DAC, 10% sobre los costos bajo la línea, o sea excluyendo honorarios de Guion y Producción, IVA, y contingencias.

GUION: Conforme ARGENTORES, 5% sobre los costos bajo la línea sin impuestos, más un valor estimado para la compra de los derechos de una obra preexistente, novela, cuento u otro.

PRODUCCIÓN: Se considera un/a Productor/a Ejecutivo/a calculado en el 8% sobre los costos bajo la línea, más un/a Director/a de Producción, más un/a Secretario/a de Producción.

PREPRODUCCIÓN: 7 semanas,

RODAJE: 6 semanas

POSPRODUCCIÓN: 10 semanas.

EQUIPO TÉCNICO: 48 miembros, según tarifario SICA al 30/9/2023, más un 42% adicional estimado a marzo de 2024.

ELENCO: Según honorarios del Tarifario AAA a septiembre de 2023, más 45% adicional: 1 Protagonista Principal y 2 Secundarios, estimados en valores superiores a los mínimos de AAA, 20 Bolos Mayores y 10 Bolos Menores. 220 Extras, estimados en los mínimos establecidos por cada Sindicato, más el proyectado propuesto. SUTEP publica su tarifario a junio de 2023 y estimamos un 82% adicional a marzo de 2024.

MÚSICA: Contratación de músicos a través de SADEM, tomando el tarifario vigente para el año 2023, más un 40% adicional y lista actualizada de valores mínimos SADAIC para la sincronización de obras musicales en cine, vigente partir de septiembre de 2023 TAMBIÉN más un 40% adicional.

IMPORTANTE: El presupuesto ES un prototipo para ser usado de referencia, pero no contempla todas las posibilidades de las diversas películas posibles que cada Productor/a deberá adaptar a su propio diseño de producción. NO INCLUYE: feriados; viajes por el Interior ni al Exterior del país; Per Diem; desarraigos para elenco, técnicos u otros; efectos especiales, material de archivo ni animales; tampoco permisos para el trabajo de menores. El Protocolo COVID se elimina. Se mantiene el esquema de técnicos SICA de presupuestos anteriores para utilizar criterios similares, pero aclarando que el modo de trabajo actual requiere equipos técnicos más grandes. D

CHRISTIAN BERNARD y DIEGO PERETTI viendo una toma en el rodaje de **ECOS DE UN CRIMEN**

En diciembre 2019, el costo medio INCAA era 25 millones, el real 43 y pasó a 132 en marzo 2022. En noviembre 2022, el organismo actualizó a 70 millones (44 de bolsillo) y en setiembre 2023 lo anunció en 105. El de verdad ya suma 399 en agosto último. Solo una nueva legislación que incluya el aporte de las plataformas digitales al fondo de fomento, permitirá sincerar el costo medio y hacer real la industria audiovisual argentina.

LORENA MUÑOZ rodando en Salduero, un pueblito de Soria, norte de España

UN ARTE COLECTIVO

DIRECTORA DE BIOPICS, COMO LAS DE GILDA Y RODRIGO EN LA FICCIÓN, Y DE DOCUMENTALES SOBRE SENTIMIENTOS DE VIDA COMO LOS DE ADA FALCÓN, LORENA MUÑOZ ESPERA EL LANZAMIENTO DE DOS SERIES QUE YA REALIZÓ, UNA CON DALMA MARADONA COMO PROTAGONISTA Y OTRA, *RELEYENDO MAFALDA*. MIENTRAS, TERMINA SU NUEVO DOCUMENTAL, FILMADO EN ESPAÑA, SUEÑA UN PROYECTO CON NATALIA OREIRO E INVESTIGA LA EVOLUCIÓN DE LA MUJER EN EL CINE DESDE 2009, CUANDO LOS DERECHOS DE AUTOR A DIRECTORAS Y DIRECTORES COMENZARON A RECONOCERSE.

¿En qué proyecto personal estás trabajando?

Estoy empezando a editar un documental que dirigí sobre una historia familiar, en el que soy la productora. Se llama **SUERTE DE PINOS**. Es la historia de mi bisabuela y mi tía abuela, que fueron asesinadas en un pueblito de España a plena luz del día, un sábado a la mañana, el 4 de noviembre de 1954. Fueron dos femicidios, las asesinó el marido de mi tía abuela. Un hombre mató a su mujer y a su suegra. Es una historia que me acompaña desde que nací y hace ya como quince años que estoy detrás de eso, viendo cómo, cada vez que paso por el pueblo a filmar, busco y trato de tener el testimonio de las pocas personas que quedan vivas de esa época, porque es una historia ya muy antigua y, también, la gente se resiste mucho a contar. Son pueblos muy chiquitos de 50, 60, 70 habitantes, de muy poquitas casas, pueblos medievales, en medio de un bosque de pinos. El pueblo se llama Salduero y queda en Soria, una provincia del Norte.

¡Guau! ¡Qué fuerte es tu historia...!

Aparte es de una densidad... muy dura, una historia muy dura y que me costó mucho más que cualquier película, cualquier ficción difícil, digo, de las ficciones grandes que hice, llenas de musicales, llenas de complicaciones; me costó muchísimo encararlo porque es una historia que tengo como arraigada y es muy dolorosa, familiar, y que escucho desde que soy muy chica. Entonces, con muchas complicaciones, muchas trabas emocionales y también la resistencia de la gente a querer atravesar esta situación, a darle visibilidad, que es un poco el motivo por el cual yo hago cine, darle visibilidad a algunas cosas.

RODRIGO ROMERO ODRIOZOLA en **EL POTRO**

¿En qué etapa de producción está?

La estoy editando con FERNANDO VEGA, que es un montajista muy amigo desde hace muchos años. También nos hace una especie de supervisión, como doctora de montaje, MERCEDES ÁLVAREZ, que es montajista y directora española, a la que admiro mucho. Quería que ella fuera la montajista, pero hace un tiempo que no hace ese trabajo, sino solo supervisión. Ella tiene un largometraje documental, también filmado en Soria, muy bueno, que se llama **EL CIELO GIRA**. También es la montajista de **EN CONSTRUCCIÓN**, de JOSÉ LUIS GUERÍN.

¿Cómo es la estructura del relato?

Este proyecto es tan personal que no quiero que tenga ningún tipo de atadura o de molde a nada, quiero ir viendo cómo natural, orgánicamente, se van dando las cosas y los tiempos. Si necesito tomarme muchísimo más tiempo del habitual para editar o porque me falta un plano o algo... dejar que el material vaya macerando y poder agarrarlo de nuevo y verlo. Los documentales tienen mucho de eso, a diferencia de las ficciones, tienen esa necesidad del tiempo en el proceso, en la investigación y el rodaje, después en el montaje, necesitan tomar aire, distanciarse, sobre todo cuando son proyectos en los que vos estás involucrada emocionalmente, entonces hay un montón de cuestiones que te condicionan también como autora y, bueno, aparte en este documental estoy al frente. Es en primera persona y yo estoy casi protagonizando, estoy delante de cámara, que es algo que no hice nunca. En mi primer documental, que estrenamos en 2003, **YO NO SÉ QUÉ ME HAN HECHO TUS OJOS**, decidimos que SERGIO WOLF, codirector, estuviera delante de la cámara. En este caso, en particular, no me incomodó; al principio, me negué, pero 2009, y en estos últimos años de las ficciones, solo el 7% son dirigidas por mujeres, y el 93% por hombres. Creo que son 18.500 proyectos estrenados, o sea, declarados y estrenados en DAC, de los cuales, solo 1400 son de mujeres. Me

> "El cine es un arte colectivo, por eso lo que siempre le digo a mis alumnos es que no podemos hacerlo solos. Esa es la maravilla del cine. Somos grupos de personas que nos vinculamos todos por una obra y, para mí, el consejo en ese sentido sería que, si están estudiando, formen parte de un grupo de trabajo, aprovechen para hacer buenos vínculos. Es el valor más grande que tiene el cine, el de poder apoyarse en pares".

ADA FALCÓN y SERGIO WOLF en **YO NO SÉ QUÉ ME HAN HECHO TUS OJOS**

"Este proyecto es tan personal que no quiero que tenga ningún tipo de atadura o de molde a nada, quiero ir viendo cómo natural, orgánicamente, se van dando las cosas y los tiempos. Si necesito tomarme muchísimo más tiempo del habitual para editar o porque me falta un plano o algo... dejar que el material vaya macerando y poder agarrarlo de nuevo y verlo. Los documentales tienen mucho de eso".

son super necesarios, porque si no, seríamos nosotras las productoras exclusivas de lo que hiciéramos, pero todavía es un riesgo que no podemos asumir, así que quedará para más adelante. Prefiero esa ecuación cuando se trata de proyectos personales: encontrar a esos socios cuando ya está un poquito más avanzado el proyecto, para estar bien parada con relación a qué quiero contar, cómo quiero contarlo y cómo me gustaría armar esa película.

Desde que estrenaste tu primer documental hasta hoy pasaron veinte años. ¿Cómo cambió la situación de la mujer en el cine durante estas décadas?

Hubo muchos avances, pero falta. Hace poco me puse a investigar un poco sobre cómo había sido el trabajo de la mujer con relación al cine, sobre todo en estos últimos años. Desde la ley que nos adjudicó los derechos de autor a los directores y las directoras, en después de un tiempo lo acepté, porque me di cuenta de que se trata de eso, que en realidad esa incomodidad también está justificada, porque es algo que me pasa a mí.

¿Y ficción? ¿Tenés ganas, proyectos?

Tengo un proyecto muy germinal de ficción con NATALIA, con NATI OREIRO, que estamos ahí viendo cómo lo organizamos, porque es un proyecto que es muy independiente, no es comercial, aunque NATALIA es recomercial, en el sentido de que es una actriz a la que se busca mucho, porque lleva gente al cine, ¿no? Pero este es un proyecto en el que estamos trabajando de manera muy independiente, viendo cómo lo construimos, sin ningún tipo de presión, viendo bien qué es lo que queremos contar y cómo hacerlo, sin que todavía haya nadie en el medio, ningún intermediario que nos condicione en esa elección, que por supuesto, parece importante comentar estas cifras, que son impactantes. Hablaba con mis hijos, que son adolescentes, y les contaba esto; me decían que "es un desastre". Lo que pasa es que antes era peor. Y uno no se imagina que pueda ser peor. La idea es darle visibilidad a la situación y lograr que haya políticas, aunque si bien hay políticas que nos acompañan, me parece que hace falta todavía un poco más, hace falta más paridad, más democracia, en realidad. En documentales, las mujeres directoras somos un 24% y los varones el 76%. La edad promedio de los directores y directoras es de 55 años. MARÍA LUISA BEMBERG, por ejemplo, dirigió su primera película a los 58 años. Saber es el comienzo de un camino para que las cosas se modifiquen.

¿Qué consejo le darías a alguna directora que está arrancando, como vos en aquellos años?

El cine es un arte colectivo, por eso lo que siempre le

GILDA, la biopic, con NATALIA OREIRO

digo a mis alumnos es que no podemos hacerlo solos. Por suerte, creo que también esa es la maravilla del cine y que aparte cada área tiene su entrega y su creatividad. En el cine somos grupos de personas que nos vinculamos todos por una obra y, para mí, el consejo en ese sentido sería que, si están estudiando, formen parte de un grupo de trabajo, aprovechen para hacer buenos vínculos, que para mí es el valor más grande que tiene el cine, el de poder apoyarse en pares, en otros y en otras, y poder armar grupos de trabajo donde te acompañás. Hasta el día de hoy, en un proyecto documental que estoy editando para Netflix, estoy trabajando con una guionista que es mi mejor amiga y que es con quien estudié cine hace 25 años. Se llama TAMARA VIÑEZ y estudiamos juntas en el CIEVYC, que hace poco cerró. En ese momento, de los, no sé, veinte y pico alumnos que éramos, solo cuatro éramos mujeres. Ahora me imagino que esa cifra, por suerte, está más repartida. El consejo más importante es armarse de un grupo de trabajo, donde te podés apoyar en los otros, y que las otras personas puedan apoyarse en vos, y generar ahí una sinergia para unir capacidades y creatividades, que es lo que vuelve después a las obras lo que son. No el trabajo de una persona, el trabajo de muchas.

La última: ¿tenés proyectos de pronto estreno?

Sí, dos. Por un lado, una serie sobre DALMA MARADONA de Discovery, que ahora se fusionó con HBO y Warner Turner. Me imagino que la pantalla va a ser HBO, no lo tengo claro. Fue una serie que empecé cuando estábamos saliendo de la pandemia. Es un documental de tres capítulos, con DALMA como protagonista, a un año de la muerte de su papá. Digo de su papá, porque la protagonista es ella, en este caso, y es una serie que, en realidad, habla sobre la relación de ella con su papá. Documentales de DIEGO hay varios, y mucha información en las redes, incluso, pero de ella como mujer, como hija, no hay material, y me pareció que era un punto de vista re interesante, por eso me entusiasmó tanto hacerlo. Escribí el guion junto a JOSEFINA LICITRA, y fuimos a filmar a Nápoles con DALMA y con un grupo de técnicos y de artística también. Por otro lado, creo que para fin de año se estrena **RELEYENDO MAFALDA**, una producción que dirigí para Disney+. D

POR **JULIETA BILIK**

"Estoy empezando a editar un documental que dirigí sobre una historia familiar, en el que soy la productora. Se llama SUERTE DE PINOS. Es la historia de mi bisabuela y mi tía abuela, que fueron asesinadas en un pueblito de España a plena luz del día, un sábado a la mañana, el 4 de noviembre de 1954. Fueron dos femicidios, las asesinó el marido de mi tía abuela".

Mayo 2022, autores audiovisuales de todo el mundo, reunidos por AVACI, en Seúl

Los derechos de autoría audiovisual LLEGARON A COREA

DGK, EL SINDICATO DE DIRECTORES DE COREA, HA LOGRADO QUE LA ASAMBLEA NACIONAL ESTUDIE UNA LEY DE DERECHOS DE AUTOR QUE INCLUYA, EN ESE Y OTROS BENEFICIOS, A LAS REALIZADORAS Y REALIZADORES DE LA PODEROSA INDUSTRIA AUDIOVISUAL DE SU PAÍS.

En abril, los miembros del Gremio de Directores de Corea se manifestaron en las calles del centro de Seúl, donde el Ministerio de Cultura del país estaba realizando una conferencia de prensa sobre la ley local de derechos de autor. Fue la primera aparición pública del grupo desde 1998, cuando el gobierno de Estados Unidos, como parte de su Tratado de Libre Comercio entre Washington y Seúl, exigió que Corea del Sur aboliera su sistema de cuotas de pantalla, que requería que los cines locales mostraran películas coreanas durante al menos 146 días para promover la industria cinematográfica nacional.

Veinticinco años después, las directoras y los directores coreanos, a partir del Congreso Mundial de AVACI (Confederación Internacional de Autores Audiovisuales) –realizado en Seúl por primera vez en mayo de 2022–, comenzaron a reclamar sus derechos como autores de la industria audiovisual coreana. Sus reclamos han dado resultado, ya que el Ministerio de Cultura y la Asamblea Nacional están tratando su pedido.

Hasta ahora, las salas de exhibición y las plataformas de transmisión no reconocen los derechos de los profesionales de la creación por la autoría de los contenidos que comer-

cializan, negándoles una justa retribución a guionistas, directoras y directores, como así también el derecho de huelga y de negociación colectiva.

Dadas estas pautas, las grandes compañías internacionales, como Netflix y Disney, igual que las corporaciones locales, no han retribuido hasta aquí un solo dólar a los autores de los grandes éxitos que, como **PARÁSITOS** o **EL JUEGO DEL CALAMAR**, les han valido para atraer millones de espectadores y nuevos abonados tanto en Corea como en todos los otros territorios del mundo que dominan en forma casi absoluta.

BONG-JOON-HO, foto de Dick Thomas Johnson

"Sin revisar la Ley de derechos de autor, no tenemos ningún poder de negociación para gestionar las cuestiones de remuneración ya reconocidas a los creadores en muchas otras partes del mundo", dijo a *The Hollywood Report,* YUN-JEONG LEE, portavoz del Gremio de Directores de Corea. "Todavía no estamos en la etapa de discutir los detalles de los modelos de distribución de pagos. Al revisar la legislación, queremos iniciar la discusión y pedir derechos mínimos para compartir las ganancias con las empresas de alguna manera, para que la remuneración final no sea cero como ahora".

Es importante señalar que representantes de la DGK (el Sindicato de Directores de Corea), en varias ocasiones, y del Ministerio de Cultura y el Parlamente coreano, en una visita especial, viajaron a Buenos Aires para asesorarse exhaustivamente en DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) sobre los derechos de autor audiovisual, debido a la reconocida experiencia y los sistemas de gestión desarrollados y utilizados por la entidad para representarlos, recaudarlos y distribuirlos.

La DGK realizó una conferencia de prensa en el edificio de la Asamblea Nacional de Seúl, instando a los legisladores a procesar de inmediato los proyectos de ley que actualmente están esperando una revisión final en la legislatura de Corea, por parte del Comité Permanente de dicha Asamblea.

Actualmente, hay varios proyectos de ley relacionados con la revisión de la Ley de derechos de autor en espera de acción. Entre ellos, un proyecto de ley propuesto por LEE YONG-HO, un legislador del gobernante Partido del Poder Popular, que se alinea con la posición del Sindicato de Directores de Corea y tiene como objetivo permitir que los directores y guionistas reciban una justa remuneración sobre las ganancias generadas por el uso de la obra protegida por derechos de autor.
Según la ley coreana actual, los guionistas "pueden" recibir participación de los servicios de transmisión y de las emisoras, pero rara vez lo reciben. Así las cosas, los directores o directoras que materializan con su trabajo creador la mayoría de las películas y series no reciben ninguna remuneración por la propiedad intelectual de sus obras, ya que la ley local vigente no reconoce sus derechos de autor ni tampoco su derecho a la huelga.

BONG JOON-HO, como miembro de DGA, el Sindicato de Directores de Norteamérica, recibe remuneración de Netflix por la emisión de su obra en los Estados Unidos, pero HWANG DONG-HYUK, creador y director coreano de **EL JUEGO DEL CALAMAR**, sin pertenecer a dicho sindicato, no recibe absolutamente ninguna remuneración, a pesar del tremendo éxito mundial de la serie.

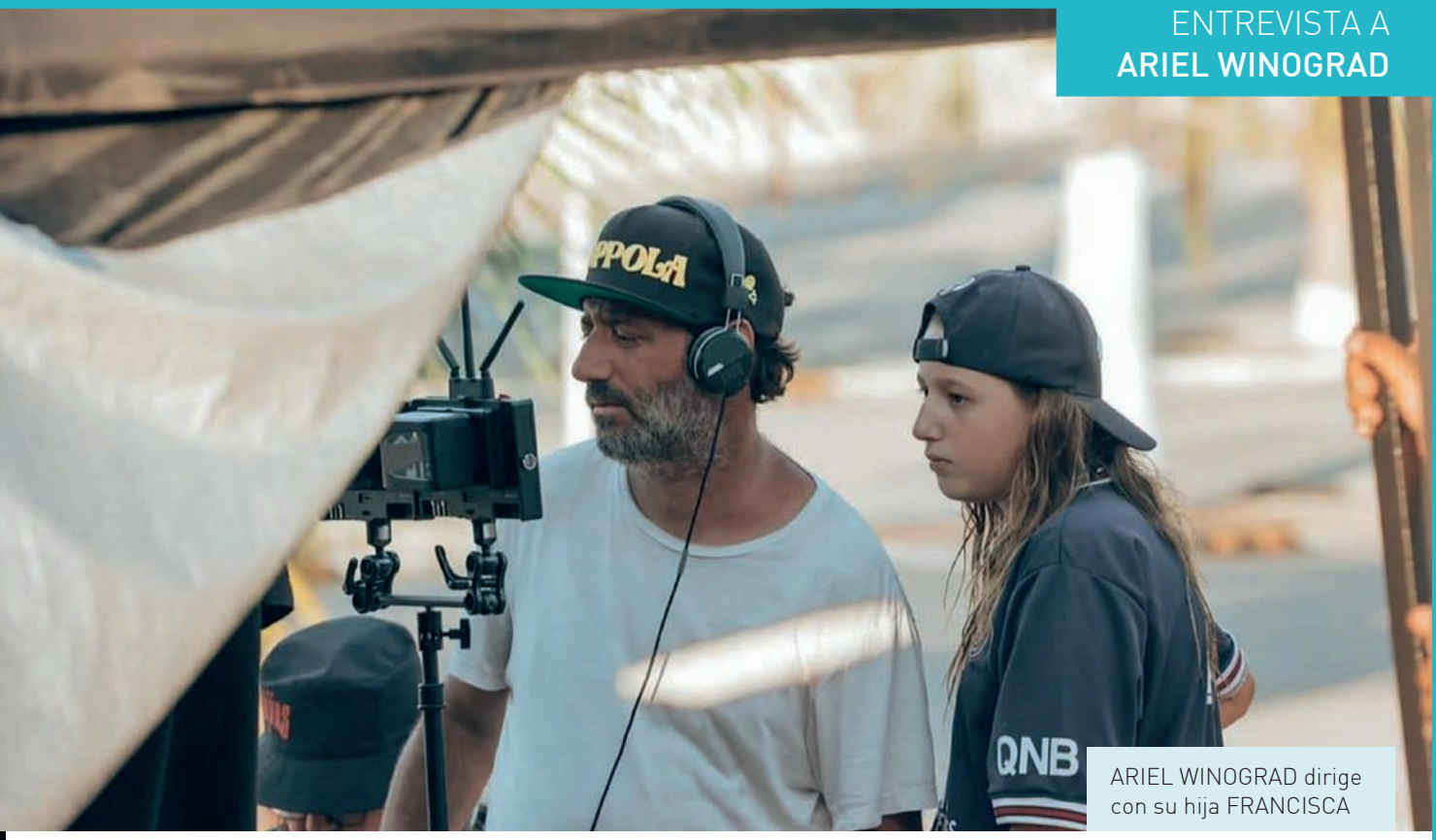
"Nuestras demandas son muy básicas en este momento", dice LEE. "No estamos pidiendo una gran cantidad de dinero. Solo queremos iniciar la discusión sobre el sistema de remuneración y crear pautas aceptables dentro de la industria". Explica que la

HWANG DONG-HYUK dirige **EL JUEGO DEL CALAMAR**

Las grandes compañías internacionales, como Netflix y Disney, igual que las corporaciones locales, no han retribuido hasta aquí un solo dólar a los autores de los grandes éxitos que, como PARÁSITOS o EL JUEGO DEL CALAMAR, les han valido para atraer millones de espectadores y nuevos abonados tanto en Corea como en todos los otros territorios del mundo que dominan en forma casi absoluta.

situación, para la mayoría de los directores coreanos en activo, según la ley actual, es muy sombría. Según el gremio, sus miembros pasan un promedio de 4-5 años en una sola producción y reciben un salario anual promedio de 18 millones de won, o sea 13.644 dólares, que es inferior al salario mínimo del país cuando se aplica a un horario de trabajo de tiempo completo. "Esperamos que el gobierno pueda servir como mediador para nuestra negociación con las empresas. Como amortiguador, el gobierno puede incluso considerar proporcionar financiamiento a los proveedores de servicios que acepten el sistema de remuneración". D

Fuente: Soomee Park, en *The Hollywood Report*



ARIEL WINOGRAD dirige con su hija FRANCISCA

La década DEL CHAMPAGNE

ARIEL WINOGRAD, SIEMPRE IDENTIFICADO CON LA COMEDIA Y EL CINE POPULAR PARA CONSUMO DE LA MAYORÍA DEL PÚBLICO, TERMINA DE RODAR UNA SERIE BIOGRÁFICA DEL EX PRESIDENTE CARLOS SAÚL MENEM Y SE PREPARA PARA ESTRENAR OTRA MINISERIE SOBRE GUILLERMO COPPOLA. TODO UN REPASO DE LOS NOVENTA PARA VENTILAR DESDE LAS PLATAFORMAS.

¿Vos considerás filmar para un tipo de espectador particular?
Creo que soy más egoísta, hago películas y series para mí. Como el primer espectador, pienso qué es lo que me causaría gracia. Obviamente que ciertos temas atraviesan. Una película que sucede adentro de un *country* es la cáscara. Después, está el tema profundo de la película y, por ahí, alguien que no va a un *country*, pero vive dentro de cierta comunidad, que puede ser un mínimo club de barrio, puede tener los mismos problemas y se puede identificar con ellos. Eso me nace desde el momento en que estoy filmando; no paso a otra, si no siento que la escena está bien construida.

Venís de dirigir grandes producciones para la pantalla grande y más chica, pero ahora las plataformas te convocan para dirigir series biográficas ¿qué es lo que te atrae de contar estas historias?
Es muy loco, porque hay algo en el género *biopic* que, de alguna manera, estaba dentro de mí, ya que **CARA DE QUESO** es una *biopic*. Entonces, si empiezo a pensar en ir un poquito para atrás, cuando paso por **MI PRIMERA BODA** también era, un poco, una *biopic*. Hay algo de lo que es este género que naturalmente me conecta. Claro, no es lo mismo hacer una *biopic* sobre uno que sobre personas importantes de verdad, que han sido parte

JUAN MINUJÍN como **COPPOLA**

de la historia de la Argentina, pero la forma de encararlo, en cierta manera, para mí, es un poco lo mismo. Por alguna razón terminé dirigiendo **EL ROBO DEL SIGLO**, que también es una *biopic*. Trabajar sobre historias que gran parte de la sociedad conoce, por un lado, es muy positivo y, por el otro, genera una alta responsabilidad. En cierta manera, ya cada uno tiene en su cabeza quién es esa persona, se genera una expectativa. Por ejemplo, sobre GUILLERMO COPPOLA se pueden hacer 20 mil millones de series completamente diferentes y son todas válidas, lo mismo con MENEM, se pueden hacer 100 tipos de series diferentes, la podes encarar desde miles de lugares. En lo personal, estas dos series las vengo desarrollando en paralelo desde hace cuatro años. **COPPOLA** llega de parte de CABE y POL [BOSSI], los chicos de Pampa Films, de antes de la pandemia, para que tengas una idea, y MENEM llega el primer año de la pandemia, con lo cual son procesos muy interesantes y muy largos.

¿Qué sean procesos tan largos es mejor?

Sí, porque tenés tiempo de pensar qué serie querés, con quién querés trabajar y desarrollar los guiones. Con **COPPOLA** ya estamos en proceso de posproducción y con **MENEM** estamos terminando la sexta semana de rodaje. Creo que las dos están conectadas, primero, porque soy el director y el *showrunner* de ambas. Aunque **MENEM** también es dirigida por FERNANDO ALCALDE, que fue y es el asistente de dirección, con el que trabajé toda mi vida en muchas películas, y es alguien a quien adoro y quiero mucho. Es un gran director y estamos codirigiendo con él. En **COPPOLA**, **EL REPRESENTANTE**, también dirigió un capítulo. La clave es encararlo sin juzgar a los personajes, no hacer una crítica, un subrayado o formarse una opinión sobre el hecho que estamos contando, sino tratar de estar en la cabeza de los personajes, por ejemplo, en **COPPOLA**, creo que la serie es una fiesta, y en **MENEM**, es el menemismo atendido por sus propios dueños. Es tratar de entender y contar la vida de estos personajes con el desafío de tomar el riesgo.

Sos de tomar riesgos en cada proyecto...

Estoy en un momento en que tengo las ganas y la necesidad de tomar riesgos, de divertirme, de probar y de tratar de buscar, constantemente, la verdad verdadera en las actuaciones y pensar en lo que hacen los personajes. Lo difícil es no juzgarlos, porque cuando vos juzgas a los personajes, la serie empieza a tener un tono que va para otro lado, por ejemplo, para mí, la serie de MENEM no es una serie política... y me pueden decir que no, pero todo es política y no hablar de política también es hablar de política, pero bueno, puede ser una discusión que puede derivar a otro lado. Pero, digo, para mí es una serie sobre un hombre, para mí es la historia de un padre y de un hijo. COPPOLA es el representante de la década de los noventa, yo creo que no solo es el representante de MARADONA, sino que es el representante de la década de los noventa, entonces, el juego que nos tomamos, a partir de seis capí-

"COPPOLA no solo es el representante de Maradona, sino que es el representante de la década de los noventa, entonces, el juego que nos tomamos, a partir de seis capítulos que escribieron MARIANO COHN, GASTÓN DUPRAT y EMANUEL DIEZ, realmente fue ponerse en la cabeza de un tipo que se quiere divertir, por eso cada capítulo tiene un tono y una temática completamente diferente".

LEONARDO SBARAGLIA es **MENEM**

tulos que escribieron MARIANO COHN, GASTÓN DUPRAT y EMANUEL DIEZ, realmente fue ponerse en la cabeza de un tipo que se quiere divertir, por eso cada capítulo tiene un tono y una temática completamente diferente. **MENEM**, por otro lado, es una serie que comienza en un viaje con el arco emocional de un personaje y que, poco a poco, se va transformando en una tragedia, con un peso en lo que va pasando, a través de la investigación y los años que estuvimos trabajando. Partimos cuando filmamos **EL GERENTE**, le conté a LEONARDO SBARAGLIA y me dijo: "Me encantaría hacerla". Allí empezamos a pensar con MARIANO VARELA, el productor, y MARIANO COHN, el productor ejecutivo, que es espectacular, pero también es un delirio. Hicimos Photoshop y le dije a Leo que lo podíamos hacer. Durante el rodaje hay momentos que estoy viendo el monitor y estoy dirigiendo a MENEM. Por otro lado, volviendo a tener la posibilidad de trabajar con JUAN MINUJÍN en **COPPOLA**, no dudé en comentarle a JUAN si tenía ganas de acompañarme en **MENEM,** en hacer el personaje coprotagonista. Su sí fue una felicidad, porque yo siento que estoy trabajando con dos grandes amigos.

¿Eso es importante? Trabajar con amigos...

Sí. En el caso de **COPPOLA,** fue una experiencia alucinante, porque lo teníamos a GUILLERMO COPPOLA como fuente de consulta y JUAN se juntó mucho con él para informarse. Lo que siempre hablábamos, tanto con LEO como con JUAN, incluso en **MENEM** -donde JUAN hace de riojano e interpreta con un tono riojano y LEO interpreta a MENEM- que hay una búsqueda de recreación y no de limitación, porque la limitación te hace ocultar las emociones, estás más concentrado en la limitación que en lo que le está pasando a los personajes. Hubo un proceso muy extenso con *coachs* para trabajar el acento riojano, pero, a la vez, cada escena y lo que va pasando a cada uno de los personajes. Siento que después de estas dos *biopics* de la década de los 90, que para mí que me representa mucho, y con **CARA DE QUESO**, que también sucede en los 90, estoy cerrando un ciclo noventero. D

POR **ROLANDO GALLEGO**

"La clave es encararlo sin juzgar a los personajes, no hacer una crítica, un subrayado o formarse una opinión sobre el hecho que estamos contando, sino tratar de estar en la cabeza de los personajes, por ejemplo, en COPPOLA, creo que la serie es una fiesta, y en MENEM, es el menemismo atendido por sus propios dueños. Es tratar de entender y contar la vida de estos personajes con el desafío de tomar el riesgo".

El Festival de Cine DALE REC de Saénz Peña, Chaco, es un espacio para las infancias y adolescencias

Palpitando
EL AUDIOVISUAL NACIONAL

LOS FESTIVALES DE CINE DE LAS DISTINTAS PROVINCIAS SON EL PUNTO DE ENCUENTRO TANTO PARA LOS CINÉFILOS COMO PARA QUIENES TRABAJAN EN EL SECTOR AUDIOVISUAL. ENTRE LAS PROYECCIONES SE PRODUCEN CHARLAS, TALLERES Y MESAS DE DEBATE, EN LAS QUE SE DISCUTE EL FUTURO DEL SECTOR EN MOMENTOS DE INCERTIDUMBRE EN EL ÁMBITO LOCAL Y DE CAMBIOS TECNOLÓGICOS QUE MARCAN LA AGENDA EN TODO EL MUNDO.

CHACO

Organizado por el departamento de Cultura de la Universidad Nacional del Chaco Austral (UNCAus) junto con el Instituto de Cultura Provincial, el 3º Festival de Cine "Dale REC" se realizó del 2 al 4 de agosto en la ciudad chaqueña de Presidencia Roque Sáenz Peña. "El objetivo del festival es promover y difundir producciones audiovisuales de la Argentina y Latinoamérica, brindando a los realizadores la oportunidad de formar parte de la programación del festival", dijo a *DIRECTORES* el productor del Festival y responsable del área audiovisual de Cultura de la UNCAus, MARTÍN ARAUJO.

Entre las actividades sobresalientes de esta edición se destacó la charla del director CHRISTOPH BEHL sobre Inteligencia Artificial; el Taller de Sonido, a cargo del sonidista y director CARLOS KBAL; así como la exposición sobre infancias y adolescencias y su relación con el agua, en el audiovisual brindado por el equipo del ciclo documental **ELEMENTO VITAL**.

La ciudad de Sáenz Peña volverá a contar con una sala INCAA, que funcionará en dependencias de la UNCAus, y

El FAB también es un espacio para que los niños de las escuelas vean cine argentino en las salas

que en la misma Universidad funcionará la cuarta sede de la Escuela de Animación 3D y Nuevas Tecnologías, dependiente de la ENERC.

LA PAMPA

La 7ª edición del Festival de Cine de General Pico, el más destacado de la provincia, se realizó entre el 3 y el 9 de agosto. "Hacemos un festival que se caracteriza por el encuentro de la comunidad para ver cine en el cine. Se trata de un evento que es referencia social y cultural ineludible para las y los piquenses", dijo a *DIRECTORES* el presidente del Festival, JORGE EPIFANIO.

Por su parte, PABLO MAZZOLA, director artístico del Festival, le expresó a *DIRECTORES* que "la propuesta es fortalecer la cultura audiovisual a través de la diversidad cinematográfica y el estímulo de la formación de audiencia con invitados nacionales de la industria junto a competencias de largometrajes nacionales e internacionales, cortometrajes regionales, proyecciones especiales y muestras de cine italiano e internacional".

El Festival de General Pico se ha convertido en un espacio que atrae público de esa ciudad, de localidades cercanas y visitantes de otros puntos del país para acercarse a un cine que renueva miradas y que posibilita el encuentro con los directores de las películas programadas.

"Creo que La Pampa es una provincia invisibilizada en cuanto a lo cultural e incluso en materia audiovisual, porque aquí también se produce y se filma, pero muchas veces no se llega a ver en otras pantallas. Por eso, pensamos este Festival como una oportunidad de encuentro, pensamiento y espacio de exhibición", sostuvo MAZZOLA.

MISIONES

Oberá en Cortos, el Festival misionero que se ha convertido en una referencia para las y los trabajadores audiovisuales de la región del NEA, celebrará del 10 al 14 de octubre su 20º aniversario.

Con trabajos de realizadores de toda la región, participarán obras en dos certámenes competitivos: "Universitario" y "Entre Fronteras", con producciones de ficción, animación, documental y experimental (videoarte, videodanza, ensayo, etcétera).

"En este vigésimo aniversario, Oberá en Cortos celebrará nuevamente la temática que promueve desde sus inicios y

Del 25 al 29 de octubre, en la ciudad de Neuquén, se realizará la 2ª edición del FAN. El festival de cine, organizado por la Municipalidad de Neuquén, presentará competencia de largometrajes de ficción y documentales, cortometrajes, videoclips, videominuto, animación y proyectos en desarrollo. El festival ofrecerá, además de instancias de capacitación y formación, proyecciones fuera de competencia y espacios de encuentro para fomentar y promover la producción audiovisual en nuestra región.

Festival Audiovisual Neuquén

caracteriza al festival: la identidad y diversidad cultural. Así que las obras estarán relacionadas con esta premisa", adelantó a *DIRECTORES*, LUCÍA ALCAIN, una de las creadoras y organizadora del Festival.

Los diez cortometrajes seleccionados por cada uno de los certámenes competirán por diferentes premios, entre ellos los que otorgarán DAC, CINE.AR, ARGENTORES y MICA del Ministerio de Cultura de la Nación, entre otros.

Organizado por el Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones, el Municipio de Oberá, la Universidad Nacional de Misiones y la Facultad de Arte y Diseño de Oberá, la producción general de esta edición estará a cargo de la Cooperativa de Trabajo de Comunicación "Productora de la Tierra", creadores de este encuentro que es un faro para el sector audiovisual en la región.

Oberá en Cortos, el Festival misionero que se ha convertido en una referencia para las y los trabajadores audiovisuales de la región, celebrará del 10 al 14 de octubre su 20º aniversario. Con trabajos de realizadores de todo el NEA, participarán obras en dos certámenes competitivos: "Universitario" y "Entre Fronteras", con producciones de ficción, animación, documental y experimental (videoarte, videodanza, ensayo, etcétera).

RÍO NEGRO

El Festival Audiovisual Bariloche (FAB), organizado por la Secretaría de Estado de Cultura con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), cumple once años y se llevará a cabo desde el 25 de septiembre al 1º de octubre en la ciudad lacustre.

En esta edición, habrá seis secciones en competencia: Nacional de Largometrajes, Binacional de Largometrajes Argentino/Chilenas, Nacional de Cortometrajes, Binacional de Cortometrajes Argentinos/Chilenas, PEC Nac (Proyecto en Construcción) y Competencia Nacional Videoclips.

"El FAB hace que nos encontremos cada año para compartir todos estos procesos creativos y también comerciales de lo que es la industria del cine, para dar a conocer el trabajo de artistas de la región y fortalecer la vinculación entre los diferentes actores involucrados en la industria del arte audiovisual y el público local", dijo a *DIRECTORES* MARIANO BENITO, director artístico del FAB.

Por su parte, el productor general del FAB, CRISTIAN CALVO sostuvo que el FAB "es la posibilidad de que durante los siete días del festival puedan convivir todas las producciones de todo el país, haciendo especial hincapié en lo que se produce en la Patagonia y en las regiones del sur de Chile".

El FICER de Entre Ríos

Desde el 1 al 5 de septiembre, se celebró en Puerto Madryn, Chubut, el 8° Festival Internacional de Cine Ambiental de la Patagonia, con gran diversidad de películas, actividades y un panorama turístico y gastronómico de excelencia, concientizando al numeroso público sobre la importancia del ambiente y conservación del planeta en que vivimos.

ENTRE RÍOS

En septiembre, la capital entrerriana vivió su temporada festivalera. En primer lugar, el Paraná Internacional Films Festival (PIFF) transitó su 6ª edición con producciones nacionales, así como también de Brasil, Senegal, Chile, Uruguay, España, Colombia y México. El encuentro, que como cada año se realizó en el Espacio Jai y en la Biblioteca Pedro Lemebel, es una pantalla de exhibición de producciones independientes. Entre las obras destacadas de esta edición estuvieron **EL ASEDIO**, de TOMAS LAZAROWSKI, y el documental **PESCADORES DE LA SOBERANÍA**, de NICOLÁS FOGOLINI y ULISES RODRÍGUEZ.

Por otro lado, el 5º Festival Internacional de Cine de Entre Ríos (FICER) se llevó a cabo del 6 al 9 de septiembre. Impulsado por el Gobierno de Entre Ríos, a través de la Secretaría de Cultura, participaron largometrajes de todo el país, así como cortometrajes entrerrianos filmados en Colón, Concepción del Uruguay, Gualeguay, Nogoyá, Paraná, Urdinarrain, Villaguay y otras localidades.

A la vez, se realizó el Mercado Regional, un espacio dedicado al fomento de nuevas producciones y la profesionalización del sector, que otorga aportes económicos y formación de integrantes del sector audiovisual de la provincia y la región. "En las secciones competitivas de cortos y de cine entrerriano nos encontramos con que muchas películas fueron parte de los proyectos del Mercado de anteriores ediciones. Por eso estamos convencidos de que esta manera de apoyo a la producción funciona", aseguró FRANCISCA D'AGOSTINO, Secretaria de Cultura provincial.

NEUQUÉN

Del 25 al 29 de octubre, en la ciudad de Neuquén, se realizará la 2ª edición del FAN. El festival de cine, organizado por la Municipalidad de Neuquén, presentará competencia de largometrajes de ficción y documentales, cortometrajes, videoclips, videominuto, animación y proyectos en desarrollo. El festival ofrecerá, además de instancias de capacitación y formación, proyecciones fuera de competencia y espacios de encuentro para fomentar y promover la producción audiovisual en nuestra región

"Sentarse frente a la pantalla en un ritual compartido nos da la oportunidad de reconocernos y ser parte de algo más grande, de cuestionarnos, poner en tensión lo conocido para avanzar en la construcción de algo nuevo", dijo a *DIRECTORES* FEDERICO BOLAND, coordinador y uno de los directores del Festival que apuesta a convertirse en otro punto de encuentro y pantalla de exhibición para quienes realizan audiovisual en la Patagonia. D

POR **ULISES RODRÍGUEZ**

WES ANDERSON

EL EXCÉNTRICO de Hollywood

WES ANDERSON, CON ONCE PELÍCULAS EN SU HABER, SUMANDO UN ESTILO MUY PROPIO Y RECONOCIBLE, ES UN DIRECTOR, GUIONISTA Y PRODUCTOR QUE CUENTA CON GRANDES FANÁTICOS Y ACÉRRIMOS DETRACTORES. CONSTITUYE UNA DE LAS MARCAS AUTORALES MÁS DISTINGUIBLES EN EL ACTUAL ÁMBITO DE LA CINEMATOGRAFÍA ESTADOUNIDENSE. REVISAMOS SU FILMOGRAFÍA.

Su nuevo filme, **ASTEROID CITY**, tiene como epicentro una ciudad imaginaria, ubicada en pleno desierto estadounidense, que cuenta con apenas 87 habitantes. Es un observatorio astronómico con cráteres de meteoritos, que son su principal y única atracción. Adaptación televisiva de una obra teatral, las cartas están sobre la mesa desde el comienzo de la película, como para que nadie se sorprenda por el artificio que sella cada nivel del relato.

Un automóvil que no arranca deja varado al protagonista junto a sus cuatro hijos. Para salir de Asteroid City, aguardará la llegada de su suegro Stanley, pero mientras tanto aprovecha la ocasión para informarles a los niños que su madre ha muerto y que sus cenizas están dentro de un *tupperware*. Este cuadro de situación es tan solo el preámbulo de una narración que se ramifica en historias, en las que hasta algunos alienígenas cobran relevancia.

ASTEROID CITY es parte de un ecosistema mayor en el universo que WES ANDERSON

LOS EXCÉNTRICOS TENENBAUMS

terminó de abordar en **LOS EXCÉNTRICOS TENENBAUMS** (2001), posiblemente, al disponer de muchos más recursos que los que tuvo en su ópera prima, **BOTTLE ROCKET** (1996), y en su segunda película, **RUSHMORE** (1998).

Su primer largo derivó de un cortometraje homónimo rodado cuatro años antes y contó con las actuaciones de LUKE y OWEN WILSON, quien además fue su coescritor. Se trató de una comedia centrada en fallidos planes de robos que resultó un fracaso comercial con buenas críticas. **RUSHMORE**, conocida localmente como **TRES ES MULTITUD**, narra un triángulo amoroso entre un joven estudiante enamorado de su profesora y en competencia con su amigo. La película se convirtió en un filme de culto y, en 2016, fue considerada por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos como una obra "cultural, histórica y estéticamente significativa", seleccionada para su preservación en el National Film Registry.

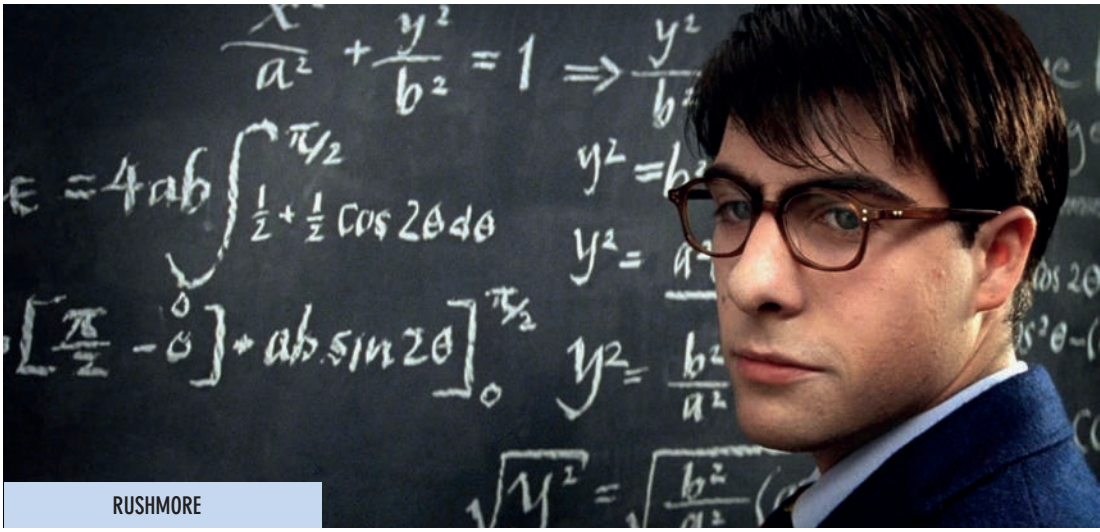
Con **LOS EXCÉNTRICOS TENENBAUMS**, la historia de una familia con tres hijos superdotados, ANDERSON alcanzó mayor renombre como marca autoral dentro del cine estadounidense, con su singular paleta de colores, simétricas composiciones de cuadro y actuaciones libres de cualquier histrionismo. Confirmó ser un objeto volador no identificado capaz de elevarse muy alto para la producción del Hollywood de los últimos años. Como escribió KENT JONES, en la revista *Film Comment*, "es la aparición más original en la comedia americana desde PRESTON STURGES".

Con **THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU** (2004) y **VIAJE A DARJEELING** (2007), WES ANDERSON obtuvo una legión de seguidores, pero también sus primeros grandes detractores, que lo encuentran extravagante, poco sustancial y memorable. En esta quinta película, su predilección por los ambientes exóticos se hizo más evidente a partir de la historia de tres hermanos, muy diferentes entre sí, que después de un año sin verse, luego del funeral de su padre, deciden realizar un viaje en tren a través de la India para reencontrarse, recuperar el afecto y volver a ser familia. Uno de ellos es quien lo ha organizado todo y espera que el final se corone con la visita a la madre, que los abandonó hace años. Nada sale como estaba previsto, los personajes transitan los desacuerdos, el ridículo y el absurdo de nuestros propios comportamientos. Son reflejos muy reales, pero no todos los espectadores tienen la humildad o el humor de reconocerlo.

Su siguiente película la realizó con animación *stop motion*: **EL FANTÁSTICO SEÑOR ZORRO** (2009),

En varias de sus películas, es difícil establecer coordenadas temporales pero la imaginería que las define está asentada en la década del 50, algo explícito en ASTEROID CITY, con una estética *camp* que hace de la estilización absoluta uno de sus rasgos esenciales. Ya sea por las marcas visuales como por la indagación permanente sobre las almas en pena, el abandono parental, la incomodidad con el mundo adulto, el cine de WES ANDERSON va a contramano de las modas pasajeras y reclama salas cinematográficas para poder disfrutarlo plenamente.

ASTEROID CITY



RUSHMORE

Con LOS EXCÉNTRICOS TENENBAUMS, la historia de una familia con tres hijos superdotados, ANDERSON alcanzó mayor renombre como marca autoral dentro del cine estadounidense, con su singular paleta de colores, simétricas composiciones de cuadro y actuaciones libres de cualquier histrionismo. Confirmó ser un objeto volador no identificado capaz de elevarse muy alto para la producción del Hollywood de los últimos años.

una transposición del libro de ROALD DAHL que fue nominada al Oscar como Mejor largometraje de animación. Nueve años más tarde, volvería al territorio animado del *stop motion* con **ISLA DE PERROS**, por la que fue premiado con el Oso de Plata a la Mejor Dirección en el Festival Internacional de Cine de Berlín de 2018. Galardón que, en un evento de esa magnitud, permite clarificar la identidad de sus apuestas. Por otra parte, la división del relato en capítulos enlaza la historia al universo de la fábula, tan vinculable a la imaginería infantil, que también ya había cursado en **MOONRISE KINGDOM** (2012), uno de los mayores éxitos de su carrera, en donde se narra la historia de dos niños que planean escaparse de un campamento. El desamparo y la búsqueda de transgredir límites impuestos en la infancia ocupan buena parte de la temática del filme, como además ya había ocurrido con **LOS EXCÉNTRICOS TENENBAUMS**.

EL GRAN HOTEL BUDAPEST (2014) y **LA CRÓNICA FRANCESA** (2021) se concentraron en universos más adultos y exploraron diversos espacios; un hotel imponente de estilo deliberadamente anacrónico y una redacción a la vieja usanza. De algún modo, el sentimiento que se impone tras el visionado de ambas obras es el de nostalgia.

En cuanto a las influencias que recibió ANDERSON, ha manifestado, en varias ocasiones, que resultaron claves para su cinefilia las películas de ORSON WELLES, STANLEY KUBRICK, MARTIN SCORSESE, ROMAN POLANSKI y PEDRO ALMODÓVAR. Más allá de estos nombres -fácilmente reconocibles como "autores"-, el director supo construir todo un marco ficcional, en el que sus historias parecen transcurrir en simultáneo, como si detrás de ellas hubiera un enorme telón que abarca un set infinito.

En varias de sus películas, es difícil establecer coordenadas temporales pero la imaginería que las define está asentada en la década del 50, algo explícito en **ASTEROID CITY**, con una estética *camp* que hace de la estilización absoluta uno de sus rasgos esenciales. Ya sea por las marcas visuales como por la indagación permanente sobre las almas en pena, el abandono parental, la incomodidad con el mundo adulto, el cine de WES ANDERSON (54 años) va a contramano de las modas pasajeras y reclama salas cinematográficas para poder disfrutarlo plenamente. D

POR **EZEQUIEL OBREGÓN**

JEAN-LUC con su Beaulieu R16 por las calles de París

EL POETA que revolucionó el cine

IMÁGENES Y RECUERDOS DEL GRAN JEAN-LUC GODARD -EXPERIMENTADOS DESDE ATRÁS DE CÁMARA, EN MEDIO DEL SET Y A TRAVÉS DE TODO EL PROCESO DE CREACIÓN- POR ISABELLE HUPPERT, QUE FILMÓ DOS PELÍCULAS CON ÉL, *SÁLVESE QUIEN PUEDA* (1980) CUANDO EL DIRECTOR VOLVÍA AL CINE CONVENCIONAL Y *PASSION* (1987). "FUERON MOMENTOS ESPECIALES EN MI VIDA... TODOS SOMOS UN POCO HUÉRFANOS, AHORA QUE ÉL SE HA IDO", REFLEXIONA LA SINGULAR ACTRIZ.

Fue un acto de fe. Cuando ISABELLE HUPPERT empezó a trabajar con JEAN-LUC GODARD en **SÁLVESE QUIEN PUEDA**, no había un guion que pudiera consultar. Pero GODARD, igual que hoy, era ya una leyenda. Había iniciado junto a FRANÇOIS TRUFFAUT, AGNÈS VARDA, ANDRÉ BAZIN, JACQUES RIVETTE, ÉRIC ROHMER, ALAIN RESNAIS y CLAUDE CHABROL la "Nouvelle Vague" del cine francés, que renovó las pantallas con películas como **SIN ALIENTO, VIVIR SU VIDA** o **PIERROT LE FOU**, y luego emprendió una etapa cada vez más atrevida y experimental en filmes como **WEEKEND, MADE IN USA, LA CHINA SE AVECINA** o **MASCULINO FEMENINO**.

La asociación con ISABELLE HUPPERT funcionó. **SÁLVESE QUIEN PUEDA** fue un éxito comercial poco común para el autor y marcó un hito en la carrera de GODARD, al ser la primera película que presentó en competencia en Cannes y la primera nominada a los mayores honores cinematográficos de Francia, los premios César. HUPPERT se reuniría con GODARD para su siguiente película, **PASSION**, nuevamente aclamada y premiada con un César.

¿Te dio un guion?

Oh no, no hubo guión con JEAN-LUC GODARD. Ya sabe, nada estaba sucediendo como suele suceder. No hubo un guion hasta mucho más tarde, hacia el final del rodaje. Solo quedaron fragmentos de escenas, poemas, canciones y pinturas. Simplemente, supe que mi nombre en la película era Isabelle.

ISABELLE HUPPERT y GODARD, Premios César 1987

"Como cualquier gran artista, fue político en la forma en que interrumpió la narración, la forma lineal de la narración tradicional, la edición. La forma de sus películas era tan atrevida e innovadora que resultaba política. Y por eso se convirtió en JEAN-LUC GODARD".

¿Cómo conoció a JEAN-LUC GODARD?

Nuestro primer encuentro fue por teléfono. Me llamó y me dijo que nos encontráramos para ver una película. Unos minutos después, literalmente, estaba en mi casa para hablarme de esta película. A partir de ahí, todo fluyó naturalmente. Pero no de inmediato.

La primero que hicimos juntos, **SÁLVESE QUIEN PUEDA,** fue un film que a él le gustaba llamar su "segunda primera película". Fue para él un regreso a una forma más clásica, si es que podemos usar este adjetivo para hablar de GODARD. Una manera de volver después de un largo período durante el cual estuvo realizando un trabajo más experimental y también más político.

¿Qué pasó después?

No pasó de inmediato, porque fui a filmar **HEAVEN'S GATE** *(LA PUERTA DEL CIELO)*, con MICHAEL CIMINO. Y fue entonces cuando vino a visitarme a Montana. El rodaje de **LA PUERTA DEL CIELO** se estaba alargando un poco y JEAN-LUC viajó hasta allí para mantener el vínculo, verme y hablar, porque el tiempo pasaba.

¿Estaba ansiosa por trabajar con él incluso antes de que él se le acercara con este proyecto?

Sí, claro. Creo que, aunque no quiero hablar por todas las demás actrices del mundo, pero para muchas de ellas y, al menos para mí, compartir un momento de la vida como actriz con JEAN-LUC GODARD es una experiencia totalmente excepcional. Ciertamente, no hubiera querido perderme eso. Hice dos películas con él y fueron momentos especiales en mi vida.

¿Qué recuerdo guarda del rodaje de SÁLVESE QUIEN PUEDA?

Recuerdo muchas cosas, pero ninguna en particular. Nos hacía hablar de cierta manera en sus películas y siempre acabábamos hablando un poco como él. Tenía una forma particular de hablar. De hecho, fue muy directivo, muy preciso: quería que escribiéramos algunas líneas con un tono determinado, para que parecieran un poco a citas u oráculos. Para que resonaran más que simples líneas en un diálogo. Era una manera de darle algo de peso a lo que estábamos diciendo. Recuerdo esta exigencia de él. Y muchos instantes armoniosos. Nunca encontré ninguna dificultad mientras filmaba con GODARD. Quizás otros lo hicieron, pero yo no.

¿Pudiste improvisar durante el rodaje?

Nada... GODARD sabía exactamente lo que quería. No es alguien que haya tenido la menor duda. Al menos esa era la impresión que le daba a los demás. Me imagino que en su mente, era más incierto. Volví a ver un video en el que decía:

JEAN-LUC GODARD

"Saber no es importante". Así que no estoy segura de que le hubiera gustado que le dijera si sabía lo que quería.

Volviste a trabajar con él en PASSION. Leí que te hacía tartamudear y que incluso tuviste que visitar al logopeda varias veces.

Sí, quería que tartamudeara, porque pensaba que la clase trabajadora tartamudeaba. Al principio pensé que era un poco violento. No lo hice en todas las escenas, pero sí en algunas. Fue una forma conceptual de mostrar las dificultades que enfrenta la clase trabajadora y ponerme en esta posición de fragilidad y vulnerabilidad. JEAN-LUC GODARD era alguien que trabajaba mucho y quería que nosotros también lo hiciéramos. No le gustaba el diletantismo.

¿Te dio tarea durante el rodaje?

Sí, quería que le diéramos ideas, que apuntáramos cosas que se nos pasaban por la cabeza. Lo encontré divertido y, al mismo tiempo, pensé que él mismo tenía suficientes ideas. Siempre decía que le gustaba pensar y que le gustaba ver gente que piensa en las películas. Un día me hizo este cumplido y dijo que yo parecía alguien que piensa. Obviamente, fue muy halagador. Su nivel de exigencia siempre coincidía con su forma de ver a las personas, lo cual era muy reconfortante.

Sus películas casi siempre tuvieron una resonancia política. ¿Ese aspecto es importante para usted?

Su forma de hacer cine era muy política. Como cualquier gran artista, fue político en la forma en que interrumpió la narración, la forma lineal de la narración tradicional, la edición. La forma de sus películas era tan atrevida e innovadora que resultaba política. Y por eso se convirtió en JEAN-LUC GODARD. También hizo algunas películas que eran más abiertamente políticas que otras. Hizo algunas declaraciones que también fueron muy políticas. Por ejemplo, en el Festival de Cine de Cannes, donde dijo que la clase trabajadora estaba subrepresentada en las películas francesas.

¿Qué opinas de las últimas películas que dirigió?

Las encuentro tan abrumadoras, interesantes y premonitorias como siempre. Hasta el final, cuestionó. Era un visionario. Por eso todos somos un poco huérfanos, ahora que él se ha ido. D

Fuente *Variety*, por ELSA KESLASSY

"No hubo un guion hasta mucho más tarde, hacia el final del rodaje. Solo había fragmentos de escenas, poemas, canciones y pinturas… Simplemente sabía que mi nombre en la película era Isabelle".

DIEZ HISTORIAS

INFORME PARA DAC: **ANA HALABE**

El ministro de las Culturas, las Artes y el Patrimonio chileno JAIME DE AGUIRRE declaró: "El Acuerdo Internacional de Coproducción Cinematográfica y Audiovisual firmado entre Chile y España es una excelente noticia. Junto con estrechar los lazos con este país, con el que además ya mantenemos acuerdos en materia cultural, beneficia directamente al sector audiovisual, ya que contribuye al desarrollo, prestigio y expansión económica de las industrias cinematográficas y audiovisuales, tan valoradas por ambos Estados". Fue firmado por los presidentes GABRIEL BORIC y PEDRO SÁNCHEZ en el Palacio de la Moncloa, Madrid.

CHILE Y ESPAÑA ACUERDAN

Los presidentes de Chile y España firmaron un acuerdo de coproducción cinematográfica y audiovisual en virtud del cual las producciones de ambos países tendrán doble nacionalidad, pudiendo acceder así a los instrumentos de fomento y a los circuitos de distribución de los dos países. Esta alianza -a 5 años y renovable tácitamente por períodos sucesivos de igual duración siempre y cuando haya acuerdo entre las partes- también facilitará el ingreso de personal técnico y artístico y la importación y exportación de equipamiento. Este convenio continúa ampliando las posibilidades internacionales del cine chileno, que ya tenía alianzas en esta materia con Alemania, Argentina, Brasil, Colombia, Canadá, Francia, Italia, la Región Valona y Venezuela. Promovido por la Asociación de Productores de Cine y Televisión (APCT), el acuerdo se negoció durante meses en diferentes mercados internacionales. La vicepresidenta de la asociación, GABRIELA SANDOVAL, cuenta que "comenzamos desde los gremios a tener reuniones con nuestros pares e instituciones de ambos países en Berlinale, Cannes y Guadalajara, donde fuimos conversando sobre cómo avanzar con un acuerdo entre ambos países"

BRASIL RETRATA

El estreno de **RETRATOS FANTASMAS**, de KLEBER MENDONCA FILHO, fue aplaudido con entusiasmo en el Festival de Cine de Cannes este año, donde se mostró en la sección Proyecciones Especiales. El documental narra desde un punto de vista personal la transformación de Recife, la ciudad natal del cineasta, centrándose en las salas de cine tradicionales que fueron cerrando y reemplazadas por supermercados o iglesias evangélicas. La película está construida en tres partes. En la primera, MENDONCA FILHO recuerda el departamento familiar, escenario de varias de sus películas. En la segunda y tercera utiliza imágenes y secuencias que realizó para cortometrajes hace más de 30 años para hablar de la transformación del centro histórico de Recife y el fin de la mayoría de las salas de cine tradicionales de la ciudad. De estos "templos del cine", que encantaron a millones de espectadores en el siglo XX, solo queda el Cine São Luiz. El director de **AQUARIUS** (2016) y **BACURAU** (2019) cuenta que "hice un corto llamado ***Copa del Mundo*** en Recife. Era la primera vez que usaba mi voz para narrar. Fue un gran rompehielos, porque nunca pensé que sería capaz de narrar. Pero lo hice, me gustó y me sentí bien haciendo la narración. Para esta película, nunca dudé que sería el narrador y que haría la narración. El gran desafío fue escribir un buen texto, lo cual me gustó, porque un mal texto es imposible de usar para narrar."

RETRATOS FANTASMA (KLEBER MENDONCA FILHO – 2023): "Es una película muy personal, realizada durante 7 años. Se describe como un documental, pero creo que esa denominación no cierra la pregunta. Me parece que es un poco más que eso, pero me siento totalmente cómodo con la descripción porque es un relato. Son historias contadas por mí y muchas de estas historias están respaldadas por el uso de archivos. Es una película que quería hacer desde hace mucho tiempo". El film fue elegido para inaugurar el Festival de Gramado este año.

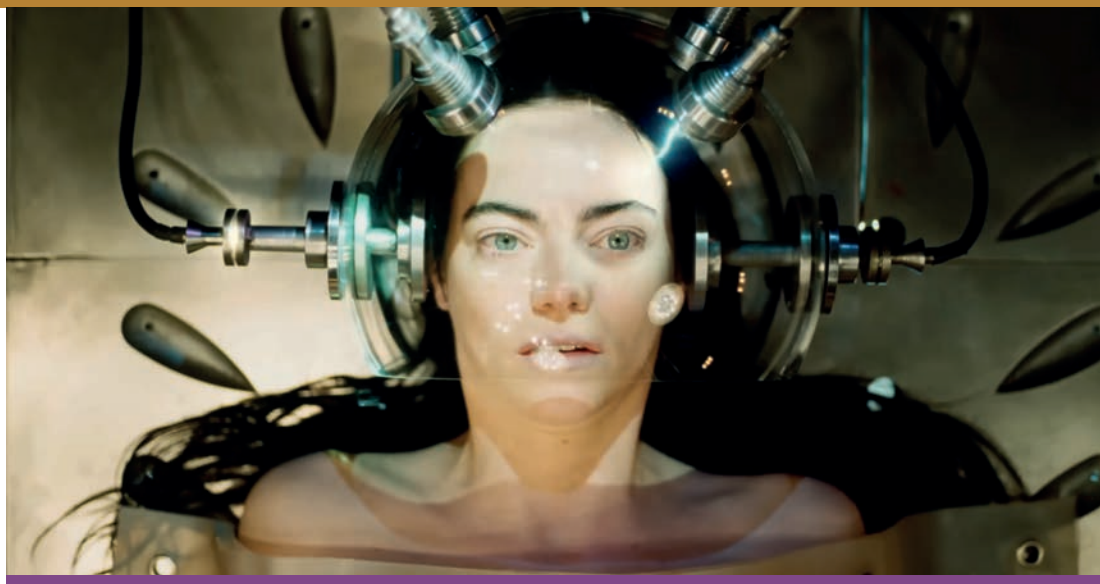
MUNDO PELÍCULAS

El legendario MARTIN SCORSESE vuelve a la pantalla grande (y a la chica, producido por Apple TV+) con **LOS ASESINOS DE LA LUNA DE LAS FLORES** (*KILLERS OF THE FLOWER MOON*), juntando otra vez a LEONARDO DI CAPRIO y ROBERT DE NIRO en una historia que investiga las muertes de los miembros de una tribu de nativos americanos de Oklahoma en la década del 20. También veremos **CACERÍA EN VENECIA** (*A HAUNTING IN VENICE*), una nueva aventura de Hercules Poirot, el legendario detective belga creado por AGATHA CHRISTIE y encarnado por KENNETH BRANAGH, que también dirige. Lo acompañan KELLY REILLY y MICHELLE YEOH. El realizador siciliano LUCA GUADAGNINO presenta **DESAFIANTES** (*CHALLENGERS*), un drama deportivo y romántico ambientado en el mundo del tenis protagonizado por ZENDAYA. Netflix se prepara para la temporada de premios con dos producciones fuertes: **THE KILLER** de DAVID FINCHER, adaptación del comic de LUC JACAMON y MATZ, con MICHAEL FASSBENDER y TILDA SWINTON y **MAESTRO**, protagonizada y dirigida por BRADLEY COOPER, dándole vida al músico y compositor LEONARD BERNSTEIN. DENZEL WASHINGTON vuelve a ponerse en la piel de Robert McCall en **EL JUSTICIERO 3** (*THE EQUALIZER* – ANTOINE FUQUA) compartiendo pantalla otra vez con DAKOTA FANNING veinte años después de **HOMBRE**

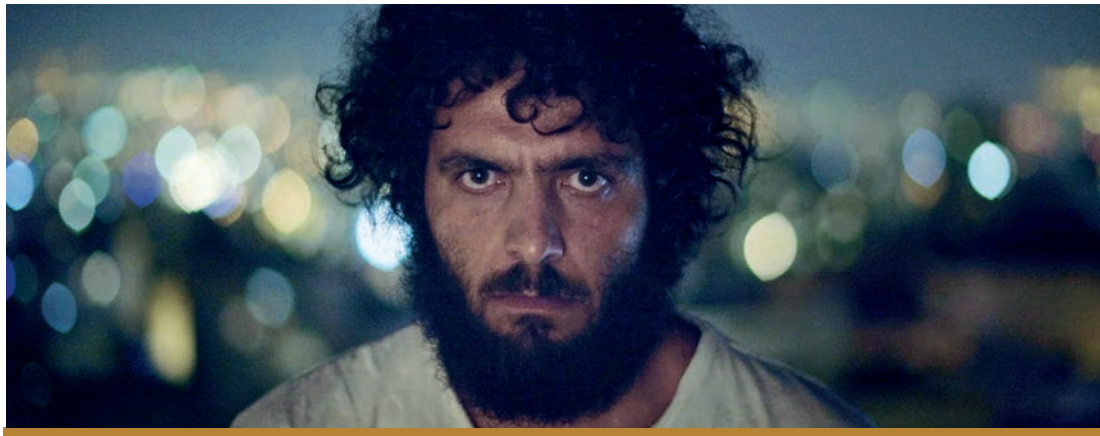
EN LLAMAS (TONY SCOTT). El cineasta canadiense DENIS VILLENEUVE estrena **DUNA: PARTE 2** (*DUNE: PART TWO*), la esperada secuela de su épica de 2021 protagonizada por TIMOTHÉE CHALAMET, ZENDAYA y gran elenco. Otro regreso, aunque más intrigante, es el de la posesión demoníaca en **THE EXORCIST: BELIEVER** (DAVID GORDON GREEN) con ELLEN BURSTYN repitiendo su rol de Chris MacNeil de la original.

IRÁN RESISTE

La coproducción iraní-alemana **CRITICAL ZONE** (*MANTAGHEYE BOHRANI*), filmada en secreto en las calles de Teherán sin permiso oficial, sigue a un hombre que maneja por los bajos fondos de la ciudad con su perro vendiendo drogas, curando almas atribuladas y descubriendo semillas de resistencia. Esta historia ganó el Leopardo de Oro en el Festival de Cine de Locarno de este año. Su director, ALI AHMADZADEH - a quien se le impidió viajar a Locarno para presentar su película en persona - se enfrentó a la presión de las autoridades iraníes antes del festival para que retirara su película de la competencia, siendo también investigado por el Ministerio de Seguridad de Irán. El presidente del jurado del festival, el actor LAMBERT WILSON, dijo que fue una decisión unánime premiar "una película que nos ha electrificado colectivamente, tan inmersiva y desafiante como compasiva y tierna. Con una fotografía y un diseño de sonido inventivos y disciplinados, el director dibuja actuaciones auténticas y audaces a pesar de una realidad opresiva y peligrosa. Esta película es un grito de 99 minutos en nombre de la rebelión y la libertad". Los films de AHMADZADEH que muestran a jóvenes rebeldes y su confrontación con la teocracia de Irán han sido prohibidos en el país constantemente.



El realizador griego YORGOS LANTHIMOS presentará en noviembre su nuevo y perturbador film, **POBRES CRIATURAS** (*POOR THINGS*), protagonizado por EMMA STONE Y MARK RUFFALO. Basada en la novela del mismo nombre de ALASDAIR GRAY escrita en 1992, cuenta la historia y evolución de Bella Baxter (STONE), una joven revivida por el brillante y poco ortodoxo científico Dr. Godwin Baxter (WILLEM DAFOE). Hambrienta de la mundanidad que le falta, Bella se escapa con Duncan Wedderburn (MARK RUFFALO), un sofisticado y perverso abogado, en una aventura fuera de control a través de los continentes.



CRITICAL ZONE (*MANTAGHEYE BOHRANI* – ALI AHMADZADEH): "Incluso una entrevista puede ser arriesgada para mí, pero, al mismo tiempo, sé que este reconocimiento y el premio que ganó la película es muy importante para el cine clandestino en Irán. Puede dar esperanza, coraje y apoyo para que vengan otros cineastas y para las personas que necesitan este apoyo para seguir adelante. La atención y el reconocimiento internacionales son extremadamente valiosos para todos nosotros". Esta es la tercera vez en la historia del festival de cine de Locarno que el máximo galardón es para un cineasta iraní después de EBRAHIM FOROUZESH en 1994 por su drama familiar **THE JAR** (*KHOMREH*) y JAFAR PANAHI tres años después con **THE MIRROR** (*AYNEH*).

ECUADOR INCENTIVA

Según la ley orgánica para la Transformación Digital y Audiovisual aprobada recientemente en Ecuador, el sector audiovisual pasa a ser de interés nacional en todas sus etapas (desarrollo, preproducción, producción, posproducción y distribución). La ley, cuyo reglamento presentó el presidente GUILLERMO LASSO en el cine Ochoymedio de Quito, incluye entre sus objetivos la atracción y el fomento de inversiones de la economía digital global, la creación de empleos de calidad, y el establecimiento de un marco regulatorio para "el fomento de la transformación digital de las instituciones públicas, de las empresas privadas y de la sociedad", entre otros. Asimismo, el texto plantea la interculturalidad como un eje prioritario y transversal de la actividad. La ley también incluye el Certificado de Inversión Audiovisual (CIA). Se trata de un programa de incentivos tributarios para el audiovisual internacional que implicará un reembolso de hasta el 37% de los gastos realizados en servicios audiovisuales y logísticos de producciones internacionales en Ecuador. El incentivo fue presentado por la presidenta de Ecuavisa Studios, ANA CECILIA ALVARADO, que señaló que aplica a todos los tipos de productos audiovisuales, incluyendo películas, series, *realities* y videojuegos.

ANA CECILIA ALVARADO, presidenta de Ecuavisa Studios, presentó el incentivo para la producción audiovisual ecuatoriana. A su vez, la presidenta de la Corporación de Productores Audiovisuales de Ecuador (COPAE), MARIANA ANDRADE, expresó que a partir de la reglamentación "es importante que se haga la Norma Técnica para la correcta aplicación de los incentivos que la ley contempla". En relación al CIA, ANDRADE resaltó que al estar destinado a atraer producciones extranjeras a Ecuador y a dar trabajo a equipos técnicos y empresas proveedoras de servicios, "nos llevará a un nivel de profesionalización importante para el sector. Potencialmente tendrá impacto en la producción nacional, sobre todo en las coproducciones con empresas extranjeras y realizadas en Ecuador que apliquen al incentivo".

BLACK MIRROR SE REINVENTA

La sexta temporada de la popular serie de Netflix desembarcó este año en la plataforma, después de una larga espera de 4 años. Su guionista y creador, CHARLIE BROOKER, sintió la necesidad, esta vez, de probar algo diferente con el formato. Los espectadores más atentos notarán que tres de los cinco episodios están ambientados en el pasado, aparentemente sin conexión con la tradición de los capítulos anteriores donde el futuro tecnológico no tan lejano determinaba las tramas. Originalmente, BROOKER planeó hacer un programa complementario de **BLACK MIRROR** llamado **RED MIRROR**, una antología de terror de estilo retro con el mismo sabor narrativo de su predecesor, pero sin el futurismo sombrío. Comenzó con lo que terminó siendo el episodio final de la sexta temporada, **DEMON 79**, una historia ambientada en 1979 sobre una mujer joven (ANJANA VASAN) que, sin saberlo, hace un pacto con un demonio (PAAPA ESSIEDU). "¿Quién dice que tengo que configurar esto en un entorno de futuro cercano, y hacerlo todo de cromo, vidrio y hologramas, un poco **MINORITY REPORT**? ¿Qué pasa si lo configuro todo en el pasado? Eso abre todo tipo de otras cosas" se preguntó. El regreso presentó un capítulo de duración largometraje protagonizado por AARON PAUL y JOSH HARTNETT donde dos astronautas en los 60's permanecen en

una estación espacial, aunque pueden visitar la Tierra de una forma muy peculiar. En las otras historias también hay personas que se convierten en bestias feroces y unos documentalistas buscando -y encontrando- la mejor trama *true crime*.

MUNDO SERIES

La temporada 12 de **AMERICAN HORROR STORY** trae a la mediática KIM KARDASHIAN a la ficción creada por RYAN MURPHY que en esta ocasión se llamará **DELICATE**, basada, por primera vez, en una novela, *Delicate Condition*, de DANIELLE VALENTINE. También estarán CARA DELEVIGNE y EMMA ROBERTS. Netflix presentará la séptima temporada de la serie española **ÉLITE**, ya convertida en una de las más longevas de la plataforma, con la incorporación de MARIBEL VERDÚ. La última y cuarta entrega de **SEX EDUCATION** mostrará a Otis (ASA BUTTERFIELD) y Eric (NCUTI GATWA) enfrentándose a un nuevo reto: sus primeros días en un nuevo instituto. Apple TV+ estrenará la tercera temporada de **THE MORNING SHOW**, que cuenta con JENNIFER ANISTON y REESE WITHERSPOON en sus roles centrales. En sus nuevos diez capítulos, el futuro de la cadena UBA se verá amenazado cuando un gigante tecnológico muestre interés en ella. En Peacock se podrá ver **THE CONTINENTAL: FROM THE WORLD OF JOHN WICK**, miniserie precuela de la popular franquicia que protagonizó en cines KEANU REEVES. La trama narra las historias de la red de asesinos del universo de John Wick que trabaja en la cadena de hoteles Continental, donde pueden conseguir las armas que necesiten. Disney+ y Marvel no podían faltar presentando **ECHO,** serie de acción que sigue la historia de Maya Lopez (ALAQUA COX), también conocida como la superheroína Echo. Su principal habilidad es la capacidad de copiar los movimientos de otras personas, pudiendo convertirse en una gran pianista o una maestra de artes marciales con tan solo observar a alguien.

El único episodio de esta sexta entrega que realmente se siente, como dice CHARLIE BROOKER, 'marca Black Mirror', es el primero, titulado **JOAN IS AWFUL,** una historia de comedia negra que trata sobre el futuro incómodamente cercano (y muy posible) de los *streamers* con catálogos llenos de contenido generado por IA. "Terminamos el rodaje justo antes de que se lanzara ChatGPT" dice, reconociendo que el capítulo protagonizado por SALMA HAYEK es inquietantemente oportuno, incluso para los estándares de la serie. El *showrunner* sostiene que **BLACK MIRROR** no se trata de la maldad de Big Tech: "La historia es *Los humanos son débiles*, no que la tecnología sea mala, porque amo la tecnología".

El terror español regresa a HBO Max con la segunda temporada de **30 MONEDAS**, la serie de ÁLEX DE LA IGLESIA compuesta de 8 episodios de 50 minutos. La trama sigue a un sacerdote que trata de escapar de sus demonios exiliándose en Pedraza, un pueblo remoto de España. Con EDUARD FERNÁNDEZ, MEGAN MONTANER, MIGUEL ÁNGEL SILVESTRE y las incorporaciones de NAJWA NIMRI y PAUL GIAMATTI.

VENEZUELA SALTA

EL SALTO DE LOS ÁNGELES de JOSÉ MIGUEL ZAMORA cuenta la historia de Antonio, un chico de 12 años que reside en Ciudad Guayana, Venezuela, y que a su corta edad le tocó hacerse cargo de su familia. Su padre representa uno de tantos casos en la región y el país, ya que se trata de un hombre que se fue a trabajar a las minas del sur del estado. Un día, Antonio sale a buscarlo. La película retrata una particularidad de esa zona. Y es que para chicos y jóvenes del sector Campo Rojo, en San Félix, es común hacer clavados desde el puente Caroní. De ahí el nombre de este film rodado en el estado Bolívar. "Es una película venezolana que nos representa como estado, y que desde un principio dimos mucho de qué hablar por la fotografía, por el paisaje, por la identidad, por muchos temas ricos que tiene la película en sí. Vimos a la gente llorar después de la proyección, aplaudir un rato. El público quedó muy contento con la película, con los resultados", relata el director. En el Festival de Cine en Mérida el film recibió una mención especial. También participó este año en el Festival de Cannes, donde quedó seleccionado por Venezuela Film Hub entre los nueve trabajos cinematográficos de la categoría *work in progress* que representaron al país. Se presentará en los festivales internacionales de cine de Mar de Plata y el de La Habana, y está previsto que se proyecte en las salas de cine a partir de noviembre.

EL SALTO DE LOS ÁNGELES (2023) y su director JOSÉ MIGUEL ZAMORA: "Esta película guayanesa cuenta una historia muy local, donde el público se puede identificar con las infancias vulnerables a través del viaje de su protagonista. Hay gente que ni siquiera conoce Puerto Ordaz, no saben del río Caroní, el río Orinoco, ni siquiera ha visto el Salto Ángel. Mucha gente también agradeció eso, que conoció una parte de Venezuela a través de esta película y que no tiene un tilde político. No tiene un cliché de cine venezolano, sino que es una historia fresca, de familia".

SUIZA AUMENTA

La emisora suiza SRG ha ampliado oficialmente su acuerdo de coproducción con la industria cinematográfica nacional desde el 1 de enero de 2024 hasta el 31 de diciembre de 2027, aumentando su presupuesto anual en 1,5 millones de francos suizos (1,562 millones de euros) hasta un total de 34 millones (35,4 millones de euros). El nuevo "Pacte de l'Audiovisuel" verá crecer el presupuesto anual disponible para la coproducción de largometrajes suizos de 9 a 10 millones de francos, en respuesta a la inflación y al aumento de los costos de las producciones cinematográficas. Además, el respaldo anual de películas animadas se duplicará de 1 a 2 millones. GILLES MARCHAND, director de SRG, expresó: "Con este nuevo acuerdo, SRG reafirma sus prioridades. El cine juega un papel central para la expresión de nuestras identidades suizas. Es esencial que Suiza garantice una producción nacional porque las películas, ya sean documentales o ficción, hablan sobre nuestras realidades de una manera que complementa otra información. El tamaño del mercado suizo no permite que esta producción se refinancie a través de los ingresos comerciales. Por lo tanto, es importante que SRG asuma su responsabilidad en esta área y asegure el desarrollo de esta industria creativa, junto con productores independientes". El nuevo pacto también redefine los derechos de explotación. A partir de ahora, los productores podrán explotar los derechos de sus películas de ficción y documental durante 18 y 12 meses respectivamente, antes de que estas puedan ser emitidas por las cadenas SRG. Luego, estas películas también estarán disponibles en Play Suisse, la plataforma de transmisión propiedad de SRG.

INGEBORG BACHMANN – JOURNEY INTO THE DESERT (*INGEBORG BACHMANN - REISE IN DIE WÜSTE* - MARGARETHE VON TROTTA), nominado al Oso de Oro en la Berlinale este año, es uno de los proyectos más recientes apoyados por la SRG. También el film animado **TIMBUKTU** (*ANJA KOFMEL*), el documental **RICARDO ET LA PEINTURE** (BARBET SCHROEDER), proyectados en el Festival de Locarno, y las series **DAVOS, NEUMATT, TSCHUGGER, THE PRESSURE GAME, LA FRATERNITÉ** y **LES INDOCILES.**

LA IA RESUCITA

Hace unos meses, Volkswagen lanzó una publicidad donde se ve a la popular cantante brasileña ELIS REGINA manejando un auto y cantando junto a su hija MARIA RITA. La artista, fallecida en los ochenta, fue devuelta a la vida gracias a la Inteligencia Artificial. Aunque muchos fanáticos e internautas alabaron y se emocionaron con el anuncio, otros cuestionaron si es ético utilizar la imagen de una persona que ya no está viva en un contexto ficticio. El sociólogo y coordinador de impacto del Centro de Inteligencia Artificial de la Universidad de San Pablo (USP), GLAUCO ARBIX, afirmó que el tema es controvertido, ya sea porque plantea debates sobre los efectos psicológicos de traer muertos a la vida utilizando la tecnología o porque toca temas como el consentimiento, la veracidad y la finitud de la vida. La campaña de Volkswagen no fue la primera en utilizar la inteligencia artificial para escenificar realidades con personas ya muertas. En la película **ROGUE ONE: UNA HISTORIA DE STAR WARS** (*ROGUE ONE: A STAR WARS STORY* – GARETH EDWARDS – 2016) la actriz CARRIE FISHER también fue recreada digitalmente para aparecer como la joven princesa Leia. Hace unos meses, el músico PAUL MCCARTNEY dijo que se había utilizado la inteligencia artificial para que la voz de JOHN LENNON pudiera utilizarse en una nueva canción de los Beatles. En el caso del anuncio del fabricante de automóviles, la inteligencia artificial se entrenó para el reconocimiento facial de ELIS REGINA, a diferencia de lo que se hace en proyectos de IA que utilizan tecnología preentrenada a partir de datos genéricos. D

El anuncio de Volkswagen que salió este año muestra a la cantante ELIS REGINA haciendo un dueto con su hija MARIA RITA. Ya en 2013, la legendaria AUDREY HEPBURN había cobrado vida en un anuncio de chocolates. En cuanto a los derechos de imagen o el consentimiento, el sociólogo GLAUCO ARBIX cree que la legislación brasileña ya tiene todos los conflictos bien resueltos: "La legislación y la forma en que nuestra sociedad la ve dan cuenta del dilema. Las familias tienen los derechos de autor". Sin embargo, algunos han intentado protegerse de la manipulación. El actor ROBIN WILLIAMS, fallecido en 2014, impuso en su testamento una restricción al uso de su imagen durante 25 años después de su muerte. El estadounidense quería impedir que su figura se reprodujera mediante hologramas u otras tecnologías con fines comerciales. En el caso contrario, BRUCE WILLIS, luego de retirarse de la actuación por padecer demencia, se convirtió en el primer actor en ceder su imagen a la empresa de IA Deepfake, que será la encargada de crear su gemelo digital, el cual podrá aparecer en nuevos proyectos.

MINI BEAT POWER ROCKERS, escena del episodio especial *Halloween*

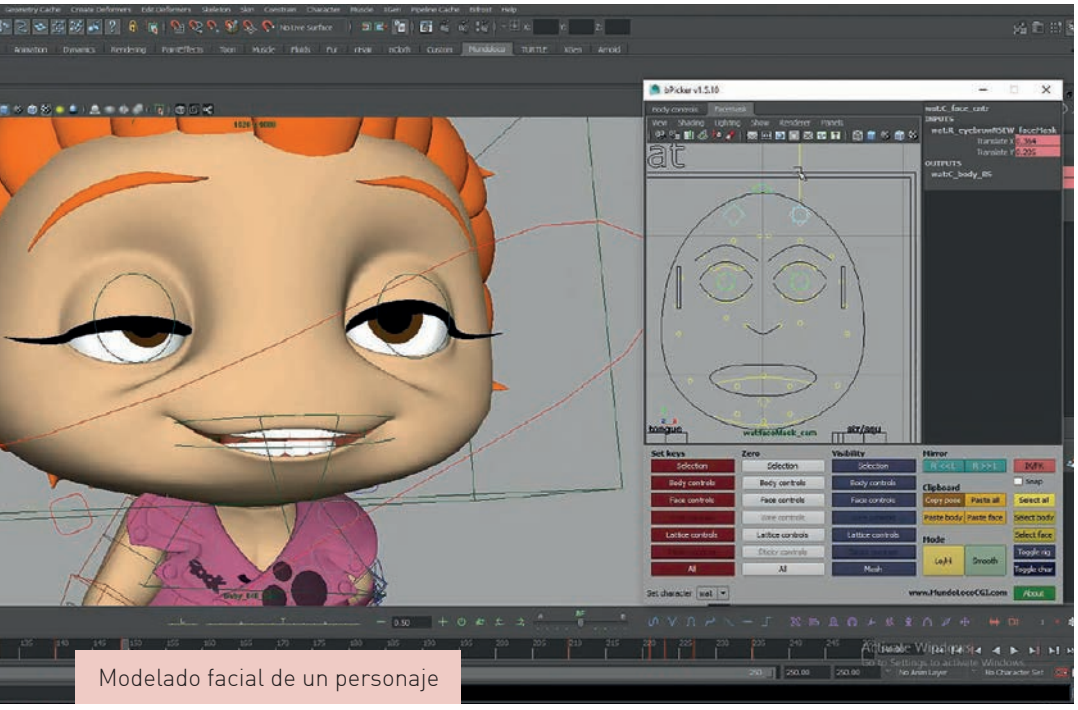
GUSTAVO COVA

El oficio de filmar COMO FORMA DE ANIMAR

APASIONADO DESDE LA INFANCIA POR EL DIBUJO Y LA HISTORIETA, GUSTAVO COVA ALTERNÓ EL ESTUDIO DEL DIBUJO Y LA ANIMACIÓN CON LA ENSEÑANZA ESCOLAR. MIENTRAS ESTUDIABA EN EL INSTITUTO DE ARTE CINEMATOGRÁFICO DE AVELLANEDA, EN 1984 COMENZÓ A DAR SUS PRIMEROS PASOS EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL PARA RECORRER UN INTENSO CAMINO QUE HOY LO DESATACA COMO UN GRAN DIRECTOR DE PELÍCULAS Y SERIES ANIMADAS.

Su egreso con el título de realizador cinematográfico, en 1988, lo hizo con el *thriller* de ciencia ficción y terror **ALGUIEN TE ESTÁ MIRANDO**, codirigida con HORACIO MALDONADO y estrenada en las salas del circuito comercial. Contó con canciones de Soda Stereo y Los Violadores en su banda sonora, y actuaciones -entre otros- de los músicos STUKA y MICHEL PEYRONEL.

"Durante diez años estuve dirigiendo publicidad y me fui fogueando en lo que era la posproducción dentro de Metrovisión, en aquel momento la empresa de post más grande del país. Hice todas las presentaciones de **VIDEOMATCH** y me fui especializando en todo lo que tenía que ver con la mixtura de efectos especiales con 3D y animación. Aplicaba mucho mi oficio de filmar y de poner la cámara en el set, esos mismos recursos para narrar visualmente con la animación. Me despegué de la forma tradicional con la que se realizaba en el país. Una de las productoras con las que hacía publicidad estaba produciendo **BIMBO**, una serie de animación



Modelado facial de un personaje

para México. Empecé a dirigir capítulos y, después, diferentes temporadas".

¿Fue la llave que te abrió muchísimas puertas en el universo de la animación?

Sí, porque ahí hicimos una serie para Fox, que fue muy importante, **CITY HUNTERS**. Una gran producción, cuyos personajes diseñó MILO MANARA, un gran dibujante italiano. A partir de ahí, me convocaron para dirigir **BOOGIE, EL ACEITOSO**, una película que amo, porque funcionó perfectamente en muchos mercados y en diversas regiones del mundo, más allá de que estuvo elegida entre 200 películas en Annecy, el festival más grande de animación, donde participamos, perdiendo, con **CORALINE**, pero quedando entre las nueve seleccionadas. En paralelo, con la misma productora, realicé **GATURRO**, coproducción con México y la India. Desde la reescritura del guion, cuando asumí la dirección de la peli se hizo pensando en la estereoscopía. Entonces había muchas escenas y tratamiento visual que estuvo super interesante para poder probar cosas que hoy se dejaron de hacer, como el *outscreen*: salir de la pantalla y jugar con el espectador, público infantil en este caso, para que trate de manotear en el aire lo que estaba sucediendo.

"Nosotros lo que tenemos es una enorme trayectoria como país en cuanto a la animación. El primer largometraje de cine de animación, EL APÓSTOL, se hizo en la Argentina y, a partir de allí, siempre la animación argentina fue muy fuerte, sobre todo en publicidad. Tenemos un talento enorme desde el dibujo gráfico a nivel mundial con gente como QUINO, CALOI, ALTUNA o JUAN JIMÉNEZ. Lo que no tenemos es un mercado muy grande".

¿Luego surgió la posibilidad de dirigir para Disney la serie PETER PUNK?

Sí, el joven que da nombre a la tira sueña con triunfar al frente de la banda Rock Bones. Era una *sitcom* en vivo mezclada con mucha animación, de la cual hicimos tres temporadas, que estuvo buena, porque era musical y hubo todo un 360 bastante grande alrededor de la serie.

¿Qué más dirigiste después?

La serie **LOS CREADORES**, mi primera incursión transmedia con multipantallas, armando guiones y estructuras narrativas que trascendían el formato televisivo. Se emitió por Telefe, pero al ser transmedia tenías miles de posibilidades en cada capítulo de poder jugar con diferentes referentes de información. Mixturaba vivo con animación 3D y 2D.

¿Ese trabajo te llevó directamente a trabajar con JUAN JOSÉ CAMPANELLA?

Claro, ellos habían hecho **METEGOL** y estaban por empezar **MINI BEAT POWER ROCKERS**, una serie de animación infantil que sale por Discovery Kids y que va entrando en la sexta temporada. Son seis temporadas de cincuenta y pico de capítulos cada una. Ya llevamos producidos 260 capítulos de cinco minutos. Es un montonazo. He dirigido la mitad o un poco más por los tiempos de producción y porque además empezamos a agregar especiales de media hora. Hicimos seis entre la tercera y la cuarta temporada. El año pasado lo coroné con un telefilm de una hora de

El equipo de animación a pleno en la productora MundoLoco

duración televisiva donde se recrearon mundos y otra historia, que si bien es parte de la serie, es totalmente distinta a la que se venía viendo.

MINI BEAT POWER ROCKERS se ve en toda Latinoamérica y en algunos países de Europa, se traduce y subtitula en inglés, español y portugués, y tiene verdadero éxito en Brasil. ¿Por qué pensás qué es?

Por la intención original de GASTÓN GORALI de hacer una serie de dibujos animados como las viejas series que veíamos nosotros cuando éramos chicos, que no eran series para chicos, sino que eran realmente para toda la familia, como **BUGS BUNNY, EL COYOTE** o **LA PANTERA ROSA**. Uno se sentaba a ver los capítulos de estos programas y no dejaban afuera al público adulto por más que estuvieran dirigidos en principio a la infancia.

A las claras en nuestro país hay mucho talento en lo que respecta a la animación, pero ¿cómo es la realidad de la industria?

Nosotros lo que tenemos es una enorme trayectoria como país en cuanto a la animación. El primer largometraje de cine de animación, **EL APÓSTOL**, se hizo en la Argentina y, a partir de allí, siempre la animación argentina fue muy fuerte, sobre todo en publicidad. Tenemos un talento enorme desde el dibujo gráfico a nivel mundial con gente como QUINO, CALOI, ALTUNA o JUAN JIMÉNEZ. Lo que no tenemos es un mercado muy grande. En su momento, GARCÍA FERRÉ fue lo más groso que tuvimos a nivel industrial. Después, Patagonik intentó hacer varios largometrajes, siguiendo la onda. Luego, Illusion Studio, con estas películas como **BOOGIE** y **GATURRO**, que yo dirigí, pero la realidad es que en los últimos tiempos hay un gran problema de mercado. Los costos cada vez son más altos, los tiempos son menores a los necesarios y la cantidad de gente para producir es limitada. Entonces, las producciones locales que se logran realizar, requieren poca gente, pocos recursos y tardan equis tiempo, que es lo que, en general, podemos ver en canales como PakaPaka.

¿Y en cuanto a la Inteligencia Artificial, en el universo de la animación?

Con el tipo de producción y material que estamos haciendo, todavía no nos modifica absolutamente nada, porque hoy todavía no nos sirve. D

POR **ULISES RODRÍGUEZ**

"BOOGIE, EL ACEITOSO es una película que amo, porque funcionó perfectamente en muchos mercados y en diversas regiones del mundo, más allá de que estuvo elegida entre 200 películas en Annecy, el festival más grande de animación, donde participamos, perdiendo, con CORALINE, pero quedando entre las nueve seleccionadas".

MIKE MASSA, doble de riesgo de HARRISON FORD, prendido fuego

La inteligencia natural se rebela

ANTE LA HUELGA DE GUIONISTAS COMENZADA EL 2 DE MAYO, QUE DESDE EL 14 DE JULIO COMPLETARON ACTRICES Y ACTORES DEL SAG-AFTRA (SCREEN ACTORS GUILD - AMERICAN FEDERATION OF TELEVISION AND RADIO ARTISTS), EL 26 DE SETIEMBRE LA ALIANZA DE PRODUCTORES DE CINE Y TELEVISIÓN FINALMENTE ACEPTÓ FIRMAR UN ACUERDO MÍNIMO BÁSICO CON LA WGA (WRITERS GUILD OF AMERICA). ESTABLECE NUEVAS REMUNERACIONES CALCULADAS SOBRE LOS SUSCRIPTORES Y VISUALIZACIONES DE LOS SERVICIOS, ASÍ COMO ESTRICTAS PROTECCIONES ANTE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL, LA QUE NO PODRÁ SER CONSIDERADA ORIGINAL NI UTILIZARSE PARA ESCRIBIR O REESCRIBIR MATERIAL LITERARIO. ACTRICES Y ACTORES AHORA ESPERAN SIMILAR TRATO.

Siempre seguirá existiendo la necesidad de que las personas sean los agentes principales en el proceso de desarrollo creativo. Así lo afirma la gran mayoría de los CEO de las compañías de contenido, explicando que el talento del cual se nutren las grandes corporaciones utilizará cada vez más la IA generativa, simplemente como una nueva herramienta creativa en su haber, y que no será un sustituto directo de los artistas, sino una ayuda que potenciará sus capacidades, así que los temores por el impacto de máquinas que los reemplacen son exagerados.

"Para el tipo de contenido premium que siempre ha definido a la industria del entretenimiento, el punto de partida seguirá siendo el de artistas talentosos", dijo BRENT WEINSTEIN, de Candle Media. JOANNA POPPER , especialista en metaverso, opinó que "los creativos usan el aporte de la inteligencia artificial para colaborar con sus habilidades y mejorarlas, tal como ocurre desde el comienzo del cine. A lo largo de la historia hemos visto la tecnología utilizada para ayudar a los creadores de contenido a producir nuevas formas narrativas, permitiendo alcanzar nuevas audiencias o que las audiencias interactúen con esos relatos de forma diferente". JULIAN TOGELIUS, profesor asociado de informática de la NYU Tandon School of Engineering, explicó: "La IA generativa es

más como un nuevo conjunto instrumental que las personas deben dominar dentro de las profesiones existentes. Las personas siempre supervisarán e iniciarán el proceso, por lo que no hay un verdadero reemplazo. Los desarrolladores ahora tienen herramientas más poderosas".

Sin embargo, este optimismo empresario no estimula la confianza de los autores y creadores. Apoyando sus dudas, un estudio de Goldman Sachs, publicado en mayo, sobre cómo la IA impactaría en el crecimiento económico, estimó que el 26% de las tareas laborales se automatizarían dentro de las industrias de "artes, diseño, deportes, entretenimiento y medios", aproximadamente en línea con el promedio de todas las industrias. Como anticipo, Netflix lanzó un cortometraje de animé que utilizaba parcialmente animación impulsada por IA, y actores de voz en América Latina ya fueron reemplazados por *software* automatizado.

AVATARES Y "DERECHOS DE SIMULACIÓN"

Lo cierto es que la imagen digital de los actores puede cobrar vida a partir de cualquier imagen suya anterior, como ya ocurrió por primera vez con OLIVER REED, fallecido a mitad del rodaje de **EL GLADIADOR** (2000), de RIDLEY SCOTT, y reemplazado por un avatar del actor, logrado a partir de fotogramas, para poder finalizar la película. El año pasado, meses después de que BRUCE WILLIS se retirara debido a una enfermedad, apareció en un comercial gracias a una firma de inteligencia artificial que pudo recrearlo. En principio, se informó que habían comprado sus derechos de interpretación, sin embargo, resultó ser que el comercial se generó sin ninguna autorización.

Los guionistas fueron los primeros en declarar la huelga y manifestarse.

Por ahora hay dos tipos de programas: uno genera avatares realistas y reactivos que se mueven y hablan a partir de imágenes y audios de muestra de video sin que se requiera la presencia de quien los inspiró, más allá de su capacidad física, por ejemplo, incluso si está muerto. Otro programa realiza avatares en movimiento más restringidos a partir de una imagen fija que luego se manipula para que parezca receptiva (parpadeando, sonriendo). Esa capacidad de replicar, teóricamente, ofrece a los actores más oportunidades. El director JOE RUSSO predijo recientemente: "Podrías pedirle a la IA en tu plataforma de transmisión: Oye, quiero una comedia romántica protagonizada por mi avatar fotorrealista y el de MARILYN MONROE".

Las posibilidades son amplias: clones de voz y técnicas de doblaje visual para producir cualquier cantidad de versiones de películas o programas de televisión en idioma local; anuncios de *podcast,* radio o televisión y mensajes de video personalizados, todo sin requerir presencia física alguna. La cuestión es proteger y garantizar una compensación justa y un uso claramente consentido. Como mínimo, los contratos requieren introducir "derechos de simulación" a las imágenes, voces y actuaciones de los artistas, para que futuras producciones puedan, previo acuerdo, generar su imagen sintética, aún beneficiando a sus herederos si el artista hubiera fallecido.

UNA HUELGA DE VERANO

Desde la madrugada del martes 2 de mayo, Writers Guild of America (WGA), luego de seis semanas de negociaciones,

La Inteligencia Artificial no podrá ser entrenada con material de escritores o guionistas que por su parte solo podrán usar la IA si la empresa lo consiente, pero las compañías no pueden exigirles utilizar software IA.

Piquete en las puertas de la Paramount

Series y películas en video bajo demanda de alto presupuesto vistas por el 20% o más de los suscriptores del servicio en los primeros 90 días de su estreno, o en cualquier año de exhibición posterior, remunerarán un equivalente al 50% del contrato fijo basado en el número de suscriptores de los servicios disponibles, debiendo las compañías informar el total de horas emitidas en cada territorio del mundo.

convocó a una huelga masiva por tiempo indefinido hasta que la Alianza de Productores de Cine y Televisión –que agrupa a las principales empresas de la industria y también a Netflix, Amazon Prime o Disney– atienda las demandas. La medida paralizó las producciones de cine, TV y plataformas en los Estados Unidos, de forma que algunos programas diarios tuvieron que suspender sus emisiones y podrían llegar a posponerse los estrenos de decenas de series y películas. La cantidad de permisos de filmación para largometrajes y proyectos de televisión en el área de Los Ángeles, incluidos los *reality* shows, se desplomó un 64% en comparación con 2022, según cifras de FilmLA. La tercera entrega de los antihéroes de Marvel iba a estrenarse en mayo de 2024, pero la huelga demorará estos planes y lo mismo puede ocurrir con la secuela de **BEETLEJUICE**, de TIM BURTON, y otras películas y series.

En la era del consumo masivo por *streaming*, sus más de 11.000 escritores reclamaron contra los bajos salarios y las malas condiciones laborales, relacionados con los profundos cambios ocurridos en los últimos años. Equipos más reducidos de escritores deben trabajar con tiempos cada vez más acotados, según exige la frenética competencia de las plataformas por tener siempre nuevas películas y series que ofrecer, ahora que los espectadores pueden «devorar» toda una temporada en solo una noche, imponiendo un vertiginoso ritmo de producción. El sindicato sostiene que las empresas obtienen ganancias millonarias, mientras que la participación de los escritores en las regalías es mínima. Dado que las plataformas no hacen pública la cantidad de visualizaciones de cada producción, exige se establezca un mecanismo que garantice la transparencia para que los guionistas obtengan la participación que les corresponde. "La supervivencia de nuestra profesión está en juego", indicó el WGA.

A mediados de julio, la huelga recibió nuevo impulso gracias al apoyo de los 65.000 actores del sindicato SAG-AFTRA (Screen Actors Guild - American Federation of Television and Radio Artists), con el voto a favor del 98% de sus miembros. Las calles de Hollywood y el centro de Manhattan se llenaron de actores, algunos muy famosos, en la mayor medida de fuerza en seis décadas y la primera conjunta con los guionistas desde 1960, reavivando el fervor contra la Alianza de Productores Cinematográficos y de Televisión en medio de la ola de calor.

A las puertas de los estudios Warner Bros., multitud de manifestantes coreaban: "Puños arriba, cortinas abajo, Los Ángeles es una ciudad sindical". Los camiones de comida que flanqueaban las carpas de los organizadores servían churros, té y limonada fría a los manifestantes, que se rociaban unos a otros con agua y bailaban al ritmo de música reguetón, mientras los tran-

seúntes en coche tocaban la bocina de sus autos en apoyo de carteles como: "Toca la bocina si tu jefe está sobrepagado". Los padres de familia de la huelga alzaban a sus hijos sobre los hombros y empujaban a los niños pequeños en cochecitos, con pancartas que mostraban leyendas desafiantes.

"Se acabó la fiesta", dijo FRAN DRESCHER, presidenta de SAG-AFTRA y protagonista de **LA NIÑERA**. "Todo el modelo de negocios ha cambiado por el *streaming* y la inteligencia artificial. Si no nos mantenemos firmes ahora, todos vamos a tener problemas". El cómico y guionista ADAM CONOVER, miembro de SAG y WGA, destacó: "La estrategia de las empresas con el gremio de guionistas cuando vamos a la huelga es hacernos pasar hambre y esperar, ni siquiera hablar con nosotros durante meses, porque esperan que perdamos apoyo. Sin embargo, mira esto: nuestras filas están más llenas que nunca y ahora tenemos otro sindicato en huelga con nosotros. Lo que ganamos en 1960 fueron nuestros planes de salud y pensiones, y la existencia de residuales. Ahora, los ejecutivos se enfrentan al hecho de que no solo no reciben nuevos guiones, sino que no pueden rodar nada hasta que vuelvan y lleguen a un acuerdo justo, no con un sindicato, sino con los dos". Aunque el modelo de negocio de la industria ha experimentado grandes cambios en las décadas transcurridas desde la última huelga, los actores dicen que sus tarifas y contratos no han evolucionado para adaptarse a la inflación y otros cambios. "Utilizan la economía colaborativa como una forma de decir: 'Así es como puedes ser más independiente', cuando en realidad lo que hace es disminuir el valor y la fuerza del trabajo organizado", dijo RON SONG, actor que apareció en **JURY DUTY**, de Amazon Freevee, nominada a cuatro premios Emmy.

Desde JANE FONDA hasta MARK RUFFALO, BOB ODENKIRK o BRYAN CRANSTON, todos reclaman mejores condiciones compatibles con los nuevos paradigmas. Lo que nadie se esperaba era ver a alguien en llamas. Concretamente, al doble de acción de HARRISON FORD. Durante una de las muchas protestas organizadas por todo el país, en Atlanta, Georgia, MIKE MASSA, de origen alemán, se prendió fuego a sí mismo, mientras levantaba un cartel que decía que "los dobles no se quemarán con un mal contrato". Después agradeció al equipo de seguridad, recalcando que "queríamos hacer una declaración y ¡creo que la hicimos! Fue genial ver la gran participación de nuestra comunidad local de especialistas, líderes locales y actores que se presentaron para apoyarnos. ¡Fue un gran día!" D

Fuentes:
Variety / Audrey Schomer
PRenzo Fabb / Izquierda web
Los Angeles Times
María Juesas / Fotogramas.ES

Marcha de actores huelguitas en Nueva York

JANE FONDA activando la gran huelga de actores de Hollywood

Un estudio de Goldman Sachs, publicado en mayo estimó que el 26% de las tareas laborales se automatizarían dentro de las industrias de "artes, diseño, deportes, entretenimiento y medios", aproximadamente en línea con el promedio de todas las industrias. Como anticipo, Netflix lanzó un cortometraje de animé que utilizaba parcialmente animación impulsada por IA, y actores de voz en América Latina ya fueron reemplazados por *software* automatizado.

GESTIÓN INTERNACIONAL

DAC
Directores Argentinos Cinematográficos

DESDE ARGENTINA, DAC REPRESENTA TUS DERECHOS COMO DIRECTOR AUDIOVISUAL EN TODO EL MUNDO, A TRAVÉS DE SUS SOCIEDADES HERMANAS NUCLEADAS EN LA FESAAL Y LA CISAC.

DAC.ORG.AR

AGADU
ASOCIACIÓN GENERAL DE AUTORES DEL URUGUAY
URUGUAY

ATN
SOCIEDAD DE DIRECTORES AUDIOVISUALES, GUIONISTAS Y DRAMATURGOS
CHILE

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

AMA
DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES
ESPAÑA

DASC
DIRECTORES AUDIOVISUALES SOCIEDAD COLOMBIANA DE GESTIÓN
COLOMBIA

DBCA
Diretores Brasileiros de Cinema e do Audiovisual
DIRETORES BRASILEIROS DE CINEMA E DO AUDIOVISUAL
BRASIL

CISAC
CONFEDERACIÓN INTERNACIONAL DE SOCIEDADES DE AUTORES Y COMPOSITORES

KOPIOSTO
TEKIJÄNOIKEUSJÄRJESTÖ
COPYRIGHT ORGANIZATION FOR AUTHORS, PUBLISHERS AND PERFORMING ARTISTS
FINLANDIA

SACD
SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DRAMÁTICOS
FRANCIA

Scam*
SOCIEDAD CIVIL DE AUTORES MULTIMEDIA
FRANCIA

Stowarzyszenie Filmowców Polskich
POLISH FILMMAKERS ASSOCIATION
POLONIA

ADAL

www.directoreslatinoamerica.org

Alianza de Directore Audiovisuales Latinoamericanos

FESAAL

www.fesaal.org

Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos

AVACI

www.audiovisualauthors.org

Autores Audiovisuales Confederación Internacional

DAC ASOCIACIÓN INTERNACIONALMENTE AFILIADA A ADAL / FESAAL/ AVACI

Congreso Anual de FESAAL
2020

Congreso Anual Internacional de AVACI
2021

Congreso Anual de AVACI
Río de Janeiro, Brasil 2023

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

DIRECTORES
SOCIEDAD MEXICANA DE DIRECTORES, REALIZADORES, DE OBRAS AUDIOVISAUALES, SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA DE INTERÉS PUBLICO
MEXICO

DIRECTORS UK
DIRECTORS UNITED KINGDOM
REINO UNIDO

DIRECTORS GUILD OF AMERICA
DGA
DIRECTORS GUILD OF AMERICA
USA

DGK
DIRECTORS GUILD OF KOREA
COREA DEL SUR

sgae
SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES
ESPAÑA

SIAE DALLA PARTE DI CHI CREA
SOCIEDAD ITALIANA DE AUTORES Y EDITORES
ITALIA

ssa société suisse des auteurs
SOCIEDAD DE AUTORES AUDIOVISUALES
SUIZA

suissimage
SOCIEDAD DE AUTORES AUDIOVISUALES
SUIZA

VDFS
VERWERTUNGSGESELLSCHAFT DER FILMSCHAFFENDEN
SOCIEDAD COLECTIVO DE AUTORES AUDIOVISUALES
AUSTRIA

VEVAM
ASOCIACION DE DIRECTORES HOLANDESA
HOLANDA

PROTECCIÓN Y FOMENTO de nuestro cine desde 1930 a hoy

EL LIBRO *HISTORIA DE LA PROTECCIÓN Y FOMENTO DEL CINE ARGENTINO*, DE JULIO RAFFO, RECIENTEMENTE PUBLICADO POR LA EDITORIAL CICCUS Y DAC, RESEÑA CÓMO SE GENERARON LAS CONDICIONES PARA LA EXISTENCIA Y VISIBILIDAD DEL CINE NACIONAL DESDE SUS INICIOS. LO HACE ENUMERANDO Y COMENTANDO LAS LEYES, DECRETOS Y NORMAS SANCIONADAS COMO PARTE DE LA POLÍTICA DE LOS DISTINTOS GOBIERNOS QUE LAS ARTICULARON. AQUÍ TRANSCRIBIMOS ALGUNOS FRAGMENTOS DE SU PRÓLOGO, ESCRITO POR LA INVESTIGADORA Y DOCENTE CLARA KRIGER, DOCTORA EN HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES POR LA UBA, A MODO DE ANTICIPO.

En los primeros años de la década de 1930 se había consolidado un mercado en el que primaba la participación estadounidense, que rondaba el 90 %, aunque a mediados de la década, en gran parte gracias a los éxitos de GARDEL, las películas argentinas lograron hacerse realmente visibles para el público masivo. En ese momento los emergentes productores y realizadores locales entendieron que debían encontrar un nicho para crecer a pesar de no contar con la capacidad técnica y artística de Hollywood. A partir de allí se fue constituyendo un campo cinematográfico complejo con presencia de notables películas argentinas, aunque siempre hegemonizado por el cine hollywoodense, donde se jugaron las tensiones entre productores, distribuidores, exhibidores y las oficinas estatales encargadas de regular dichas actividades.

En 1959 se publica la primera historia del cine argentino. DOMINGO DI NÚBILA es el pionero de la región en la tarea de sistematizar las informaciones e interpretaciones de lo producido en el ámbito nacional y de las prácticas tanto legislativas como profe-

GUSTAVO LÓPEZ, CLARA KRIGER, JULIO RAFFO, BENJAMÍN ÁVILA e IGNACIO ZULETA presentando el libro en DAC

sionales que afectaban a ese espectáculo.

En términos generales, la historia del cine construyó su objeto de estudio en derredor de la producción de películas, del análisis de sus significaciones y sentidos, de las trayectorias de actores/actrices y realizadores/as, así como del desarrollo empresarial de la industria y su crecimiento vertical. Este libro propone una historia que no se corresponde con ninguna de estas alternativas, sino que recorre la normativa jurídica que afecta al cine argentino. Como sería imposible, por su extensión y complejidad, incluir todas las normas jurídicas dictadas, el autor propone una selección direccionada al corpus que reguló la protección y el fomento del cine argentino durante el largo siglo XX. Esta nueva perspectiva que escapa tanto al glamour de las estrellas como a la nostalgia de los públicos, cumple con una premisa reflexiva a la hora de pensar la construcción de una cinematografía local próspera. En ese sentido, nos enfrenta con un panorama que permite profundizar en cómo se generaron las condiciones de posibilidad para la existencia y visibilidad de un cine nacional durante el siglo XX, tanto en momentos de mayor prodigalidad como en aquellos otros marcados por concurrencias que disminuían, o por realizadores independientes que no eran sujetos favorecidos por los créditos, o por proyectos industriales que se derrumbaban. El libro construye una rápida y efectiva trama política, asociando las normativas reguladoras de la actividad cinematográfica con las sucesivas administraciones de los gobiernos.

No teníamos una historia que descanse en la periodización de lo actuado en cada presidencia. ¿Cuáles son los aportes de estas novedades historiográficas? ¿Qué ventanas abren? ¿Qué panorama presenta el cine local observado solamente desde la perspectiva jurídica destinada al fomento de sus actividades?

En principio es relevante tomar conciencia de que nuestro cine supo sostener un conjunto de políticas proteccionistas durante décadas con la certeza de que el fomento para el sector audiovisual se considera una conquista inalienable. Políticas constituidas a partir del primer decreto-ley que se dicta en 1944. Esa continuidad se da en el marco de gobiernos con muy diferentes orientaciones ideológicas, algunos democráticos y otros dictatoriales. Obviamente, la continuidad no fue homogénea en todos los aspectos, pero logró que a través de las crisis políticas y económicas se sostenga el Fondo de Fomento que nació en 1957 (aunque desde 1949 se hicieron efectivas algunas prácticas similares que funcionaron como antecedentes de la norma dictada).

El Fondo de Fomento es la herramienta básica del sistema proteccionista que se aplicó en el país, por ello el estudio de las modificaciones jurídicas que lo afectaron nos permite observar que las directrices de mayor o menor cuidado por la existencia de películas nacionales están ligadas, más bien, a las diferentes concepciones que tuvieron los gobiernos acerca de la participación del Estado en el desarrollo de las actividades culturales de orden privado.

Otra continuidad que propone la lectura del libro se plantea en torno a las tensiones existentes entre los agentes del campo cinematográfico en relación al cumplimiento de muchas de estas normas vinculadas con el fomento de la actividad. En primer lugar, se registran invariablemente las presiones de los distribuidores y las cadenas de exhibición para imponer que esta rama de la industria cultural se maneje exclusivamente a partir de las lógicas del mercado. En ese sentido, las normas jurídicas dictadas revelan las relaciones políticas y económicas de cada administración gubernamental con estos sectores empresariales. La ausencia de algunos vectores de acción coordinados entre las asociaciones, gremios y cámaras empresarias vinculadas a la realización del audiovisual configura una atmósfera amenazadora en los momentos en que el Estado no oficia de mediador entre intereses tan heterogéneos.

Un discurso de memoria sobre el fomento cinematográfico en nuestro país que abre caminos para pensar en el marco de un panorama audiovisual complejo signado por las multipantallas, las plataformas y la concentración industrial cada vez más acelerada. D

POR **CLARA KRIGER**

NATURAL ARPAJOU

"PUEDO DIRIGIR IGUAL QUE UN VARÓN"

A FINES DE SEPTIEMBRE, NATURAL ARPAJOU, DESPUÉS DE *SOY NIÑA* (2018) Y *LIBRE* (2022), PELÍCULA SUPER INDEPENDIENTE QUE FILMÓ EN LA VILLA 21 Y RECORRIÓ FESTIVALES SIN EXHIBICIÓN COMERCIAL, ESTRENA *UNICORNIO*, QUE DECONSTRUYE EL AMOR ROMÁNTICO Y LA AMISTAD ENTRE MUJERES PARTIENDO DE UNA PREMISA: EL AMOR NO TIENE QUE DOLER. ACTÚAN NANCY DUPLAÁ, CAROLINA RAMÍREZ, SOFÍA DIEGUEZ Y CAMILA SOSA CON MÚSICA DE JULIETA VENEGAS Y PRODUCCIÓN DE FABIO JUNCO Y JULIO MIDÚ.

¿Cómo se gestó UNICORNIO?
Es un proyecto mío pero la película es de los productores. La empecé a escribir y después conocí a FABIO JUNCO y a JULIO MIDÚ, que son los productores, y les propuse la idea. El rodaje duró seis semanas y el estreno comercial está previsto para el 28 de septiembre.

¿Y el elenco?
En un festival había conocido a CAROLINA RAMÍREZ, que es la reina del flow... Yo ni sabía quién era, me hice amiga y un día me enteré de que es una actriz mega top. Con NANCY DUPLÁA habíamos trabajado en un proyecto anterior súper independiente, filmado en la Villa 21, que se llamó **LIBRE**. SOFÍA DIEGUEZ es actriz de **PEQUEÑA VICTORIA**. Había escrito un personaje trans medio estúpido desde una mirada completamente afuera. Cuando ella lo leyó empezamos a

charlar y por suerte quedó algo que ella opina desde ser quien es, se puso un poco más *heavy*, jugado e interesante. A CAMILA SOSA la conozco hace mil años, cuando trabajaba haciendo *castings*. En medio de todo eso me había encaprichado con que quería que la música la hiciera JULIETA VENEGAS. Y los productores -obviamente- me dijeron que no. ¿Y qué hice yo? Soy muy autogestiva, no espero todo de los productores y entonces accedí a JULIETA. Ella leyó mi guion, me dijo que quería hacerlo, nos pusimos de acuerdo y compuso cuatro canciones para la peli, dos de las cuales son musicales con coreografía. JULIETA sugirió a LUCY PATANÉ, de la banda Las Taradas, para que fuera su técnica de sonido y fue tan genial que terminó haciendo otra canción. También tiene una participación BIMBO GODOY.

¿Qué podés adelantar de la trama?

Es una historia que intenta hablar o entender un poco de qué se trata el amor, qué es el amor, hasta dónde es amor, qué no es amor. Creo que hoy todos nos estamos preguntando un poco eso. La desestructuración del amor romántico. Todos los personajes están en distintos estadios. Hay quienes no se animan a querer, hay quienes están en amores tóxicos, hay quienes se están enamorando, pero sí pero no... Hasta dónde es amor si en alguna parte duele y en otras, no. No sé si tiene demasiadas respuestas, pero ellas transitan eso. Son cuatro amigas que se encuentran en el barrio de Constitución: una esteticista; una que quiere ser cantante, pero pasea perros en el barrio; la más chiquita, interpretada por CAMILA, trabaja ilegal en un lavadero automático, porque es menor de edad; y el personaje de CAROLINA hace bailes eróticos en otro barrio. Se conocen donde van a hacerse las uñas, se hacen amigas y, siendo muy distintas, se cuidan. La película es un musical también: hay dos partes cantadas con coreografías que hizo PILAR HERNÁNDEZ.

Super contemporánea: protagonizada por mujeres atravesadas por la amistad y el amor que las une. ¿Por qué te surgió contarlo?

Yo soy, lo dijeron las cuatro actrices, todos los personajes. Un poco de cada una: soy la mega empoderada, soy la tarada que se emborracha una noche por un imbécil, soy la que tiene miedo de querer, la que, a la vez, quiere querer y se refugia en sus amigas. Como directora escribo cosas que me interesan o que me están dando vuelta. Obviamente, es una ficción, pero sí estuve en el lugar de fragilidad o de fortaleza que tiene cada una. A mí lo que me interesaba, y me viene interesando con las mujeres, es que no se maquillen, tratar de mostrar los cuerpos lo más naturales posible. Soy medio gordita, petisa, soy cero estereotipo de la mina linda, y siempre veía que en las películas no me representaban y, cuando lo intenté, a las actrices les costó mucho aparecer no embellecidas, pero se recontra prestaron, se fueron relajando y se entregaron.

Atravesadas por el feminismo...

Sí, es una nueva mirada sobre los cuerpos reales. La gente que vio la película me dijo que es femenina y feminista sin ser -¿cómo me dijeron?- panfletista. Yo no busqué ser feminista. Sí estoy de acuerdo con que el amor no tiene que doler. Estoy muy a favor de que los cuerpos están muy pervertidos hoy por hoy, que hace mucho daño eso que vemos todo el tiempo de las mujeres divinas. Eso sí lo viví, cuando era chica pensaba que era muy fea y tonta, y no quería salir, no quería que me quisieran, eso es muy nocivo, es horrible.

¿Sentís alguna diferencia en el trato que recibís como directora por ser mujer?

Como directora creo que es super difícil dirigir siendo mujer, siento que una tiene que justificar muchas veces cada decisión que toma. Y voy a ser bestia, pero incluso ante las compañeras mujeres. Por ahí digo algo y no me dan bolilla, pero si lo decía el asistente de dirección, sí. O ante una cosa que decía, me preguntaban: *"¿estás segura?"*. Como ayudándome, como si no supiera lo que quiero hacer. La ayuda es darse cuenta de que como mujer puedo dirigir igual que un varón. Creo que aparece esa sensación de que no podés llevar el barco a buen puerto, aunque lo hayas demostrado mil veces.

"Como directora creo que es super difícil dirigir siendo mujer, siento que una tiene que justificar muchas veces cada decisión que toma. Y voy a ser bestia, pero incluso ante las compañeras mujeres. Por ahí digo algo y no me dan bolilla, pero si lo decía el asistente de dirección, sí. O ante una cosa que decía, me preguntaban: *¿estás segura?*".

NANCY DUPLAÁ, CAROLINA RAMÍREZ, SOFÍA DIEGUEZ y CAMILA SOSA en **UNICORNIO**

“La gente que vio la película me dijo que es femenina y feminista sin ser panfletista. Yo no busqué ser feminista. Sí estoy de acuerdo con que el amor no tiene que doler. Estoy muy a favor de que los cuerpos están muy pervertidos hoy por hoy, que hace mucho daño eso que vemos todo el tiempo de las mujeres divinas”.

¿Qué pensás del protagonismo de las plataformas como productoras y exhibidoras de contenido?

El cine me parece que es una experiencia en sí. Como espectadora prefiero el cine toda la vida, la película la ves de otra manera, entonces como directora también preferiría que todo el mundo fuera a una sala. Yo busco el pajarito que suena tan asustado días y días, o el suspiro de la actriz, y bueno, nada de eso se va a notar después en la compu o en la tele, es frustrante. Pero de última, como cuento historias, digo: prefiero que las vean en las plataformas a que no las vean. De hecho, soy muy consumidora de plataformas, porque accedés a cosas que no accederías de otra manera. Me parece que hay que lograr un equilibrio, sobre todo económico. Me parece que hay que regular, de alguna manera, para que podamos hacer películas y haya independencia de voces, que podamos producir las películas y que se puedan proyectar después en la plataforma, pero que no sean todas hechas por la plataforma, porque entonces se pierde la identidad y se pierde la voz de cada persona y de cada país. D

POR **JULIETA BILIK**

AVACI WGA ON STRIKE

AVACI apoya la huelga de autores estadounidenses nucleados en Writers Guild of America

LOS GUIONISTAS DE CINE Y TELEVISIÓN DE HOLLYWOOD COMENZARON, EL 2 DE MAYO DE 2023, UN PARO POR TIEMPO INDETERMINADO CON UNA MEDIDA QUE RESPONDE A LAS DENUNCIAS POR MALOS SALARIOS Y BAJA REMUNERACIÓN POR LA DIFUSIÓN DE SUS PRODUCTOS EN DISTINTAS PLATAFORMAS, COMO NETFLIX, HBO O DISNEY. LA CONFEDERACIÓN INTERNACIONAL DE AUTORES AUDIOVISUALES (AVACI) LANZÓ UNA CAMPAÑA DE APOYO INTERNACIONAL A LA HUELGA QUE MANTIENEN SUS COLEGAS ESTADOUNIDENSES NUCLEADOS EN WGA (WRITERS GUILD OF AMERICA).

Durante estos últimos meses, autores de todo el mundo siguen con expectativa las acciones que llevan adelante sus colegas de los Estados Unidos y, en ese contexto, tanto AVACI como la Federación de Sociedades de Autores Audiovisuales Latinoamericanos (FESAAL) manifiestan su apoyo a la lucha de los guionistas de Hollywood, que reclaman mejores compensaciones económicas, liquidación de los derechos de autor, datos de audiencia y seguros médicos.

Más de 11.500 miembros de Writers Guild of America (WGA) votaron a favor de la medida de fuerza, denunciando que en la última década el salario del sector cayó un 23%, con un duro cuestionamiento a las grandes cadenas de televisión que contratan equipos reducidos para escribir series cada vez más cortas.

La anterior huelga de guionistas, que duró cien días, fue en 2007 y le costó 2.000 millones de dólares a la industria.

La revista y sitio web *Variety* destaca que "la Inteligencia Artificial (I.A.) es otro tema que preocupa seriamente a los guionistas, ya que exigen que se declare 'no literario' a todo contenido generado por computación electrónica y reclaman un aumento de los denominados 'residuals': un adicional que reciben cuando ese contenido es emitido por un medio distinto al original".

Vale destacar que los motivos que impulsaron la huelga de los autores estadounidenses es una problemática que se replica en sociedades de escritores y guionistas de distintas partes del mundo que padecen fuertemente la precarización desde la eclosión de la producción original de plataformas de *streaming*, lo que ha reducido su vinculación laboral a los proyectos, afectando tanto a los salarios como al desarrollo profesional de los autores.

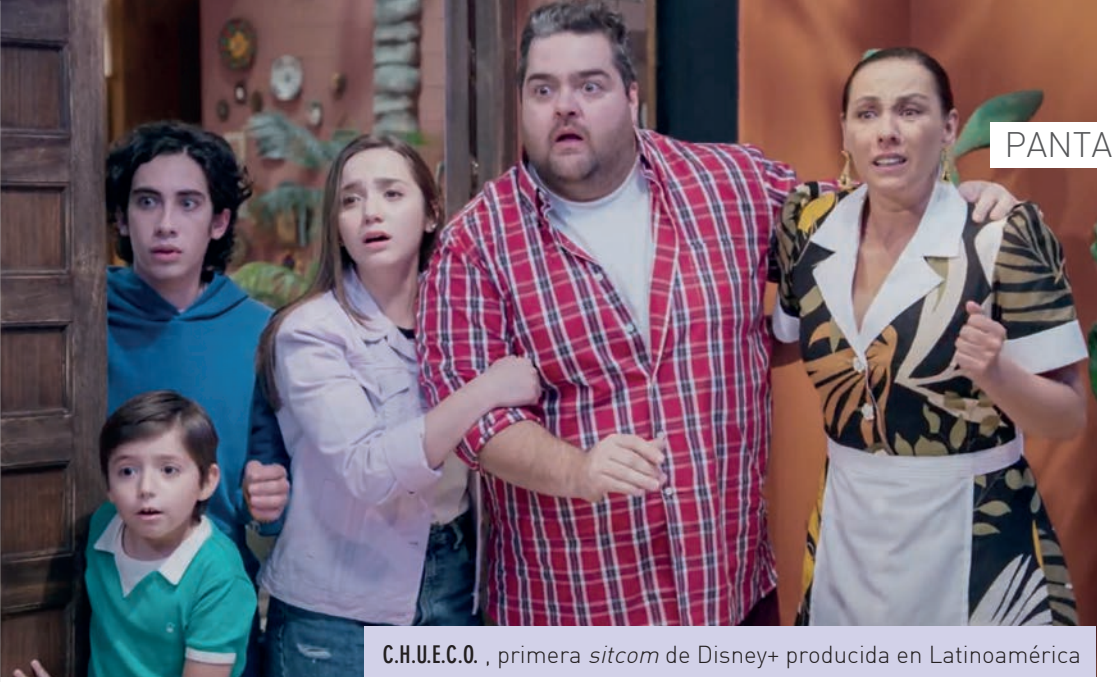
EL AMOR DESPUÉS DEL AMOR, *biopic* de FITO PÁEZ dirigida por FELIPE GÓMEZ APARICIO y GONZALO TOBAL

LA TELEVISIÓN se muda de lugar

EN EL LANZAMIENTO DE LA SEGUNDA TEMPORADA DE *ARGENTINA, TIERRA DE AMOR Y VENGANZA* SE DESTACÓ LA NECESIDAD DE CONTAR NUESTRAS PROPIAS HISTORIAS Y GENERAR MÁS PRODUCCIONES. AL 15 DE AGOSTO SEGUÍA SIENDO LA ÚNICA FICCIÓN NACIONAL EMITIDA EN UN CANAL DE AIRE ARGENTINO. ESE DÍA ALCANZÓ LOS 7,8 PUNTOS DE RATING, MIENTRAS QUE, EN LA MISMA EMISORA, EL CICLO DE JUEGOS *LOS 8 ESCALONES DE LOS TRES MILLONES* SUMABA 9,3 Y, EN OTRO CANAL, LA FICCIÓN TURCA *TRAICIONADA* MEDÍA 13,7 PUNTOS.

La señal de aire que produjo y estrenó **ARGENTINA, TIERRA DE AMOR Y VENGANZA**, con esa primera temporada enmarcada en la dictadura cívico-militar y la transición hacia la democracia como escenario, capturó muy buena audiencia en *prime time*. Ahora, en cambio, acordó que esta segunda temporada se estrenara en Star+ y el canal emite un episodio, generalmente, los días domingos, en un horario previo al cierre de la transmisión.

Algo similar se ha registrado con **SANTA EVITA**, **EL ENCARGADO** o **LOS PROTECTORES**, ficciones en las que, además, protagonistas y directores muchas veces tienen vinculación con la misma señal de aire. Un enlace que, de alguna manera, revela también modalidades de imaginar las ficciones impulsadas cada vez más por las plataformas. Fórmulas ya probadas con figuras de la "televisión", que aseguran un ascenso al top de las preferencias en cada operador de *streaming*. Cabe pensar que, por lo menos, en la práctica, hay una fusión donde la TV perdura a través de un medio de transmisión distin-



C.H.U.E.C.O. , primera *sitcom* de Disney+ producida en Latinoamérica

to, planteando un nuevo modelo de negocios que permite amortizar costos y generar ganancias que se agrandan al eludir regulaciones e impuestos por antigüedad de la legislación analógica vigente.

Mientras se sigue exigiendo y esperando urgente una nueva Ley Audiovisual, con cuotas de producción y la retribución necesaria por exhibición y participación, la incorporación de programas ya clásicos de la televisión argentina a las OTTs, versiones de contenidos internacionales, como **CASADOS CON HIJOS**, o absolutamente originales, como **LOS SIMULADORES**, revelan que la sociedad sigue ávida por ver esas producciones con sus propios artistas más cercanos, los de su mismo país. Entre la escasez de la televisión y la opulencia de las operadoras de *streamin*g, la ficción de producción local, en la Argentina y en todo el mundo, se adapta rápidamente, en cada área, al cambio de sistema y se instala en el nuevo mapa audiovisual cibernético.

En definitiva, la televisión se muda a las plataformas para continuar su recorrido y potenciarlo, configurando en ellas su espacio, ocupando sus grillas con los contenidos y duraciones que el *streaming* establece, demandando diversos géneros específicos que enriquecen artísticamente los formatos con lenguajes cada vez más cinematográficos. La producción nacional participa de esta mudanza librada a las decisiones inalcanzables de las compañías dominantes, así como antes lo estaban del *rating* que "era tirano". Un fenómeno creciente y tal vez ya inmodificable. Así como las radionovelas se mudaron una vez a la televisión, la TV como entretenimiento -incluso ya hasta con el fútbol, a través de Messi exclusivo de Apple- se muda a las plataformas, eleva su estándar y las convierte en su lugar. Entendiendo que casi el 70 por ciento de los habitantes de la República Argentina no poseen acceso a plataformas, donde hoy en día se concentra la mayor cantidad de las realizaciones, llama la atención, que esto siga siendo así.

Nacionalmente, la revisión histórica es uno de los géneros que más ha crecido, ya sea adaptando *best sellers* sobre hechos trascendentales del país o imaginando relatos compatibles con determinados contextos y momentos de nuestro pasado reciente. Que **IOSI, EL ESPÍA ARREPENTIDO**, o **DICIEMBRE, 2001**, con la distancia necesaria para amplificar su análisis y reflexión, se hayan colado en los debates y charlas de café de cientos de argentinos habla de un espacio o nicho novedoso y muy propicio en la última producción local. Es un formato que interesa, porque basa su razón de ser en la necesidad de encontrar respuestas y mayor comprensión a sucesos sufridos por la comunidad.

En esta línea se ubica **CROMAÑÓN**, que llegará en 2024, evocando una de las tragedias más grandes que vivió la sociedad y en donde, como siempre, la mano negra de la corrupción y los acuerdos entre los más grandes terminaron por dejar un saldo de cientos de jóvenes muertos en un hecho que podría haberse evitado. En algún momento, además, comenzará la producción de **DICIEMBRE, 1983** con el mismo equipo, tras **DICIEMBRE, 2001**, pero reflejando

Nacionalmente, la revisión histórica es uno de los géneros que más ha crecido, ya sea adaptando *best sellers* sobre hechos trascendentales del país o imaginando relatos compatibles con determinados contextos y momentos de nuestro pasado reciente. Que IOSI, EL ESPÍA ARREPENTIDO, o DICIEMBRE, 2001, con la distancia necesaria para amplificar su análisis y reflexión, se hayan colado en los debates y charlas de café de cientos de argentinos habla de un espacio o nicho novedoso y muy propicio en la última producción local.

CARMEL ¿QUIÉN MATÓ A MARÍA MARTA dirigida por ALEJANDRO HARTMANN y producida por VANESSA RAGONE para Netflix

FREEKS, la serie musical para adolescentes creada por MARIO SHAJRIS, dirigida por MARTÍN DEUS y MAXI GUTIÉRREZ

Mientras se sigue exigiendo y esperando urgente una nueva Ley Audiovisual, con cuotas de producción y la retribución necesaria por exhibición y participación, la incorporación de programas ya clásicos de la televisión argentina a las OTTs, versiones de contenidos internacionales, como CASADOS CON HIJOS, o absolutamente originales, como LOS SIMULADORES, revelan que la sociedad sigue ávida por ver esas producciones con sus propios artistas más cercanos, los de su mismo país.

el momento de transición hacia la democracia.

También con la comedia, un género siempre sobrevalorado en la producción audiovisual, la televisión supo encontrar en el *streaming* el ámbito necesario para reinstalar sus relatos. **CASI FELIZ**, **SUPERNOVA**, **PORNO Y HELADO** o **MANUAL DE SUPERVIVENCIA** valen como ejemplos al respecto.

Las series familiares tampoco han sido dejadas de lado. Aquello que en otros tiempos era moneda corriente, en las plataformas ha comenzado a explorarse, con referencias contundentes como las de **C.H.U.E.C.O.**, protagonizada por DARÍO BARASSI, en la que se narra el encuentro de una familia con un simio que, curiosamente, habla y, entre esconder esa información y la dinámica propia del grupo, se genera una narración entretenida para todos los públicos, absolutamente propia de la televisión.

Siguiendo de cerca las *biopic*, **EL AMOR DESPUÉS DEL AMOR** -sobre la vida y obra de FITO PÁEZ y otras figuras de lo mejor del rock nacional- conquistó audiencia y recuperó la nostalgia como factor de identificación. Su irrupción, anticipada quizá por la vida de SANDRO, vibrará en otros personajes sobre los que, seguramente, se conocerán en breve más ficciones. En esa línea biográfica, también participan, como parte del ADN argentino, las ficciones sobre RINGO BONAVENA, GUILLERMO COPPOLA, CARLOS SAÚL MENEM, DIEGO ARMANDO y DALMA MARADONA, deteniéndose cada una en momentos particulares de sus vidas, para atraer, sin duda, nuestros deseos de husmear en la intimidad de quienes nos son tan familiares.

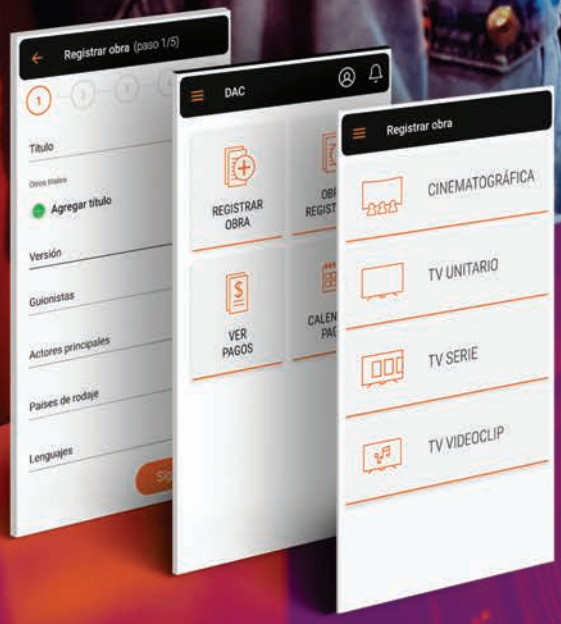
Por el lado de las ofertas para adolescentes están desde **MELODY** a **FREEKS**, con la música como impulsora del relato, hasta **TE QUIERO Y ME DUELE**, la nueva producción con firma de CRIS MORENA, aunque haya sido rodada en México y Uruguay, con actrices, actores y equipos no argentinos.

Por último, el documental avanza a paso firme con propuestas que se apoyan en el policial o en la revisión de archivos para construir narraciones sobre biografías de personalidades trascendentes. **CARMEL ¿QUIÉN MATÓ A MARÍA MARTA?** y **BILARDO, EL DOCTOR DEL FÚTBOL** consolidaron una línea que, cercana al noticiero, transitó frecuentemente la televisión abierta y hoy, en modalidad plataforma, permite analizar hitos del país con la mayor profundidad que posibilitan los nuevos tiempos y los recursos de producción que, de alguna forma, ofrece la era digital. D

POR **ROLANDO GALLEGO**

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

DÍAS PERFECTOS

¿En qué anda WIM WENDERS?

ACTUALMENTE, EL DIRECTOR ALEMÁN DE *PARIS TEXAS, LAS ALAS DEL DESEO* Y *EL ESTADO DE LAS COSAS*, ENTRE MUCHOS OTROS VERDADEROS ÍCONOS DEL ARTE MASIVO CONTEMPORÁNEO, APOYA LOS PASOS DE *DÍAS PERFECTOS*, SU FLAMANTE PELÍCULA RODADA EN TOKIO, QUE CUENTA LA HISTORIA DE HIRAYAMA, UN LIMPIADOR DE BAÑOS DE LA CIUDAD. INTERPRETANDO A ESTE PERSONAJE, KOJI YAKUSHO SE LLEVÓ EL PREMIO A MEJOR ACTOR EN EL FESTIVAL DE CANNES 2023. WIM WINDERS DEFINE MINUCIOSAMENTE CÓMO LA VIDA DE HIRAYAMA REPRESENTA UNA FILOSOFÍA ORIENTAL QUE OCCIDENTE IGNORA.

La cultura occidental contemporánea, en lugar de apreciar lo que ya existe, vive inquieta por pasar a algo nuevo. En la filosofía oriental tradicional, la idea de repetición no tiene una connotación negativa. En la artesanía japonesa, la cerámica, por ejemplo, hay un énfasis en la nobleza del proceso, porque la naturaleza repetitiva de hacer una olla una y otra vez conduce a la perfección. Hirayama no es un artesano, limpia y mantiene baños en Tokio, que no son obras de arte en sí mismas, pero aborda la tarea con el mismo ojo para el detalle, el orgullo y la dedicación con el que un maestro alfarero se acerca a la cerámica.

El secreto del alfarero es hacerlo por primera vez, cada

vez. Para Hirayama, es lo mismo. Cada día, lo hace por primera vez. No piensa cómo lo hizo ayer ni cómo lo hará mañana. Siempre lo está haciendo en el momento. Eso es lo que le da una dignidad completamente diferente a cualquier repetición. Se despierta solo, siempre a tiempo. No necesita un despertador, ni siquiera posee uno. Es un hombre en armonía con la naturaleza, en paz con su existencia, no lucha con ella.

Si vives la repetición como tal, te conviertes en víctima de ella. Si logras vivir el momento, como si nunca lo hubieras hecho antes, se convierte en algo completamente diferente. La artesanía oriental tiene una tradición completamente diferente a nuestra artesanía occidental, que está desapareciendo rápida y dramáticamente. Estamos sufriendo que ya no se puede encontrar a alguien que sepa algunos oficios.

Así como un artesano presta atención a cada detalle, ya sea que la gente lo note o no, a Hirayama le importa que todo sea perfecto y ha construido algunas de sus herramientas él mismo, por ejemplo, un pequeño espejo unido a un palo largo para mirar debajo de los sanitarios. Nadie más vería si hay una gota allí, pero él lo hace y no sufre por tener que pasar por su rutina. No es un artesano, pero la artesanía o el servicio son igualmente insoportables si siempre son lo mismo. En cambio, todo se convierte en un trabajo hermoso y digno si todos los días se reinventa lo que se haces y para quién se hace. Pero sobre todo, te tiene que gustar el acto de estar al servicio. Hirayama observa cosas que otras personas no notan, tiene el tipo de visión que tal vez algunos de nosotros hemos perdido. Ve a todos o, al menos, no los ignora. Para él, todas las personas son iguales. Para él, nadie es un don nadie. Por lo tanto, reconoce a los "nadies" a su alrededor muy plenamente.

Al comienzo de la película, sabemos muy poco sobre Hirayama. Es solo con la presentación de su sobrina primero y luego de su hermana, claramente mucho más adinerada que él, que comenzamos a saber cómo es. Suponemos un poco, pero incluso con la presentación de su hermana, no sabemos mucho. Vamos entendiendo que debe haber tenido un pasado muy diferente. Tal vez era un hombre de negocios exitoso. Y entonces algo sucedió, así que eligió una vida diferente, más satisfactoria y más simple. Tal vez necesitaba curación, y ahora la forma en que vive es la curación y también una lección para nosotros. Al entrar en la vida de Hirayama, lentamente, entramos en su forma de percibir. Cada película nos enseña su propia percepción. Algunas películas nos enseñan a ver descuidadamente, otras nos muestran cómo tener una mirada cuidadosa.

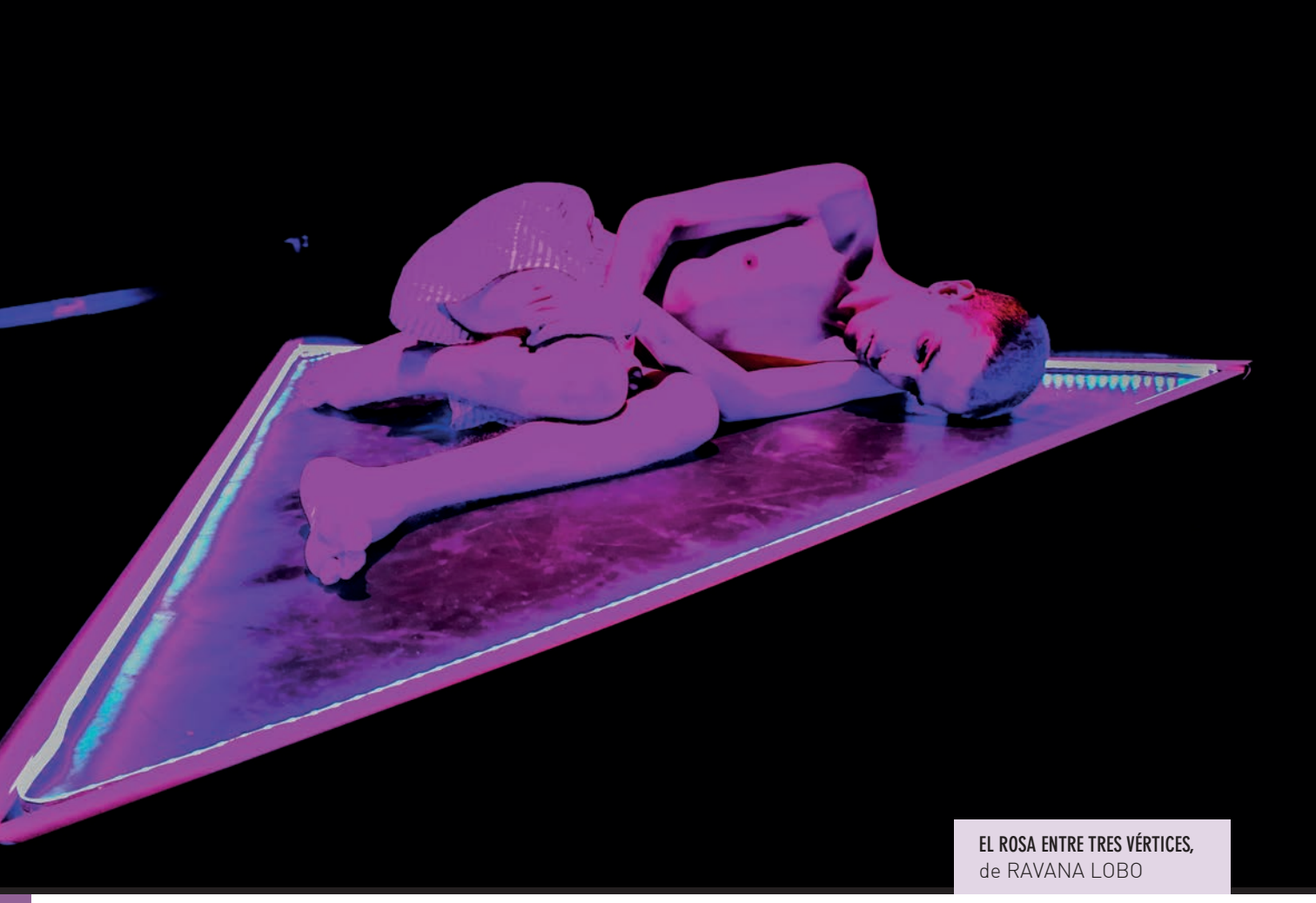
Las canciones favoritas de Hirayama se escuchan mientras oye sus casetes en su camioneta o en su departamento, y nos dan otra forma de conocerlo. La película toma su título del nombre de un clásico de LOU REED: *PERFECT DAY*. Algunas canciones ya estaban previstas en el guion, como en el final con *FEELING GOOD*, de NINA SIMONE. Otras, se impusieron, definieron el gusto de Hirayama y quién es. Además, está el hecho de que escucha casetes de audio, todavía tiene sus viejos casetes de cuando era joven. Escuchaba música rock británica y estadounidense entonces, pero también música folk y country japonesa de los años 70. Por lo tanto, todavía escucha los mismos casetes y aún se conecta con esas emociones. Y en nuestra historia, de repente, se da cuenta de que sus casetes, tan anticuados como están, ahora han sido rescatados y son pan caliente en Japón. Sí, actualmente hay tiendas enteras solo ofrecen casetes *vintage*. Los walkmans y los reproductores de casetes están regresando. Y los jóvenes compilan, de nuevo, objetos analógicos. A diferencia de las "listas de reproducción" digitales, no se puede cambiar el orden, como sucede al leer una carta.

WIN WENDERS

Cada película nos enseña su propia percepción. Algunas nos enseñan a ver descuidadamente, otras, a tener una mirada cuidadosa.

Finalmente, yo rescaté todas mis cintas del sótano, donde han estado durante cuarenta años, y comencé a disfrutarlas. Incluso mi vieja grabadora de casetes Nakamichi todavía funciona bien. Tiene Dolby A, B y C, suena diferente. Ese viejo sonido de casete no tiene alta fidelidad, pero tiene poder. D

WIM WENDERS / Fuente: LEO BARRACLOUGH / *Variety*



EL ROSA ENTRE TRES VÉRTICES, de RAVANA LOBO

EL TRIÁNGULO ROSA

EL FESTIVAL INTERNACIONAL CINEVERSÁTIL, DE CORTOS Y LARGOMETRAJES SOBRE DIVERSIDAD SEXUAL, ASOMÓ EN 2018 POR BUENOS AIRES TRAS SIETE AÑOS DE DESARROLLO EN CARACAS, CIUDAD EN LA QUE COMENZÓ EN 2011. SU DECIMOTERCERA EDICIÓN, CELEBRADA DURANTE JULIO DE 2023 EN EL CENTRO CULTURAL RECOLETA, PUSO FOCO EN EL TRIÁNGULO ROSA, UN SÍMBOLO QUE ESTIGMATIZÓ A LOS HOMBRES HOMOSEXUALES DURANTE EL NAZISMO COMO INDICATIVO DE PERTENENCIA AL NIVEL MÁS BAJO Y DESPRECIADO EN LA SOCIEDAD.

A partir del contexto del nazismo, la selección presentada no se redujo exclusivamente a esa época atroz padecida por la humanidad, sino también a otros regímenes totalitarios y dictaduras que han perseguido a las personas LGBTIQ+. Ese fue el objetivo por el que se conformaron dos secciones: *Triángulos Rosas y Otros Triángulos Rosas*.

En la sección *Triángulo Rosa*, el corto **BUTTERFLIES IN BERLIN. DIARY OF A SOUL SPLIT IN TWO** (Alemania, 2019), dirigido por MONICA MANGANELLI, abrió la muestra el día de la inauguración. El animado cuenta la historia de una mujer trans en la década de 1920, en la República de Weimar, y las dificultades vividas tras el ascenso del régimen nazi. A esta narrativa sobre estigmas y maltratos a personas disidentes sexuales durante el Tercer Reich, se asoció también **SONDERKOMMANDO** (Italia, 2015), dirigido por NICOLA RAGONE que, con estética sombría, recrea un amor interrumpido

entre dos hombres. Uno de ellos con más probabilidades de sobrevivir por haber sido nombrado parte de esa unidad creada por los nazis e integrada por prisioneros de los campos de concentración para cumplir tareas en las cámaras de gas y crematorios.

El cortometraje de ficción **TEARS COME FROM ABOVE** (Suiza, 2023), de MARGAUX FAZIO y MANON STUTZ, y el video performance **O ROSA ENTRE TRÊS VERTICES** (Brasil, 2022), realizado por RAVANA LOBO, tuvieron como rasgo en común la expresión de recuerdos por parte de personajes que invitan a mantener la memoria activa. Los hechos gestados por el nazismo alemán se asimilaron a los del fascismo italiano, donde se completó la *higienización* de la sociedad con la deportación de hombres homosexuales a islas confinadas, y este fue el tema especialmente tratado por **A MARE** (Italia, 2020), de MATTEO GIAMPRETRUZZI, en otro de los interesantes cortometrajes exhibidos en la muestra.

La sección *Otros Triángulos Rosas* presentó dos animados, dos ficciones y un documental, abordando contextos reales e imaginarios sobre condiciones de discriminación y persecución que impactan de manera negativa en las personas LGBTIQ+. Sus títulos: **KOLYA EN PIJAMA DE RAYAS** (Rusia, 2021), de DMITRY VASILENKO; **FRONTERA** (España, 2021), de ANATAEL PÉREZ HERNÁNDEZ; **LOS MUCHOS TRIÁNGULOS ROSAS** (España/Argentina/Chile/Uruguay, 2020), de LUCA GAETANO PIRA; **SEKTOR** (Polonia, 2023), de ADAM URYNIAK, y **VOLVEIRÁN** (España, 2022), dirigido por ÁNGEL RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ.

SONDERKOMMANDO, dirigida por NICOLA RAGONE

El largometraje documental **EL TRIÁNGULO ROSA Y LA CURA NAZI PARA LA HOMOSEXUALIDAD** (Argentina/Brasil, 2014), dirigido por ESTEBAN JASPER y NACHO STEINBERG, toma la historia del médico CARL PETER VAERNET, que experimentó una posible cura de la homosexualidad. Siguiendo el pensamiento nazi, consideraba que ser homosexual era una patología que debía curarse. Casi siempre, cuando se examina el nazismo, se visibiliza a sus víctimas o a las personas que, observadoras activas de lo ocurrido, se transformaron en salvadoras y protectoras, pero poco se centran esos relatos sobre las perpetradoras a través de las cuales el régimen consumó su proceso. "Carl Vaernet era un perpetrador, así como lo fue Hitler", señaló, durante la presentación del documental, CLAUDIO ROMÁN, uno de los docentes a quien se le otorgó un reconocimiento por su aporte investigativo referido al Triángulo Rosa.

A partir del contexto del nazismo, la selección presentada no se redujo exclusivamente a esa época atroz padecida por la humanidad, sino también a otros regímenes totalitarios y dictaduras que han perseguido a las personas LGBTIQ+. Ese fue el objetivo por el que se conformaron dos secciones: Triángulos Rosas y Otros Triángulos Rosas.

Asimismo, con inscriptos de varios países, se realizó el curso autoadministrado *online* "El Triángulo Rosa: miradas desde el cine". Igual que todo el festival, pudo ser seguido desde cualquier lugar del planeta a través de la plataforma WAHU.

En una de las once películas proyectadas, **LOS MUCHOS TRIÁNGULOS ROSAS**, un personaje sentencia: "La historia no se entiende si no se cuenta". La nueva muestra de CINEVERSÁTIL, dirigida como siempre por JOSÉ ALIRIO PEÑA ZERPA, precisamente, cumplió con esa premisa, permitiendo repensar, comprender y divulgar el concepto de Triángulo Rosa para construir un enfoque con la perspectiva DEI *(Diversidad - Equidad - Inclusión)* que atravesó lo cultural, lo político y, a su vez, valoró las miradas rupturistas. D

POR **DENISE SALVADOR**

Salas tecnología ICE -Inmersive Cinema Experience-

CINES CLASE EJECUTIVA

LA EXPERIENCIA INMERSIVA ICE ES UNA TECNOLOGÍA QUE AVANZA EN LOS CINES DEL MUNDO. "ES COMO LA CLASE EJECUTIVA, PERO PARA LOS CINES. ESTÁS EN EL MISMO AVIÓN, YENDO AL MISMO DESTINO, SOLO QUE EL VIAJE ES DOBLEMENTE PLACENTERO Y DIVERTIDO. EL PÚBLICO ESTÁ DISPUESTO A PAGAR MÁS POR DISFRUTAR UNA SALA QUE SUPERA LA EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA TRADICIONAL".

Las salas con tecnología ICE (Immersive Cinema Experience) combinan la proyección láser 4K y el sonido Dolby Atmos con una fila de paneles LED a cada lado del auditorio, llenando la visión periférica del espectador con imágenes, a medida que reverbera la acción en la pantalla.

"Es como el sonido envolvente, pero para la luz", explica THOMINE DESMAZURES, vicepresidente de la empresa francesa CGR Cinemas. "El sonido pasó de mono a estéreo a envolvente a 7.1 Dolby Atmos al agregar altavoces para crear más inmersión. Colocamos esos paneles como altavoces para darle a la luz otra dimensión. Nuestros ojos ven el mundo desde un ángulo de 220 grados, por lo que simplemente replicamos lo que verías si estuvieras dentro de la película".

Junto con el proyector láser y las 53 fuentes de sonido, cada sala se configura con asientos reclinables curvos y más grandes que limitan la capacidad del auditorio; esa es, en gran medida, la intención que reduce a 120 las butacas disponibles por cine. Los precios varían de un territorio a otro, pero la tarifa promedio agrega un 50% al precio estándar de un boleto y la tasa de ocupación por la experiencia premium es absoluta.

"Este no es el tipo de experiencia que solo se intenta una vez en la vida", dice el ejecutivo. "Es una nueva forma de disfrutar de una película, lo suficientemente llamativa como para atraer a audiencias más jóvenes y tan elegante y confortable como para retener a las personas mayores".

Además de las salas ICE existentes en toda Francia, este tipo de cines ya se ha expandido por distintos lugares del mundo, como Estados Unidos, España, Estonia o Arabia Saudita. En sus pantallas, personajes como Batman o Spiderman registraron un aumento de hasta el 300% en su venta de localidades, en comparación con los auditorios comunes. La sala ICE de Barcelona, por ejemplo, ofrece 85 asientos con un aumento del 65% sobre el valor del ticket y funciona con localidades constantemente agotadas.

"Experimentar películas en el formato de ICE Theaters brinda una experiencia cinematográfica única y emocionante para que los fanáticos del cine salgan de casa y entren en el cine", refiere SCOTT SHERR, del Motion Picture Group de Sony Pictures Entertainment. "Estamos entusiasmados de dar a los consumidores la opción de ver nuestras películas de esta manera convincente solo en los cines". D

JAZMÍN STUART en el set de **MEDUSA**, su nueva serie como directora

Dirigir es como invitar gente a tu casa, TENÉS QUE ESTAR AL TANTO DE TODO

CUANDO EN LOS AÑOS 90 EL CINE Y LA TELEVISIÓN LA CONVOCABAN, JAZMÍN STUART YA SABÍA QUE LO SUYO ERA CONTAR HISTORIAS. EN DETERMINADO MOMENTO PUSO UN STOP, PRINCIPALMENTE EN LA TV, Y COMENZÓ A DESARROLLAR SUS PROPIOS PROYECTOS. CON CUATRO PELÍCULAS COMO REALIZADORA BAJO EL BRAZO, UNA OBRA DE TEATRO CON LIBRO PROPIO, DOS SERIES CORTAS Y UNA DE LARGA DURACIÓN, SE AFIRMA TRAS LAS CÁMARAS Y ANALIZA LOS CONTEXTOS DE LA ACTUAL PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL.

¿Cómo vas seleccionando los proyectos?

Me voy volviendo más consciente de cuándo un trabajo está bien hecho, cuándo faltó concentración o faltaron herramientas, recursos, tiempo. Es muy difícil que en una jornada apretada de rodaje puedas lograr eso que querías. Y puede haber una multinacional e igual siempre hay algo que falta. El oficio de dirigir es muy artesanal, el de actuar también, tiene que ver con la percepción humana. ¿Cuándo algo es creíble? ¿Cuándo resulta falso? ¿De qué depende? ¿Por qué una escena es hipnótica, es atractiva y genera identificación? ¿Y por qué una escena hace que te aburras y decidas desconectarte de un relato de ficción? ¿Por qué pasa esto? Hay algo del estudio de la percepción humana que nosotros, los actores y directores, tenemos que

CLAUDIA FONTÁN y FLOR OTERO en **DESMADRE,** también realizada por JAZMÍN STUART

"Hay un director, porque alguien tiene que organizar todas esas energías, pero es un arte colectivo y, en mi caso, necesito mucho la interacción, saber cómo se siente el equipo en el set, los actores, escuchar lo que cada uno tenga para proponer. Me parece que eso después se ve en la pantalla. Se nota cuando en un rodaje hay tiranía o hay juegos de manipulación y hay miedo a fallar".

ir refinando, entender cómo funciona la atención, la identificación y animarte a construir el entramado, cada vez, de manera más detallada, más elaborada, más personal.

¿Y con las actrices, los actores?

Necesito tener puentes afectivos. Son todos tan distintos, es fascinante, cuando estoy dirigiendo disfruto mucho de ver las distintas maneras de trabajar, de habitar el set y trato de seguir a cada uno en el camino y en la energía que elige, entendiendo que son todos distintos. Algunos quieren saber sobre el origen del proyecto o sobre qué es lo que siento yo respecto de lo que vamos a filmar, y hay otros que, a pesar de que son muy afectuosos y muy emocionales, no necesitan tanta información. Trabajan más con el aquí, el ahora y las herramientas que hay en el momento.

¿Y cuando se trata de un proyecto más grande, por ejemplo, como fue la serie MEDUSA?

Para mí fue una experiencia nueva dirigir una serie de ocho capítulos de cuarenta minutos para una plataforma como Paramount+. Fue gigante y me llevó un año y medio de mi vida. Desde que coordiné la última reescritura de los guiones, que fue como una cirugía mayor, porque el proyecto ya estaba escrito previamente, pero de una forma más televisiva y con otros formatos. Cuando me convocaron como *showrunner*, mi primera tarea fue rediseñar todo el proyecto desde los guiones con los autores originales. Y después, bueno, llegó la preproducción, el rodaje, que fueron tres meses y medio, nunca había vivido algo tan intenso, porque los directores que filmamos en la Argentina estamos acostumbrados a filmar durante tres, cuatro semanas, pero tres meses y medio, todos los días, sin descanso, no. Fue super intenso y, después, la producción fue muy larga también y con muchas instancias de aprobación y de opinión por parte de la plataforma, por parte de las productoras, de todos los involucrados; eso fue un trabajo de ingeniería también. Las decisiones finales, el *finish* del proyecto fue muy arduo como *showrunner* y lo encaré, digamos, confiando mucho en el recorrido previo de mis tres largometrajes, de dos series cortas que ya había hecho y en las herramientas que tengo como directora, como actriz, como guionista; me entregué confiando mucho en todo eso, pero también, indefectiblemente, me involucré de forma emocional con el equipo.

Más allá de que sea grande, siempre está.

Es fundamental, si no, no hay comunión... En un festival me

preguntaban si era exigente como directora, como si el director fuera el dueño del proyecto que exige a los demás y, en realidad, yo creo que es un arte colectivo. Hay un director, porque alguien tiene que organizar todas esas energías, pero es un arte colectivo y, en mi caso, necesito mucho la interacción, saber cómo se siente el equipo en el set, los actores, escuchar lo que cada uno tenga para proponer. Me parece que eso después se ve en la pantalla. Se nota cuando en un rodaje hay tiranía o hay juegos de manipulación y hay miedo a fallar. Todas esas energías son muy nocivas para el resultado final.

PISTAS PARA VOLVER A CASA, largo dirigido por JAZMIN STUART, con ÉRICA RIVAS y JUAN MINUJÍN

¿Sigue pasando eso?

Es cada vez más raro, se comunica mucho y se sabe, genera mucha aversión. Después, quienes trabajan en la industria no quieren trabajar con esa persona. Los últimos recuerdos que tengo de situaciones incómodas en el set, como de agresión e intolerancia, se remiten a la época en la que hacía televisión, pero eso fue en la prehistoria, no sé, en los 90, principios del 2000, que la televisión todavía funcionaba, no sé ni cómo funciona ahora, no tengo idea, pero en esa época la televisión todavía tenía algunos residuos de una industria antigua, de un trato que ya caducó.

¿Cómo vas cambiando de roles al escribir, actuar, dirigir?

Cuando termino un guion, después de unos meses de estar sola, porque la escritura es como una práctica muy solitaria, digo: bueno, ahora quiero filmar, quiero reencontrarme con un equipo en un set y después quiero actuar. Y sí, porque cuando dirijo es hermoso, pero siempre hago la misma, planteo la misma metáfora, que es como invitar a mucha gente a comer a tu casa y tenés que estar al tanto de todo, tenés que poner la mesa, tenés que decir quién trae el vino, quién trae el hielo, quién trae no sé qué, hacer las compras y cocinar. Actuar es como ir a comer a la casa de otro.

Me siento, como y me voy.

Claro, exacto. Y al otro día no tengo que pensar: hay que levantarse temprano, qué escena hay que cortar para poder cumplir el plan. Parece un ejemplo absurdo, pero la sensación es muy parecida. Entonces, me gusta ir rotando de roles, en uno descanso del otro, porque también cuando estoy dirigiendo descanso de actuar. Me encanta actuar, pero me cansa mucho la intervención sobre el cuerpo del actor, el maquillaje, el pelo, el vestuario ajeno, el micrófono pegado en el pecho. El cuerpo del actor es muy intervenido todo el tiempo, entonces cuando yo dirijo, voy en jogging, en zapatillas, nadie me maquilla, nadie me peina.

Hay fotos de tus rodajes en los que estás con capucha.

Capucha, soy feliz en ese estado, en donde no es mi cuerpo el que está expuesto, no es mi cara, estoy ahí escondida, jugando desde otro lugar y es muy hermoso. D

POR **ROLANDO GALLEGO**

"Cuando me convocaron como *showrunner*, mi primera tarea fue rediseñar todo el proyecto desde los guiones con los autores originales. Y después, bueno, llegó la preproducción, el rodaje, que fueron tres meses y medio, nunca había vivido algo tan intenso, porque los directores que filmamos en la Argentina estamos acostumbrados a filmar durante tres, cuatro semanas, pero tres meses y medio, todos los días, sin descanso, no".

BARBIE, de GRETA GERWIG

El Bulevar DE LOS GÉNEROS

EL SUCESO MUNDIAL DE *BARBIE* (GRETA GERWIG, 2023) AUSPICIÓ EL DEBATE SOBRE LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO, INCLUSO EN AUDIENCIAS QUE AÚN NO HABÍAN SIDO INTERPELADAS DE FORMA DIRECTA SOBRE ESTA CUESTIÓN. EN ESTA NOTA, INDAGAMOS LOS ALCANCES DE DICHO DEBATE A PARTIR DE UNA SERIE DE PELÍCULAS QUE, DIRECTA O INDIRECTAMENTE, CUESTIONAN LOS ESTEREOTIPOS.

Tuvo que llegar a la pantalla grande la muñeca más famosa y hegemónica del mundo para instalar, como pocas veces ocurrió, el debate sobre los roles asignados culturalmente a los géneros que, por otra parte, hoy en día comenzaron a repensarse desde una óptica que rechaza el binarismo. Y si bien **BARBIE** tiene un tipo de humor más permeable a un público, como mínimo, adolescente, al haber sido parte de la programación de las vacaciones de invierno tuvo, al menos en nuestro país, una gran llegada hacia el público infantil.

GERWIG y su coguionista, NOAH BAUMBACH, indagan a partir del relato qué ocurre cuando el mismo sujeto prototípico -sin todavía conocer ese aspecto de su naturaleza- empieza a interrogarse sobre su esencia y las consecuentes limitaciones que esta le impone. El derrotero revela las marcas sociales que pesan en torno a la idea de "mujer" y de "hombre" que persisten, aún bajo los ojos de esos niños y esas niñas que vinieron a un mundo en donde la palabra "deconstrucción" cada vez se lee y se escucha más.

PLAN B, de MARCO BERGER

Históricamente, el cine de aspiraciones más masivas, el cine "de estudio", abrazó la construcción prototípica de los personajes, esencialmente porque su gramática y su contenido se sustentan sobre la noción de género cinematográfico. En el *Diccionario teórico del cine*, los autores JACQUES AUMONT y MICHEL MARIE sostienen que los géneros solo existen si son reconocidos como tales por la crítica y el público. Por lo tanto, son construcciones históricas. Para ambos, "nunca estuvieron tan claramente definidos como en el cine 'clásico' hollywoodense". En efecto, a partir de los primeros filmes de estudio ya fue posible distinguir grandes géneros: el *western*, el policial, la comedia y el musical, entre otros.

Desde su origen, la industria del cine ha recurrido a etiquetas para clasificar la oferta y la demanda bajo la forma de géneros. Ahora bien, esas marcas distintivas tuvieron una repercusión directa en las marcas de los personajes masculinos y femeninos. De este modo, por dar tan solo un ejemplo, asociamos que el enfrentamiento en el *western* ocurre entre dos hombres (con frecuencia, un forajido y otro más apegado a la ley), mientras que el melodrama se cimenta sobre las vacilaciones afectivas de una mujer que suele estar inevitablemente asociada al universo doméstico. Su reverso aparece en el policial negro, aquel más interesado en dar cuenta de la corrupción urbana que en ahondar sobre un enigma. En sus típicamente sórdidos espacios, despliega lujuria la *femme fatale*, motivo de perdición tanto para los criminales como para el detective, siempre a un paso de caer rendido a sus pies.

Volvamos ahora a **BARBIE**, nuestro punto de partida. En la película de GERWIG, la crítica hacia la cosificación de la mujer (en el universo de las muñecas, siempre risueñas y preparadas para ir a la playa o de fiesta) tiene su correlato en las formas de habitar el mundo que poseen los varones. Ellos (los múltiples "Ken", aunque el que más se destaque sea el que compone RYAN GOSLING) no solamente operan como constrictores de

En el caso de LA URUGUAYA, la versión cinematográfica modifica el punto de vista; mientras que en la novela de PEDRO MAIRAL se focaliza en un escritor que pasó los cuarenta años y tiene un *affaire* con una joven uruguaya, en la película la narración recae en la esposa engañada, quien intenta dilucidar la trama de ese encuentro. Una oportunidad para desandar el estereotipo de mujer despechada y ofrecer una imagen más comprensiva, más sorora (¿por qué no?) entre dos mujeres que, históricamente, fueron retratadas como antagónicas.

FEMME FATALE, de
BRIAN DE PALMA

En BARBIE, la crítica hacia la cosificación de la mujer (en el universo de las muñecas, siempre risueñas y preparadas para ir a la playa o de fiesta) tiene su correlato en las formas de habitar el mundo que poseen los varones. Ellos (los múltiples "Ken",) no solamente operan como constrictores de toda pose o gesto fuera de la (hetero) norma, atenuada en el claroscuro del metrosexualismo del que hacen gala (están igual o más pendientes de sus cuerpos que las muñecas).

toda pose o gesto fuera de la (hetero)norma, atenuada en el claroscuro del metrosexualismo del que hacen gala (están igual o más pendientes de sus cuerpos que las muñecas). De similar forma que las Barbies, también viven sometidos a una construcción que los des-subjetiviza, puesto que -en definitiva- ellos también "funcionan" como un colectivo ritualizado. Un colectivo que siempre está en pose seductora, pendiente de la blancura y el brillo de los dientes y de los bíceps correctamente delineados, bajo la atenta mirada de los demás. En suma, los estereotipos de género también se muestran muy marcados en los hombres durante el devenir del relato. Desde esta perspectiva, la operación más interesante del guion de GERWIG/BAUMBACH radica en que la crítica hacia ese esquema estereotipado no implica levantar el dedo acusador contra los varones. Por el contrario, se concentra desde el humor en desmontar las normas que hacen posible que dicho esquema se imponga en lo que la película muestra como "el mundo real".

En una vertiente más académica, los estudios de género han ido profundizando su vínculo con las clases sociales y otras nociones afines, como la de "subalterno". Ideas clave para poner la lupa sobre los mandatos e intentar analizar de qué modo condicionan a las personas en una determinada comunidad. En cuanto a la imaginería audiovisual, los denominados "ejercicios de estilo" han servido para revisitar lo considerado "natural" y mostrarlo como "artificial". A la espera del estreno del mediometraje de PEDRO ALMODÓVAR, **EXTRAÑA FORMA DE VIDA** (2023), se destaca el caso de **SECRETO EN LA MONTAÑA** (ANG LEE, 2005), transposición de la novela corta de ANNIE PROULX, en la que se subvierte el imaginario alrededor de los vaqueros. En la película, que transcurre en 1963, dos jóvenes se enamoran durante el verano mientras trabajan en el pastoreo de ovejas. Las consecuencias de ese lazo estrecho no pueden no terminar en tragedia. Singular también resulta la operación que realizó TODD HAYNES en **LEJOS DEL PARAÍSO** (2002), filme en el que recupera la estética del melodrama de DOUGLAS SIRK, con su imagen pletórica en colores saturados, centrada en el seno de una familia de clase media acomodada, en donde el hombre funciona como el proveedor y la mujer como su complemento servicial, apenas distendida en las reuniones con otras amas de casa con las que, tímidamente, puede conversar sobre temas frívolos, vacíos de toda interpelación social. El rasgo distintivo es que, en esta ocasión, HAYNES expone de manera gráfica temas tales como la homosexualidad, el racismo y la violencia doméstica, vedados en la década del 50.

Hay una amplia filmografía consagrada a mostrar cómo funcionan los estereotipos en la sociedad, más allá de que -tal como hemos visto- el denominado cine de género se erija en buena medida gracias a la estereotipación o codificación de sus personajes. Ahora bien, resulta significativo señalar que muchos filmes retratan desde la infancia y la adolescencia el germen de las masculinidades y las femini-

SECRETO EN LA MONTAÑA, de ANG LEE

dades pautadas por la heterosexualidad obligatoria; en esos años de formación ciudadana, de crecimiento, de construcción de la identidad, se puede observar -siempre que se desee hacerlo- cómo se imponen, de manera más o menos tácita, los paradigmas asociados a los varones y los asociados a las mujeres. De forma no demasiado frecuente, incluso, aparecen exponentes que trascienden con éxito la cartelera y quedan patentes para las próximas generaciones, como ocurrió con **BILLY ELLIOT** (2000), la película de STEPHEN DALDRY que narra las turbulencias que se producen alrededor de un niño oriundo de un pueblo que descubre su pasión por el ballet. Su padre, quien lo obligaba a entrenar boxeo, termina aceptando a su hijo y, hacia el final, asiste orgulloso a una función en donde él baila. Más cerca de nuestro tiempo, **CLOSE** (LUKAS DHONT, 2022) nos muestra cómo se resquebraja la sólida amistad de dos niños cuando ingresan a la escuela secundaria y la mirada de los demás niños y las demás niñas comienza a juzgar lo que, hasta entonces, ellos vivenciaban -tal vez, sin saberlo- como un vínculo humano más. Ya dentro de la cinematografía local, desde su ópera prima **PLAN B** (2009) hasta su último filme, **LOS AGITADORES** (2022), MARCO BERGER reflexionó sobre las masculinidades y las consecuencias de romper algunas de sus normas.

Por último, nos detendremos en dos recientes filmes nacionales que son transposiciones de novelas y que, en el pasaje de la literatura al cine, revisan el modo en el que son percibidos y construidos los imaginarios sobre lo masculino y lo femenino. Por otra parte, comparten el hecho de ser dirigidos por realizadoras. Nos referimos a **EL PRÓFUGO** (2020), de NATALIA META, y **LA URUGUAYA** (2022), de ANA GARCÍA BLAYA. Entre varias transformaciones, el filme de META propone una subversión de la imagen sobre la mujer que se esboza a lo largo de la novela. El filme, basado en la novela de culto *El mal menor*, de C. E. FEILING, cuenta cómo se ve convulsionada la vida de Inés, una mujer joven, cuando toma contacto con una especie de inframundo regido por seres siniestros. La ominosa presencia del universo onírico, centro neurálgico del filme, desestabiliza el mandato de la mujer como objeto de deseo y la ubica como mediadora, primero, y como gestora de su propia felicidad, después, en una operación estética y política que enfatiza las posibilidades de complacer el deseo femenino sin que esto se asocie a una dimensión trágica, como ocurría en el libro. En el caso de **LA URUGUAYA**, la versión cinematográfica modifica el punto de vista; mientras que en la novela de PEDRO MAIRAL se focaliza en un escritor que pasó los cuarenta años y tiene un *affaire* con una joven uruguaya (de allí el título), en la película la narración recae en la esposa engañada, quien intenta dilucidar la trama de ese encuentro. Una oportunidad para desandar el estereotipo de mujer despechada y ofrecer una imagen más comprensiva, más sorora (¿por qué no?) entre dos mujeres que, históricamente, fueron retratadas como antagónicas. D

POR **EZEQUIEL OBREGÓN**

En el *Diccionario teórico del cine*, los autores JACQUES AUMONT y MICHEL MARIE sostienen que los géneros solo existen si son reconocidos como tales por la crítica y el público. Por lo tanto, son construcciones históricas. Para ambos, "nunca estuvieron tan claramente definidos como en el cine 'clásico' hollywoodense". En efecto, a partir de los primeros filmes de estudio ya fue posible distinguir grandes géneros: el *western*, el policial, la comedia y el musical, entre otros.

LOCOMOCIÓN, de ERNESTO BACA

Una luz REVELADA

SI BIEN *UNA LUZ REVELADA*, DE PABLO MARÍN, NO ES EL PRIMER LIBRO EN OCUPARSE DEL TEMA, ES LA PRIMERA VEZ QUE UN AUTOR ABORDA EL CINE EXPERIMENTAL ARGENTINO DE UN MODO TAN PERSONAL Y MINUCIOSO, CON UNA VISIÓN CRÍTICA QUE REPASA ALGUNAS OBRAS Y ARTISTAS FUNDAMENTALES -SUS TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN Y TRABAJO, SUS PREOCUPACIONES ÉTICAS Y ESTÉTICAS, SUS IDEAS Y HALLAZGOS- PARA ILUSTRAR E ILUMINAR SU TEMA DE ESTUDIO.

POR **PAULO PÉCORA**

La búsqueda de la esencia específica del cine, ajena a cualquier herencia narrativa o lenguaje preexistente, en donde prevalezca una subjetividad que exija formas nuevas de percibir el mundo y representarlo; un arte que en definitiva sea un medio de expresión personal que tome riesgos técnicos y estéticos y reflexione sobre su propia naturaleza. Esas palabras son intentos de acercarse al territorio siempre huidizo, al campo variable e incierto, del cine experimental.

En *UNA LUZ REVELADA*, el cineasta e investigador argentino PABLO MARÍN traza una historia -rica y notable, entre tantas otras posibles- que en su caso parte desde 1933, con

TALLER, DE NARCISA HIRSCH

MICROCENTRO,
de PABLO ZICCARELLO

la aparición de **TRAUM**, enigmático corto del fotógrafo HORACIO COPPOLA, y se extiende hasta la actualidad en un recorrido marginal aunque prolífico, diverso y audaz.

De todo lo que ocurrió en ese lapso de noventa años, MARÍN pone el foco en los rasgos esenciales de algunas etapas y autores específicos, como el auge del cortometraje en los 50, las contribuciones técnicas a la animación experimental de VÍCTOR ITURRALDE y LUIS BRAS, las posibilidades creativas introducidas por el Super 8 en los 60, la libertad gestada por el cine *underground* de SYLVESTRE BYRON en los 70 y los enormes aportes individuales de artistas como MARIE LOUISE ALEMANN, NARCISA HIRSCH, HORACIO VALLEREGGIO, JORGE HONIK y CLAUDIO CALDINI, que todavía hoy resuenan en las creaciones de realizadores más contemporáneos.

Partiendo de escritos previos sobre el tema y de su experiencia como docente y programador de films experimentales para muestras locales e internacionales (como la que se realizó durante años en el Festival de Mar del Plata), MARÍN compuso un libro de lectura agradable, ágil y esclarecedora, donde capitalizó todo ese trabajo y lo reunió de manera coherente, dándole un contexto histórico, estético, técnico y también teórico. Es un libro esencial, no solo porque saca a la luz un tema poco explorado por la crítica y la literatura cinematográfica local, sino por la seriedad y el detalle con la que analiza cada una de las obras y autores a los que se aboca.

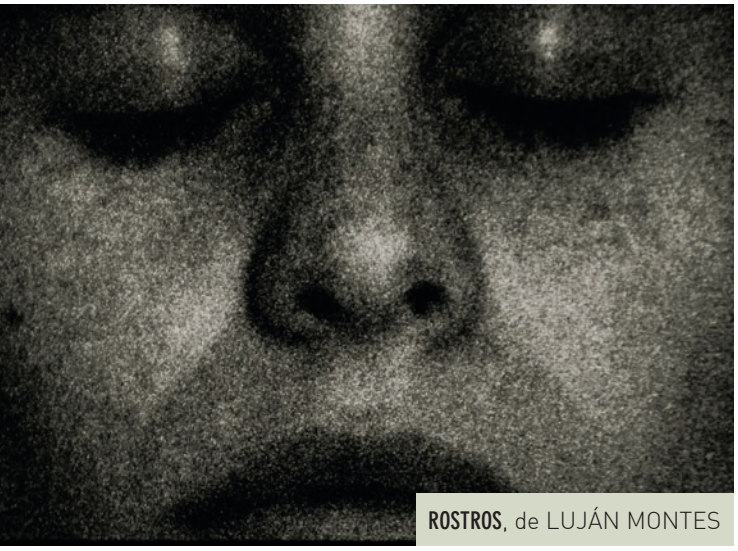
¿Cómo y por qué elegiste las obras y artistas con los que trabajaste?

El criterio fue explorar y visibilizar ciertos períodos de la historia del cine argentino que no tenían mucha difusión. Esto hoy parece mentira, pero en 2005, cuando empezó mi interés en el tema, el cine experimental casi no circulaba ni siquiera en la clandestinidad. Por eso, la elección de las obras y artistas tuvo que ver con el contacto que tenía con CALDINI, HIRSCH, VALLEREGGIO, HONIK y ALEMANN, de quienes me interesaba saber qué era lo que había detrás de sus figuras como cineastas. Al mismo tiempo fui conociendo gente de las nuevas generaciones en muestras y proyecciones. Pero el acceso original a todas estas obras del pasado, por así decirlo, fue muy personal, tocando puertas y llamando por teléfono.

¿Por qué te volcaste al análisis profundo de cada obra escogida?

Quería analizar una serie de películas y cineastas y escoger los que más relevancia tuvieran para mí, porque este es un libro ensayístico, que escribo desde mi punto de vista, y los elegí porque sintetizan las características de ciertos contextos y ciertos períodos, movimientos y técnicas. Prefería alejarme de esa tendencia a escribir textos abstractos, en los que parece haber cierta reticencia a analizar las obras y se las toma como si fueran un fenómeno general, global, en el cual se describe todo como parte de un mismo

"No sé si existe una tradición crítica sobre cine experimental, pero si existiera tendría que ver con un tipo de reflexión hecha por los propios cineastas. Esto pasa en todo el mundo, pero acá se da mucho más. Me parece que es una tradición donde la gente tuvo que defender lo que le interesaba y lo que hacía".



ROSTROS, de LUJÁN MONTES

impulso. Lo que más me llama la atención es que nunca hay un análisis pormenorizado de estas películas. Nunca nadie se pone a analizar qué es lo que sucede dentro de esas películas y cómo es el montaje o la fotografía de esas peliculas. Me interesaba analizar las películas más profundamente y para eso obviamente tuve que hacer un trabajo de edición y dejar muchas obras y cineastas afuera.

¿Cuál es el eje que une todos estos escritos sobre obras y artistas tan diversos?

Quise privilegiar textos que a mí me interesaría leer, que aportan un abordaje mucho más personal, que son más sugestivos y dejan más puertas abiertas que las que cierran. Si hubiera un eje, creo, sería cierto posicionamiento común frente al cine o frente a la idea de hacer una película. La actitud frente a qué es el cine y qué se puede hacer con el cine. Es esta idea de explotar una subjetividad o explotar un trabajo mucho más inconsciente incluso, y no por eso menos pensado. Inconsciente en el sentido de que son películas que no van a generar lo mismo en todas las personas que las vean, sino que son obras en las que muchas veces están probando cosas muy personales, la traducción de un gesto y de un interés muy íntimo. En todas las películas que puedas analizar del cine experimental argentino siempre esta esa cuestión de ir en contra de lo masivo. Lo que identifica a estas películas es que fueron hechas por personas que no piensan que el cine es una sola cosa. Y de ahí surge la idea de que el cine puede ser una herramienta creativa completamente libre o mucho más abierta de lo que se cree.

¿Por qué crees que existen pocos acercamientos críticos o reflexivos al cine experimental en la Argentina?

No sé si existe una tradición crítica sobre cine experimental, pero si existiera tendría que ver con un tipo de reflexión hecha por los propios cineastas. Esto pasa en todo el mundo, pero acá se da mucho más. Me parece que es una tradición donde la gente tuvo que defender lo que le interesaba y lo que hacía. CALDINI cuenta que empezó a escribir, porque estaba harto de que se escribieran burradas sobre el cine que él y otros hacían. Pensemos que es un cine que se aleja de la norma, que es más difícil de ver, ya que no circula en ningún lugar y tiene muy pocas proyecciones. Con suerte, un film se pasaba una vez públicamente y, a lo mejor, se repetía en encuentros en las casas de los propios cineastas. Eso limita mucho el campo de acción. No tiene tanto que ver con la experiencia de cómo son las películas experimentales, sino con las condiciones de difusión y exhibición. Y a veces, es imposible ver esos trabajos si no formás parte del circuito.

¿Cuál es la importancia de CLAUDIO CALDINI –a quien le dedicás varios textos- en el cine experimental argentino?

CALDINI es una figura muy especial en el cine experimental, argentino y mundial. Me interesaba remarcar que es una persona atípica, no porque sus películas sean mejores o me gusten más, sino porque hizo películas y se dedicó también a escribir sobre películas de otras personas. Es una persona que comprendió que la creación también es o se completa en el acto de escribir sobre la obra de otros y la suya propia, lo cual significa no solo dejar una huella en la historia, sino hacer que las personas se interesen y puedan salir a buscar esas películas. Además fue docente muchos años y programador. Una persona a quien le interesa todo y se arrojó tanto a lo que creía que era necesario defender que trató de rodear ese objeto de estudio desde todos los costados posibles. Lo increíble es que hizo todo eso y aparte sus películas son extremadamente potentes dentro de la producción histórica y actual de la Argentina. Su obra es descomunal, realmente impactante y cautivante. CALDINI logró un dominio total de lo que estaba haciendo. Sus películas son muy emotivas y demuestran una sensibilidad atípica. Creo que es una de esas figuras que aparecen solo una vez cada muchísimos años. D

UNA LUZ REVELADA, el libro de PABLO MARÍN

BARRABRAVA, claroscuros de un mundo oculto

Los Soprano DEL FÚTBOL

JESÚS BRACERAS, EL DIRECTOR DE ***ESTOCOLMO*** Y ***MONZÓN***, RODÓ EN URUGUAY ***BARRABRAVA*** CUANDO AÚN ARRECIABA LA PANDEMIA. ESTRENADA POR AMAZON SIMULTÁNEAMENTE EN MÁS DE 240 PAÍSES Y TERRITORIOS ALREDEDOR DEL MUNDO, LA SERIE SIGUE DE CERCA LA LUCHA DE DOS HERMANOS EN ESE ESPACIO TAN OSCURO COMO, A LA VEZ, TAN PRESENTE EN NUESTRA SOCIEDAD.

BARRABRAVA fue una de las primeras series que se volvieron a filmar post pandemia, ¿verdad?

Exactamente. De hecho, nosotros íbamos a grabar, estábamos por empezar la preproducción y arrancó la pandemia. Entonces, ahí estábamos cuando arrancamos, que sí, que no, por eso nos fuimos a Uruguay a grabar, porque las condiciones allá eran un poquito más benévolas. Y desde ahí para acá vino todo el proceso de posproducción, el rodaje, post, y sí, fue de las primeras. Y en un universo complicado para grabar en pandemia, porque era con mucha gente. Hay ficciones que son más amigables para el mundo pandémico, esta era muy difícil. Había que esperar un momento en que todos los extras que vos ves ahí, apretados, estuvieran todos testeados. Fue un esfuerzo de producción enorme.

¿Cómo es trabajar con un género, pero después ir por otro lado?

BARRABRAVA es la puerta de entrada para contar historias personales. ¿Por qué? A ver, porque verdaderamente siempre me llamó la atención y es un fenómeno muy, muy argentino y único acá. Hay cosas que son netamen-

JESÚS BRACERAS

te nuestras. Y cuando hablo de una barra brava no hablo de un hincha efusivo o un hincha violento o un delincuente. Hablo de un cúmulo de cosas que se dan únicamente en este país, que tiene que ver, sí, con la efervescencia, sí, con las canciones, sí, con el nivel de complicidad que hay en un entramado, donde están metidos la política, la dirigencia del fútbol, los hinchas, con una organización, con fines de lucro... Hay toda una movida armada que se da únicamente en este país. Porque vos tenés los *hooligans*, que son hinchas violentos. Se "maman", son muy violentos, pero no hay un entramado ni un negociado detrás de eso, ni complicidades, ni movilización de gente, ni contactos con la política. En el único lugar donde se da esto es en la Argentina. Sentía que era una historia que teníamos y no podíamos esperar a que viniera alguien más a contarlo. Después, hubo dos o tres proyectos que salieron al respecto; este proyecto lo vengo trabajando desde antes que salieran esos proyectos y sentía la necesidad de contarlo. Ahora bien, la serie no es una explicación sobre el fenómeno, la serie es una historia de ficción, donde elegimos personajes que se desarrollan en ese contexto y son barra brava. Ahora bien, esta es una historia de personajes y estudiamos el fenómeno de la barra brava a través de estos personajes, contando su vida personal. Un poco como -no la estoy comparando ni mucho menos- cuando vos ves **LOS SOPRANOS**, que sí son mafiosos, pero ves la historia de estos personajes.

Bueno, a mí cuando la veía no me recordó a LOS SOPRANOS, pero sí a EL PADRINO.

Son fuentes y, después, vas a ver... La serie se aleja, vuelve, va, toca, va, porque, en definitiva, después cada uno tiene sus conflictos, su vida personal, pero básicamente, lo que vas a hacer es tratar de entender, en estos personajes en particular, por qué actúan como actúan y por qué, en determinados momentos, pueden ser o no violentos, por qué el fervor con que hacen ciertas cosas, qué hay detrás de eso, y estos personajes son un ejemplo..., debe haber mil ejemplos. Tratamos de entender eso.

¿Hubo alguna noticia que te disparara la idea de hacer la serie?

No, nada en particular, sí, haberme criado en este país, sí, que me guste el fútbol, vivirlo, mamarlo y estar ahí, ir a la cancha. Pero sí sentía que nosotros teníamos que contarlo, porque siento que nosotros podemos contarlo de una manera única. Cuando alguien local lo muestra, lo cuenta, es más verdadero o entendés cómo funciona. Cuando hay una mirada foránea, siento que hay cosas que quedan afuera... eso pasa en otros países, en otros relatos, ¡qué sé yo!, **CIUDAD DE DIOS** hecha por un *yankee* no hubiese sido lo mismo, ¿entendés? La tuvo que hacer un brasilero para entender y mostrar ese mundo como nadie. Acá sentía que era un poquito lo mismo.

¿Cómo armás los equipos?

Trato de rodearme de gente que admiro, que me hacen mejor y que me suman. Básicamente, a lo largo de mi carrera, me voy encontrando con gente y trato de trabajar siempre con ellos. Y con los que no, trato de encontrar la posibilidad o el proyecto para poder sumarme, para aprender de ellos y escucharlos. Porque como director, como *showrunner* o escritor no necesariamente tenés todas las respuestas a todo. A veces, lo que se tiene son sensaciones de hacia dónde ir y, en muchas oportunidades, no se sabe el cómo. Ese cómo empieza a aparecer en opciones

"El fútbol uno lo ve de dos maneras, en la tele o en la tribuna, son muy poquitos los que lo ven desde adentro de la cancha, entonces es muy difícil filmarlo, desde qué punto de vista, dónde nos paramos, ¿desde el punto de vista de la hinchada, de la barra...? Después, sale lo que sale, pero fue un desafío contar el fútbol en particular".

que te ofrecen los que están a tu alrededor. Vos decís: esto es por acá, a veces tenés exactamente la respuesta de lo que querés y bajas una directiva; otras veces, necesitas que te orienten en algo que vos sabés, pero que no lo encontrás. Cuanto más talento tenés, más cerca de la perfección estás. Entonces, es eso. Busco rodearme de gente que admiro, siempre. Y siento que a medida que voy avanzando en mi carrera, voy conociendo más gente y voy quedándome con los que más admiro.

En el set de **MONZÓN**, uno de sus grandes éxitos

LIZ SOLARI en **BARRABRAVA,** rodada durante la pandemia en Uruguay

¿Te gusta ofrecer a las actrices o actores personajes en los que nadie los imagina?

Sí, me encanta. Siento que hay buenos actores en todos lados, en el teatro, en la tele, en la telenovela, en el cine, no me limito a ninguno. Obviamente, me divierte sacarlos del lugar habitual y redescubrirlos. Grandes actores, a quienes quizás les hayan ofrecido el mismo tipo de papeles. La primera posibilidad que se viene a la cabeza, generalmente, no es la que más me gusta. Trato de pensar quién podría componer el personaje y ahí es donde te ponés a mirar y tratás de encontrar en la esencia. Me pasó con MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ, SOLEDAD SILVEYRA, MÓNICA GONZAGA... Uno la tiene tan vista, tan elegante, tan coqueta, hermosa, y de golpe, hay algo ahí... estoy feliz con lo que hizo, compuso un personaje espectacular, conmovedor.

LIZ SOLARI dijo que es la primera vez en catorce años que actúa en algo asociado al fútbol, viniendo de ese universo...

Cuando la llamé, enseguida fue una opción. ¿Qué mejor que ella para contar esta historia desde adentro? Porque creció rodeada del fútbol, sus hermanos, su padre, todo. Y la verdad, más allá del laburo que hizo como actriz, para mí también fue una fuente de asesoramiento importante. Yo le preguntaba y LIZ me ayudaba a crear la serie.

MONZÓN, ahora BARRABRAVA ¿Te inspira ese mundo?

No sé, la verdad, no es que despierte en mí un interés en particular, siempre hice deportes, se dio que los personajes fueron llevándome hacia ahí. El fútbol y este universo es muy difícil de filmar, de hecho, la verdad es que siempre queda mal en pantalla. A mí no me ha gustado cuando lo veo en comerciales de marcas deportivas. El fútbol uno lo ve de dos maneras, en la tele o en la tribuna, son muy poquitos los que lo ven desde adentro de la cancha, entonces es muy difícil filmarlo, desde qué punto de vista, dónde nos paramos, ¿desde el punto de vista de la hinchada, de la barra...?

Después, sale lo que sale, pero fue un desafío contar el fútbol en particular.

¿Cine para cuándo?

No sé, pero quiero filmar ya. Las series te toman y estoy desarrollando otras series. Es una cuenta pendiente que tengo para hacer cuanto antes. D

POR **PABLO CACHEIRO**

"BARRABRAVA es la puerta de entrada para contar historias personales. Siempre me llamó la atención y es un fenómeno muy, muy argentino y único acá. Hay cosas que son netamente nuestras. Y cuando hablo de una barra brava no hablo de un hincha efusivo o un hincha violento o un delincuente. Hablo de un cúmulo de cosas que se dan únicamente en este país".

LUIS BUÑUEL

El gran agitador DE LOS ESPECTADORES

ESTRENADA EN PARÍS, *LA EDAD DE ORO*, DE LUIS BUÑUEL, SE PROYECTÓ DURANTE SEIS DÍAS A SALA LLENA HASTA QUE EL CINE FUE ATACADO POR LOS "CAMELOTS DU ROI" Y LAS "JENEUSSES PATRIOTIQUES", QUE RASGARON LOS CUADROS SURREALISTAS DEL VESTÍBULO, LANZARON BOMBAS CONTRA LA PANTALLA Y ROMPIERON LAS BUTACAS. EL PREFECTO DE POLICÍA PROHIBIÓ LA PELÍCULA PARA PRESERVAR EL ORDEN PÚBLICO. SU PRODUCTOR, EL JOVEN ARISTÓCRATA CHARLES DE NOAILLES, FUE EXPULSADO DEL JOCKEY CLUB. SU MADRE DEBIÓ VIAJAR A ROMA Y HABLAR CON EL PAPA PARA EVITAR SU EXCOMUNIÓN. LA PROHIBICIÓN DE LA PELÍCULA SE MANTUVO HASTA 1981.

Una navaja corta un ojo en primer plano. La imagen impacta de tal modo que no hay forma de olvidarla. Con este cachetazo, LUIS BUÑUEL dio comienzo a una carrera que abarcaría 48 años de sacudir espectadores e instituciones. Manifiesto audiovisual del movimiento surrealista, **UN PERRO ANDALUZ** (1929) se convirtió rápidamente en la obra más significativa de la vanguardia. Sus 16 minutos, como la poesía de PÉRET y ANDRÉ BRETON, sustentados en un

montaje inconexo y paradójico, revelan episodios no relacionados entre sí, sin otra búsqueda narrativa que la de la belleza a través del choque traumático y el humor en conjunto. A lo largo de su filmografía, incluso en sus obras más alejadas del surrealismo, BUÑUEL continuará apelando a este recurso: "Si el filme que van a ver les parece enigmático e incoherente, también la vida lo es. Es repetitivo como la vida y, como la vida, sujeto a múltiples interpretaciones", advertiría 33 años después una placa en la versión francesa de **EL ÁNGEL EXTERMINADOR**.

LA EDAD DE ORO (1930), su primer film sonoro y prohibido, por el que luego el franquismo lo expulsaría de España, llevará aún más lejos la premisa provocadora, mostrando en pantalla cuanto tabú escandalizara a la sociedad europea. Entre otras cosas, en ella un padre asesina a su hijo por apagar su cigarrillo.

Será también prohibida su siguiente película, **LAS HURDES - TIERRA SIN PAN** (1932), falso documental que denuncia la miseria en esa región, sin escatimar en imágenes duras, como la de un burro comido vivo por las abejas o la muerte y el funeral de una niña. La miseria es contrastada por la iglesia del pueblo, mientras un narrador en *off* resalta que es lo único lujoso que se encuentra en Las Hurdes.

Con seis hermanos menores que él, nacido en un pueblito casi medieval de Aragón, criado en un catolicismo ortodoxo y educado por jesuitas, las creencias de BUÑUEL se vieron rápidamente confrontadas por sus lecturas de PÍO BAROJA, BENITO PÉREZ GALDÓS o el MARQUÉS DE SADE. Toda su obra aborda la religión a través de la ironía y el humor negro heredados del surrealismo para burlarse del dogma católico y de la sociedad burguesa. Sin embargo, en su filmografía, BUÑUEL suele exaltar la fe cristiana como algo personal, a la vez que ridiculiza la represión sexual o los ritos extremos. En **SIMÓN DEL DESIERTO** (1965), basada en el caso real de un monje estilita que vivió 37 años de pie en lo alto de una columna a modo de penitencia, el diablo se encarna en una mujer provocativa que martiriza a Simón.

EL PERRO ANDALUZ (1929)
Si existe un placer/ es el de hacer el amor/ el cuerpo rodeado de cuerdas/ y los ojos cerrados por navajas de afeitar/ BENJAMÍN PÉRET

VIRIDIANA (1961) es la historia de una novicia que recompensa su alejamiento de la iglesia -pero no de su devoción a Dios ni al prójimo- con la liberación de sus inhibiciones.

Siempre anticlerical, BUÑUEL ha presentado desde arzobispos reducidos a esqueletos hasta una monja arrojada por el hueco de un ascensor o un fraile -interpretado por el propio BUÑUEL- fusilado por el ejército de NAPOLEÓN, entre decenas de otros simbolismos.

La obsesión de BUÑUEL por el universo religioso ha quedado manifiesta con su inclusión aun en las obras que no lo tratan como tema principal. En **DIARIO DE UNA CAMARERA** (1964), una mujer opina ino-

Antes de ganar el Oscar con EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA, BUÑUEL respondió a un periodista que ya había pagado los 25 mil dólares que le pidieron para ganarlo. Escándalo mundial. La película gana y BUÑUEL declara "Los americanos tienen sus defectos, pero son hombres de palabra".

VIRIDIANA (1961)

BELLE DE JOUR (1967)

> "Me parece lo esencial el interés mantenido por una buena progresión que no deja ni un instante en reposo la atención de los espectadores. Se puede discutir el contenido de una película, su estética (si la tiene), su estilo o su tendencia moral, pero nunca debe aburrir".
> LUIS BUÑUEL

centemente que dos monjes capuchinos no pueden ser los culpables de cierto crimen "porque son hombres de Dios". Detrás de la ingenuidad del personaje, puede percibirse el tono irónico del autor.

Como si hubiera sido organizado por Buñuel, el preestreno en la Argentina de **LA VÍA LÁCTEA** (1969), comedia sobre las herejías, que sufrió cortes y censuras en distintas partes del mundo, tuvo lugar en el Instituto Superior de Cultura Religiosa de Buenos Aires, institución liderada por un grupo de monjas progresistas en la que funcionaba el Cineclub Núcleo. SALVADOR SAMMARITANO cuenta que, luego de la función, una de las monjas que dirigían el Instituto opinó que BUÑUEL tenía "un complejo de Edipo con la santa madre iglesia".

A finales de los 40, luego de asesorar un par de veces, con JOHN FORD, al presidente ROOSEVELT, de convivir con RENE CLAIR, ERIC VON STROHEIM, BERTOLD BRECHT, PETER LORRE o MAN RAY en Nueva York y en Los Ángeles, coordinando doblajes al español, BUÑUEL se establece en México. La historia del cine de este país le deberá mucho a esta decisión. La etapa mexicana de BUÑUEL estará signada por un lenguaje más cercano al realismo -profundidad de campo, escenarios reales y actores no profesionales-, sin renunciar a la búsqueda del impacto en el espectador y otras improntas del surrealismo. **LOS OLVIDADOS** (1950) -la pobreza de los niños en las calles de México- remite al neorrealismo italiano pero BUÑUEL agrega escenas oníricas, de choque y libre interpretación, utilizando el lenguaje cinematográfico para hipnotizar al espectador y así debilitar su sentido crítico.

También pone la cámara al servicio del humor. En **SUBIDA AL CIELO** (1952), el cuerpo de una mujer es sugestivamente representado con los movimientos de un autobús -filmado desde adentro- que dobla las curvas de una ruta de montaña. A su vez, en el comienzo del melodrama **ÉL** (1953), luego de mostrar a Francisco observando el lavatorio de pies en una iglesia, la cámara panea mostrando los pies de los fieles sentados en un banco, interrumpe bruscamente el movimiento y retrocede para encontrarse con los zapatos de Gloria. El siguiente plano explica el morbo del protagonista por los pies de la mujer y funciona como recurso humorístico por contraste.

Hacia 1954, BUÑUEL dirige una adaptación de **ROBINSON CRUSOE** y filma **ABISMOS DE PASIÓN**, basada en la novela *Cumbres borrascosas*. En este film, BU-

ÑUEL continúa la línea melodramática y el costumbrismo mexicano sin perder su tono sarcástico y crítico de la moral burguesa. El interés del cineasta por la cultura local se reafirma en sus otras adaptaciones literarias de esa década -**LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA** (1954), **EL RÍO Y LA MUERTE** (1954) y **ENSAYO DE UN CRIMEN** (1955)-, todas basadas en obras de autores mexicanos, con la excepción de **NAZARÍN** (1959), sobre la novela de Benito Pérez Galdós, a quien volvería a adaptar en **VIRIDIANA** y **TRISTANA** (1970). La poética del melodrama, estrechamente ligada al conflicto entre deseo y convenciones sociales, calzó perfectamente en la mente de un autor que, en diferentes registros, desarrolló este concepto desde su ópera prima. A las convenciones del género, BUÑUEL le agrega conceptos freudianos -la paranoia, la psicosis, la perversión, el humor negro, la espectacularidad surrealista y la represión- en **UNA MUJER SIN AMOR** (1952).

EL FANTASMA DE LA LIBERTAD (1974)

"NICOLÁS RAY preguntó: *BUÑUEL ¿cómo se las arregla para filmar con presupuestos tan pequeños?* Respondí que para mí era eso o nada, que me plegaba al dinero disponible. En México nunca había superado los 24 días de rodaje pero sabía que era la condición de mi libertad y le dije, en vez de películas de cinco millones de dólares haga una de 400 mil, verá la diferencia. Me contestó: *todo el mundo en Hollywood creería que estoy en decadencia, nunca volvería a rodar*".

Con **EL ÁNGEL EXTERMINADOR** (1962), BUÑUEL cierra su etapa mexicana dándose el gusto de encerrar a dieciocho aristócratas en una mansión durante unos días, humillarlos mostrando cómo sus finos modales rápidamente dan paso al crimen y a la pulsión suicida, y reducirlos a condiciones poco menos que zoológicas.

La etapa francesa de la obra buñueliana lleva su impronta surrealista mucho más allá. Con más recursos, el autor logra una evocación de lo onírico, mucho más efectiva. Alcanza su mayor éxito comercial con **BELLE DE JOUR** (1967). En el rodaje de **EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA** (1972), ganadora del Oscar, instala por primera vez en la historia un monitor de video con la imagen de cámara para dirigir desde su silla. **EL FANTASMA DE LA LIBERTAD** (1974) presenta una reunión en la que los personajes defecan juntos alrededor de una mesa, y luego van discretamente a un comedor privado a cenar donde nadie los ve. En todas, BUÑUEL utiliza una narrativa episódica, que evoca la sensación que tenemos al soñar, donde las escenas que se suceden parecen tener una relación lógica sin tenerla realmente. El espectador está ya completamente a merced de BUÑUEL, que no abandona su humor y sus recursos hipnóticos de tan absurdos. **ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO** (1977) retoma las obsesiones del autor que, como travesura final, a raíz de problemas de rodaje con la actriz MARÍA SCHNEIDER, decide reemplazarla por dos actrices diferentes, ÁNGELA MOLINA y CAROLE BOUQUET, para interpretar el mismo personaje. Fue la última película de una vasta obra inconfundible que se mantiene siempre vigente y asegura al cine su condición de arte. D

POR **PABLO DI TULIO**

ENTREVISTA A
VIRNA MOLINA Y ERNESTO ARDITO

Una imagen de **LA BRUJA DE HITLER**

LA BELLEZA DEL HORROR

DESDE ***RAYMUNDO*** HASTA ***NAZIÓN***, PASANDO POR ***SINFONÍA PARA ANA***, VIRNA MOLINA Y ERNESTO ARDITO DIRIGEN SIEMPRE CON UN COMPROMISO POLÍTICO MANIFIESTO EN SU TRABAJO, DESARROLLANDO UNA OBRA QUE TRATA DE SER POTENTE Y REFLEXIVA A LA VEZ. AHORA, CON ***LA BRUJA DE HITLER*** BUSCAN INDAGAR EN LAS RAÍCES DEL ODIO SOCIAL.

¿En qué medida el ascenso de las ultraderechas, o grupos neonazis en la actualidad, fue el disparador del argumento del film?

No fue un disparador el ascenso de la ultraderecha o de los grupos nazis, sino la actitud general de la población en el año 2017, que construía un consenso de que perseguir, quitarle el trabajo y condenar a quienes pensaban diferente, era algo "permitido". Ese estado de situación nos parecía gravísimo porque no estábamos hablando de sectores reducidos, sino de la mitad de la población que avalaba prácticas segregacionistas. Y ese escenario nos remitía a la Alemania de los años 30, cuando el nazismo floreció como ideología. Desgraciadamente, de 2017 a la fecha, el ascenso del pensamiento totalitario, enmarcado en la aniquilación del "diferente", se ha fortalecido no solo en Argentina sino en el mundo.

Hay un contraste entre la belleza del espacio y el horror de las acciones, ¿cómo trabajaron ese contrapunto?

Eso estuvo desde el inicio, porque el nazismo persiste fuertemente en los cánones estéticos, en lo que denominamos "bello, perfecto". Era para nosotros esencial generar esa contradicción interna -casi inconsciente- en el espectador, de deslumbrarse con la belleza del horror, como una forma de cuestionar, más allá de la racionalidad, lo que tenemos guardado muy adentro de nuestro ser, lo que se fue forjando con siglos de cultura opresiva y violenta. En ese sentido, el trabajo con el elenco y con el área de fotografía y arte fue esencial. Se comprendió lo que buscábamos. Nosotros trabajamos con muchísimas referencias documentales que nos servían de guía base para reinventar y potenciar en el elemento ficcional, y al ser realizadores integrales, también ocupamos roles técnicos, lo que nos da otro control de la obra, no solo dirigimos o producimos, sino que podemos jugar con las herramientas técnicas para experimentar (y sin límite de tiempo).

La película apela a las emociones, a lo sensorial, ¿cuál fue el criterio para incorporar el material de archivo en ese aspecto?

El archivo es un fragmento real de nuestras vidas y entra en el film de esa forma, como un engranaje más dentro de ese universo ficcional que es la película. Interactúa con las vidas de los personajes, por ejemplo las homilías del Padre CASTELLANI en la radio de la familia, como lo hacían miles de familias argentinas en la década del 60, le da una proximidad al archivo que no lo diferencia de los elementos ficcionales dentro del relato. O las imágenes de "las brujas de Hitler" cuando las ve el personaje de Alba en una proyección de noticiero de la época, reproduce lo que hacían los habitantes de Bariloche cuando iban al cine, en los años 60, y antes de las películas les pasaban los fragmentos del noticiero que narraba episodios de la Segunda Guerra Mundial. Y al final, nosotros armamos un falso documental en inglés para narrar el casamiento de uno de los personajes del film. Ese juego entre realidad y ficción es lo que prueba que no hay límites en la construcción del relato de lo que acontece, porque la subjetividad lo modifica todo y pone a prueba lo intangible de nuestra existencia.

ERNESTO ARDITO

¿Cómo influye la música en ese aspecto?

La música construye el universo más profundo de los personajes y refuerza el espíritu del relato. Siempre aparece en este film con una lógica diegética y eso no le quita el sentido onírico que le otorga a las escenas. Porque la música nos transporta a otro plano sensorial en la vida real, y así lo quisimos trabajar también en el film.

Tanto en SINFONÍA PARA ANA como en LA BRUJA DE HITLER, el punto de vista radica en los adolescentes, ¿por qué esa elección?

Porque les adolescentes cargan esa mirada llena de deseo por vivir y, a la vez, tienen una ingenuidad lejana a la mirada más calculadora y premeditada de les adultes. Les adolescentes tienen ese desenfreno hermoso de que todo es posible, todo se puede transformar, hay tiempo para todo, porque en ese momento la vida nos pare-

"Somos fanáticos de los teleobjetivos y también de los macros. Utilizamos lentes de cine 35mm Cook antiguos para ello. Nos fascina el vértigo que genera en el cine esa proximidad. Hay una textura del movimiento y de la luz que en ese tipo de lentes es mágica, quizás por eso siempre terminamos eligiendo en el montaje el plano corto, aunque en el rodaje hayamos hecho planos abiertos".

VIRNA MOLINA prepara una puesta en escena junto a ISADORA ARDITO

ce eterna y todas las decisiones están aún por tomarse. Para les adolescentes, la vida es un misterio por descubrir. Colocar al espectador en ese punto de vista es maravilloso, porque de alguna forma nos reconecta con el alma joven, ávida de aventuras, que todxs tenemos dentro nuestro.

"Les adolescentes tienen ese desenfreno hermoso de que todo es posible, todo se puede transformar, hay tiempo para todo, porque en ese momento la vida nos parece eterna y todas las decisiones están aún por tomarse. Para les adolescentes, la vida es un misterio por descubrir. Colocar al espectador en ese punto de vista es maravilloso, porque de alguna forma nos reconecta con el alma joven, ávida de aventuras, que todxs tenemos dentro nuestro".

Encontraron una estética con el uso de planos cerrados/intimistas, ¿recurrieron a lentes específicos para ese registro? ¿Qué efectos se generan?

Somos fanáticos de los teleobjetivos y también de los macros. Utilizamos lentes de cine 35 mm Cook antiguos para ello. Nos fascina el vértigo que genera en el cine esa proximidad. Hay una textura del movimiento y de la luz que en ese tipo de lentes es mágica, quizás por eso siempre terminamos eligiendo en el montaje el plano corto, aunque en el rodaje hayamos hecho planos abiertos. De todas formas, en **LA BRUJA DE HITLER** abundan mucho más los planos muy abiertos, donde la naturaleza es protagonista, si la comparamos con **SINFONÍA PARA ANA**.

¿Qué buscan que la película genere en los espectadores?

Un viaje hacia tierras nuevas, donde el espectador pueda vivir experiencias únicas que construyan nuevas reflexiones y sensaciones. Sentimos que el arte es un vehículo para explorar lo inexplorado en nuestro entorno y en lo más oculto de nosotros mismos. D

POR **EMILIANO BASILE**

Respetando el pedido de Virna y Ernesto, sus respuestas figuran, en conjunto, como equipo de trabajo.

ESPERANDO LA CARROZA

La identidad, el costumbrismo y los "mercados"

EL COSTUMBRISMO, QUE ANTES FUE UNA FIGURA CORRIENTE Y UN GÉNERO CLAVE EN LA CINEMATOGRAFÍA Y LA CULTURA NACIONAL, AQUÍ Y AHORA ES CADA VEZ MENOS FRECUENTE. UNA FALTA DE CONTINUIDAD QUE NO IMPLICA UN PUNTO Y APARTE, SINO SIMPLEMENTE UN PARÉNTESIS INFLUENCIADO POR LOS NUEVOS ESTILOS NARRATIVOS QUE, POR RAZONES PRESUPUESTARIAS, INSTRUMENTALES O COYUNTURAS MEDIÁTICAS, ACONSEJAN PROSCRIBIR UNA FÓRMULA QUE FUNCIONA Y REFLEJA NUESTRA IDENTIDAD COMO MUY POCOS OTROS GÉNEROS PUEDEN REFLEJARLA.

A la fatiga del género, como muchos dicen que pasó, también se le sumó la mala prensa de la crítica, que habló de lugares comunes y terminó por desmerecer un material rico a la hora de la convocatoria e identificación con el público.

El cine brindó, década tras década, los mejores ejemplos de costumbrismo. La televisión se nutrió de él para llevar adelante el fenómeno de la tira diaria en el horario central. Esa reiteración sistemática desgastó sus posibilidades y las de las propias telenovelas frente a la existencia de otras ofertas distintas en el mismo medio, convirtiéndose también en uno de los factores principales que, actualmente, provocan la ausencia del género en las pantallas.

El costumbrismo, como bien lo dice su nombre, bucea en usos y costumbres locales, apoyándose en estereotipos bien subrayados que permitieron construir arquetipos para disparar sus relatos y lograr la tan mentada catarsis junto a los espectadores.

DRINGUE FARÍAS, LUIS BRANDONI, ANA MARÍA CAMPOY y LUISINA BRANDO en **JUAN QUE REÍA,** de CARLOS GALETTINI (Foto blanco y negro del film color)

MÁS RESPETO QUE SOY TU MADRE, de MARCOS CARNEVALE

Recientes producciones como MÁS RESPETO QUE SOY TU MADRE, de MARCOS CARNEVALE, o EMPIEZA EL BAILE, de MARINA SERESESKY, hablan de un eterno retorno del cine costumbrista local y del interés del público por volver a este cine, que interpela de manera tan directa que trasciende la pantalla, para ser apropiado por los espectadores y llevarlo, oh casualidad, a sus propias rutinas.

Así, el galán, el bueno, el malo, el villano de turno, la madre, el padre, la pura y casta novia, el "chanta", la mala, son solo algunos de los roles que circulaban en los diferentes escenarios propuestos, pero con un epicentro claro: el lugar a donde todos siempre volvían: la casa.

También, de acuerdo con la vivienda, el género distinguía que, si se trataba de diferencias entre amores de distintas clases sociales, muchas veces, en el contraste, se terminaba por construir una dinámica narrativa que agilizaba la trama y sus derivados.

Espacios del costumbrismo lo son, y seguirán siéndolo, el club, la calle, la cancha de fútbol, la oficina, el bar, todos lugares fácilmente reconocibles y de una gran identificación entre los espectadores.

El club y la cancha de fútbol se transforman en la polis griega, en donde todos los debates ya no pasan por el deporte, sino al contrario, terminan por sumar reflexiones que desembocan en el interés de los espectadores por saber más de sus personajes.

Esos espacios anteriormente mencionados, y no solo ellos, además se presentan como propios y como eco de los deseos y objetivos a cumplir, y si alguno de los personajes intenta, por ejemplo, correrse de allí será castigado, a menos, claro, que otro personaje, en la misma o parecida posición, lo avale.

Porque también en el costumbrismo se ponen en juego valores que no pueden ser transgredidos, y el que lo haga, tendrá su castigo. Así, el costumbrismo, en determinados momentos, funcionó como una vía de escape a la dura y cruenta verdad de la vida; en otros, acompañó con lágrimas, reforzando su idea de normalizador ante cuestiones que podrían hacer dudar sobre la "moralidad" de los personajes.

El costumbrismo, como categoría, supo ser una forma corriente de acercarnos a la realidad que, muchas veces y con justa razón, evitaba romper con la posibilidad de disparar una línea narrativa símil a la "realidad".

La pantalla, al proyectar un film costumbrista, no hace otra cosa que amplificar todo, poniendo una lupa en situaciones y espacios de conocimiento público, además de apoyarse, generalmente, en el humor y lo grotesco.

Pero ese apoyarse en la comedia no significaba que, en aquello identificable, no se colaran cuestiones que tenían que ver con la clase a la que se apuntaba llevar a las salas, las más populares, que veían en sus propuestas cómo, por ejemplo, los personajes ascendían en la sociedad, bien por esfuerzo propio o por alguna situación en que algún *deus ex machina* revertía una situación negativa.

Durante la época dorada del cine argentino, películas como

MERCEDES MORÁN y DARÍO GRANDINETTI en **EMPIEZA EL BAILE,** de MARINA SERESESKY

LOS TRES BERRETINES (ENRIQUE SUSINI), **PERDÓN VIEJITA** (JOSÉ A. FERREYRA), **ASÍ ES LA VIDA** (FRANCISCO MUGICA), **LOS CHICOS CRECEN** (CARLOS CHRISTENSEN) y **SU PRIMER BAILE** (ERNESTO ARANCIBIA), por solo nombrar algunos títulos, supieron forjar una serie de propuestas que, en la reiteración y en la continuidad, año a año, permitían, además, forjar un cine industrial, seriado y popular.

Ya en los setenta y ochenta, este mismo cine, más espaciado, supo agregar lo grotesco y el humor negro para compartir sus relatos. Con **JUAN QUE REÍA** (1976) y **SERÉ CUALQUIER COSA, PERO TE QUIERO** (1986), ambas de CARLOS GALETTINI, o **ESPERANDO LA CARROZA** (1985), de ALEJANDRO DORIA, el costumbrismo volvió por la puerta grande a las pantallas, creando un sinfín de personajes y situaciones que perduran en la memoria colectiva.

Porque, justamente, lo que hace el costumbrismo es eso, apelar a la memoria para reforzar sus premisas y, desde ellas, fortalecer el espíritu de época y las nociones que circulan en la sociedad, que tienen que ver con el "ser argentino".

No es lo mismo un cine costumbrista local que uno foráneo, porque, justamente, dichas costumbres varían según el lugar donde es impulsado y rodado el proyecto. Un cine costumbrista brasilero o mexicano puede acercarse, en algún caso, a uno argentino, pero jamás gravitará sobre los mismos puntos de contacto con el espectador.

En otros momentos, el costumbrismo asume algunos pequeños cambios que, si bien sigue cumpliendo con los aspectos que debe tener para considerarse como tal, cierta refinación y estilismo en el manejo de planos y movimientos de escena pueden servir para entenderlo como neocostumbrismo o costumbrismo moderno.

Cada década tiene su ejemplo de película costumbrista, y por más que se las haya intentado remozar o "aggiornar" a los tiempos que corrían, sus rasgos distintivos son aquellos que termina por consolidar una propuesta conocida y sólida.

Recientes producciones, como **MÁS RESPETO QUE SOY TU MADRE**, de MARCOS CARNEVALE, o **EMPIEZA EL BAILE**, de MARINA SERESESKY, hablan de un eterno retorno del cine costumbrista local y del interés del público por volver a este cine, que interpela de manera tan directa que trasciende la pantalla, para ser apropiado por los espectadores y llevarlo, oh casualidad, a sus propias rutinas. La sanción de una nueva ley que actualice los recursos y posibilidades competitivas de la industria cinematográfica y audiovisual argentina es fundamental para que este y otros géneros propios de nuestra identidad nacional vuelvan a nuestras pantallas a reflejarnos como nación, hoy más nunca, ante todo el mundo a través de los nuevos paradigmas de exhibición vigentes. D

POR **ELENA COUTO**

El cine brindó, década tras década, los mejores ejemplos de costumbrismo. La televisión se nutrió de él para llevar adelante el fenómeno de la tira diaria en el horario central. Esa reiteración sistemática desgastó sus posibilidades y las de las propias telenovelas frente a la existencia de otras ofertas distintas en el mismo medio, convirtiéndose también en uno de los factores principales que, actualmente, provocan la ausencia del género en las pantallas.

Lo nuevo de IGNACIO AGÜERO, su foco

Un viaje prodigioso

EL CINE DE LO REAL TUVO, COMO DESDE HACE, CON ESTE, 23 AÑOS, UNA CITA INELUDIBLE EN EL DOC BUENOS AIRES, QUE VOLVIÓ A ACERCAR UNA MIRADA PRECISA SOBRE EL ESTADO DE LAS PRODUCCIONES DOCUMENTALES. PROPUESTAS VARIADAS Y DIVERSAS DE TODAS PARTES DEL MUNDO APORTARON LA SENSIBLE ELOCUENCIA DE LAS REALIZADORAS Y LOS REALIZADORES PARTICIPANTES SOBRE AQUELLO QUE DECIDIERON REGISTRAR CON SUS PELÍCULAS.

En la mítica Sala Leopoldo Lugones del Complejo Teatral San Martín y la confortable Sala Mario Soffici de la Casa del Director, en DAC, la 23ª edición del DOC BUENOS AIRES supo albergar una precisa mirada sobre el tiempo en el que vivimos, con realizaciones provenientes de todo el mundo que acercaron sus particularidades para mancomunar una única dirección, la de ofrecer lugares y colores que, en su conjunción, unificaron criterios y perspectivas. Cuando las películas pochocleras ocupan cada vez más y más las pantallas, hasta absorberlas prácticamente por completo, en un contexto en el que cada vez existen menos espacios para exhibir cinematografías alternativas, el DOC

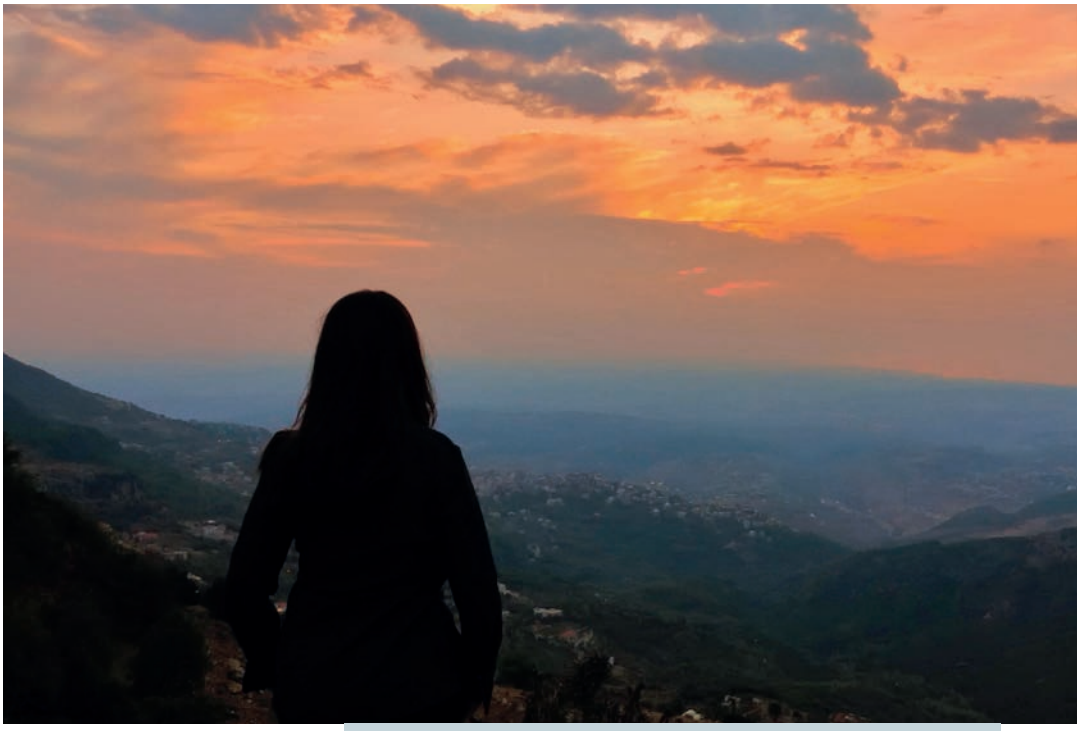
BUENOS AIRES mantiene y redobla su apuesta cada año. Es para celebrarlo.

Capitaneada por CARMEN GUARINI y ROGER KOZA, la muestra no competitiva volcó su mirada hacia universos que, en eclosión con sus propias bases, permitieron adentrarse en otras realidades, convirtiéndose automáticamente en una ventana donde aparecen distintas éticas y estéticas que transforman y enriquecen.

Desde su película de apertura, **LA TERMINAL**, de GUSTAVO FONTÁN, por cuya narrativa poética transcurren las horas en una estación de ómnibus provinciana, la muestra desarrolló un verdadero viaje cinematográfico a bordo de una prodigiosa selección de largos y cortos que invitaban a cuestionar el mundo más que a ofrecer respuestas sobre el mismo.

ONDE FICA ESTA RUA? OU SEM ANTES NEM DEPOIS, de JOÃO RUI GUERRA DA MATA y JOÃO PEDRO RODRIGUES, la elegida para el cierre, aportó su mirada sobre el cine de PAULO ROCHA, pero también sobre las mutaciones de las ciudades, los cuerpos y los conflictos eternos entre clases sociales.

Por otro lado, IGNACIO AGÜERO fue uno de los grandes invitados, con un foco sobre su cine que, en el último tiempo, acompañó los procesos de cambio y revolución intentados en Chile, sin dejar de lado su mirada y autoría, necesarias para contextualizar y comprender una toma de partido, que, como nunca, acompañó los particulares sucesos ocurridos en busca de la identidad originaria del territorio trasandino.



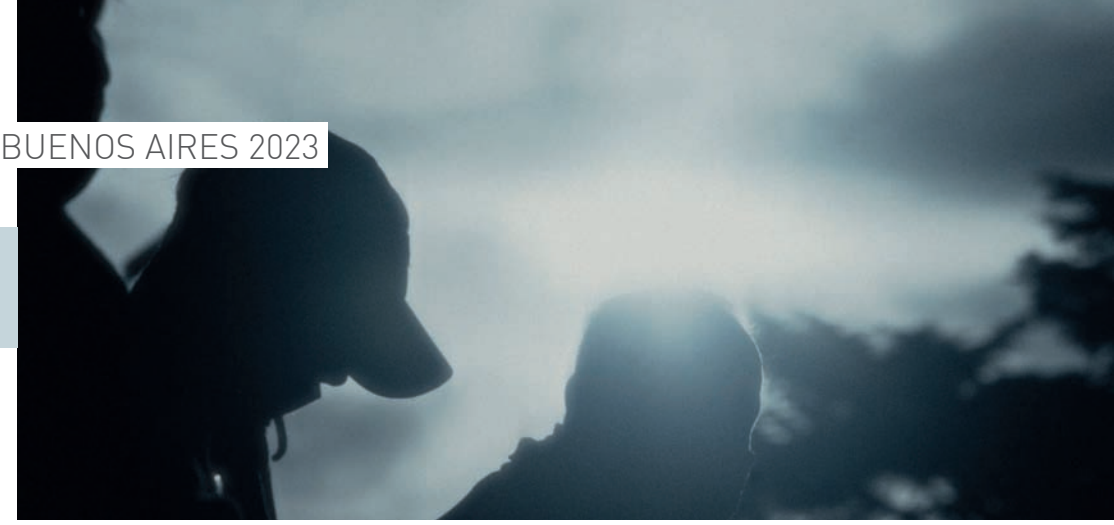
TALES OF A PURPLE HOUSE, de ABBAS FAHDEL

IGNACIO AGÜERO fue uno de los grandes invitados, con un foco sobre su cine que, en el último tiempo, acompañó los procesos de cambio y revolución intentados en Chile, sin dejar de lado su mirada y autoría, necesarias para contextualizar y comprender una toma de partido, que, como nunca, acompañó los particulares sucesos ocurridos en busca de la identidad originaria del territorio trasandino.

En la línea de revisar el pasado, la propuesta de MARTÍN FARINA y WILLY VILLALOBOS, **NÁUFRAGO**, reflexionó sobre un hombre que vivió durante años con ideas sobre la lucha de los años 70 y que, a la distancia, tiene pensamientos disímiles sobre aquello que, en realidad, aconteció.

Pero más allá de ver hacia atrás y analizarlo, también hubo tiempo para reflexionar sobre el hoy, como en **NUIT OBSCURE-AU REVOIR ICI, N'IMPORTE OÙ**, realizada por una figura conocida para el DOC, SYLVAIN GEORGE, quien, desde la primera línea de fuego, siempre aporta su necesaria información para completar el cuento sobre aquello que habitualmente polariza las noticias de guerra, dejando de lado el reduccionismo y contextualizándolo más allá de las divisiones e intereses.

ABBAS FAHDEL, otro de los reincidentes, permitió atisbar en **TALES OF A PURPLE HOUSE** otra posibilidad de imaginar el eterno período de paréntesis que implicó la pandemia para muchos, depositando su cámara en el pueblo en el que reside, no muy lejos de Beirut,



LA TERMINAL, de GUSTAVO FONTÁN, película de apertura

ONDE FICA ESTA RUA, película de clausura

Desde su película de apertura, LA TERMINAL, de GUSTAVO FONTÁN, por cuya narrativa poética transcurren las horas en una estación de ómnibus provinciana, la muestra desarrolló un verdadero viaje cinematográfico a bordo de una prodigiosa selección de largos y cortos que invitaban a cuestionar el mundo más que a ofrecer respuestas sobre el mismo.

Líbano, donde convive con su mujer, la pintora NOUR BALLOUK, en la línea de autores ineludibles de la cinefilia, como OZU y ERICE, desplegando la originalidad de su relato.

El foco BRUNO JORGE, además de repasar obras claves como **CONTRATEMPO** y **NOVEMBRO DECEMBRO**, trajo la última A INVENÇÃO DO OUTRO, que registra cómo, en 2019, en Brasil se coordina la mayor y más arriesgada expedición de las últimas décadas a la selva amazónica para buscar a un grupo de indígenas aislados, en situación de vulnerabilidad, y promover su primer contacto con no indígenas.

MIRKO STOPAR, realizador argentino-noruego que estrenó recientemente **EL ARPONERO**, incluido en la muestra, también tuvo su retrospectiva, con películas como **DESOLACIÓN** o la laureada **LLAMAS DE NITRATO**, obsesionado por el rodaje de una película, pero también sobre el material en el que se construían los sueños de la pantalla grande.

ZHANG MENGQI, realizadora y bailarina china, dio el presente con gran parte de su particular obra. Sus **AUTORRETRATOS**, diez en total, permitieron indagar en cuestiones particulares de su vida y el lugar que habita, el pasado, el presente y aquello que, tal vez, estará por venir.

Gracias a obras de FRANCESCA SVAMPA y JUAN IGNACIO ZEVALLOS, Barcelona e Irak se abrieron camino en la pantalla, como así también otras latitudes que supieron quedar plasmadas en las cámaras, completando la vasta travesía cinematográfica de la esperada muestra que, año a año, ilumina a Buenos Aires. D

POR **JORGE COLLAZO**

CEP Centro de Extensión Profesional | DAC

GENERODAC

docuDAC
Subcomisión de Documentalistas de DAC

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

DIRECTORESAV.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

EZEQUIEL ERRIQUEZ

LA CRECIDA

“Documento el drama y construyo una ficción”

LUEGO DE DARSE A CONOCER CON SU ÓPERA PRIMA A *LA CANTÁBRICA* (2012), EL REALIZADOR EZEQUIEL ERRIQUEZ ESTRENÓ *LA CRECIDA* (2023), RELATO DE UNA FAMILIA QUE TENDRÁ QUE REUBICARSE TRAS LA INMINENTE LLEGADA DE UNA REPRESA.

¿Por qué te interesa abordar las consecuencias del neoliberalismo, la exclusión?

Creo que es lo que me nace contar. El hecho de haber crecido en los años 90 y ver al país derrumbarse en el 2001 con 16 años, viviendo en los suburbios de Buenos Aires, me marcó bastante. Siempre me interesó la política pero desde ese lugar: cómo afecta la vida de las personas. En este caso el neoliberalismo, como bien decís, afectó bastante mis vínculos personales, familiares. Mi viejo se fue a vivir a Brasil y, con mis hermanos, nos quedamos con mi madre, que a su vez es emigrante española. O sea que la migración ya estaba metida en mi familia y, en los períodos de crisis, afloró. Pero no creo que todo sea decadencia o muerte. Sino al revés; me interesa la potencia de la vida, de los vínculos familiares, del amor, inmersa en esos contextos de crisis y destrucción social.

LA CRECIDA tiene una marcada impronta documental, aunque con alguna influencia del cine de LUCRECIA MARTEL.

MARTEL es siempre es una referencia, e influencia. Pero MARTEL es MARTEL y nunca busqué copiarla, quizás lo que sí me identifica con su cine es seguir una búsqueda estética por fuera de los cánones, o del modo clásico de pensar una película. A mí me interesa investigar acerca de ese diálogo entre lo que se cuenta y la forma en la que se cuenta. Para mí fue crucial vivir un año entero en Panambí, Misiones, para hacer esta película. Acercarme a los tiempos misiones de la frontera, a lo particular de un territorio donde se conjuga el *portuñol,* con el polaco, el alemán y el guaraní en una unidad inseparable. Esa riqueza y ese territorio en peligro de extinción fue lo que captó realmente mi atención. Y desde ese lugar sí, me aproximo a la realidad del lugar. Documento el drama y construyo una ficción desde esa tónica.

Los actores tienen un aura muy naturalista, espontánea. ¿Cómo los elegiste?

La decisión de que el elenco sea íntegramente conformado por personas del lugar fue crucial. No imaginaba esta película con actores de Buenos Aires o de otro lugar, sino que sentía que ellos podían expresar otro acercamiento a la realidad que quería exponer en la película. Fue un casting muy intenso porque se suma que en la frontera hay mucho movimiento migratorio. Trabajé con MARIANA y MARÍA LAURA BERCH. Si bien hicimos jornadas de casting, fue recorriendo el pueblo y yendo casa por casa el modo en que encontramos al elenco definitivo.

¿Qué debería hacer el INCAA para mejorar?

Debería tener mayor celeridad en las actualizaciones de los presupuestos. Más convocatorias y llamados para películas de productoras chicas y medianas. Los sindicatos deberían ser más flexibles en cuanto a la conformación de los equipos. Los trabajadores nunca deben ser el punto de ajuste. También creo que hay mucho que hacer en materia de exhibición, distribución y proyección de estas películas en el interior del país y a nivel internacional. D

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)

DAC
Directores Argentinos Cinematográficos

BENEFICIOS CREDICOOP

Ahorrá con los mejores beneficios

Supermercados · Gastronomía · Indumentaria · Deportes · Entretenimiento · Tecnología

Conocé todos nuestros beneficios escaneando el QR

Aplicable a la cartera de consumo. Más información en www.beneficios.bancocredicoop.coop o a través de Credicoop Responde al 0800-888-4500

Adhiere al Código de Prácticas Bancarias

BANCO CREDICOOP
COOPERATIVO LIMITADO
La Banca Solidaria