

DIRECTORES

AÑO 02 · REVISTA 05

SEPTIEMBRE DE 2014

GRAN ESTRENO

LA CASA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL



DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos
...
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales
Entidad fundada en 1958



Si querés integrarte a la fundación
ingresá en: www.fundaciondac.org.ar

Tu colaboración es valiosa para nosotros



Directores Argentinos Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

HACETEFAN/SEGUINOS

 /DacDirectoresArgentinos
Cinematograficos

 /dac_directores

Tel. (+54) 0800-3456-DAC (322)

DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE
UN TRÁMITE SENCILLO PARA ACCEDER A TUS DERECHOS AQUÍ Y EN EL EXTERIOR

www.dac.org.ar

VERA 559

(C1414AOK) C.A.B.A.
República Argentina
(A METROS DE AV. CORRIENTES
Y AV. SCALABRINI ORTIZ)

SUMARIO



NOTA DE TAPA
DÍA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL

05

11 ENTREVISTA A
DAMIÁN SZIFRÓN

CINE LATINOAMERICANO 18
EL CINEDUCTO DEL SUR



30 ENTREVISTA A
SEBASTIÁN PIVOTTO

34 INFORME
CINE SOVIÉTICO AL RUSO

ENTREVISTA A
NATALIA META 42



45 CISAC

46 OPINIÓN
LOS DIRECTORES ARMAN EL
ROMPECABEZAS AUDIOVISUAL

WRITERS & DIRECTORS
WORLDWIDE 55





56 **ADAL**
Alianza de Directores
Audiovisuales Latinoamericanos

58 **INFORME**
ENTRENAMIENTO PARA TODOS

64 **ENTREVISTA A**
FEDERICO JUSID



69 **DIEZ HISTORIAS**
MÁS ALLÁ DE LAS
FRONTERAS

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



78 **TELEVISIÓN GLOBAL**
MAD MEN & FARGO

84 **ENTREVISTA A**
EUGENIO ZANETTI

88 **INFORME**
CINE EXPANDIDO

94 **HOMENAJE A**
MANUEL ROMERO



97 **LIBROS**
LA MEMORIA DE LOS OJOS

// Revista **DIRECTORES**

Año 2 Número 5
SEPTIEMBRE 2014

Equipo editorial

Editor Horacio Maldonado

Secretario de Redacción
Julio Ludueña

Coordinación
Ana Halabe y Matías Arilli

Coordinación General
Mariano Cinna y Pablo Soliard

Asistentes de coordinación
Aldana Mendella y
Magdalena Muro

Diagramación Intermedia
Impresión Art. Graf. Chilavert

Colaboraron en este número

Ana Halabe, Isabel Croce,
Fernando Brenner, Silvana
Jarmoluk, Ana María
Jarmoluk, Paula Núñez,
Agustina Ordoqui, Emilio
De Gorgot, Andrea Bruno,
Rodrigo Alonso, Lucas
Turturro, Mario Gallina,
Martín Wain y Alejandra
Gibelli.

**Asesor de Diseño Gráfico
y Diseño de Tapa**
Martín Ochoa

Redacción
Vera 559.
C.A.B.A.
Argentina.
Tel.: (+54) 0800-99-90-DAC (322)
Interno 122
www.dac.org.ar

Revista Directores es publicada para su circulación gratuita por DAC Directores Argentinos Cinematográficos, Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales, la cual es también su editor 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. Registro de propiedad intelectual en trámite.

LOS DIRECTORES

sabemos hacer los sueños realidad



Premios DAC a la trayectoria: DAMIÁN SZIFRÓN, JUAN CARLOS DESANZO, LITA STANTIC, y SEBASTIÁN PIVOTTO.

El 23 de Julio se instituyó como Día del Director Audiovisual conmemorando la fecha de la fundación de **DAC** -Directores Argentinos Cinematográficos- en 1958. Este año, DAC festejó su 56° Aniversario inaugurando también la *Casa del Director Audiovisual* con una gran fiesta donde fueron entregados premios a la trayectoria de consagrados directoras y directores del cine y la TV. Para completar la celebración se inauguró una moderna muestra de cine expandido en el MACBA y se ofrecieron películas argentinas, algunas en preestreno exclusivo. Las mismas, con entrada libre y gratuita, y gracias al especial apoyo y adhesión del **INCAA**, se exhibieron en los cines Gaumont, Arte Multiplex Belgrano, BAMA Centro y los Espacios INCAA de todo el país.

DIRECTORES_56 ANIVERSARIO DE DAC

Según las últimas estadísticas, hombres y mujeres de todo el mundo y todas las edades, pasan un promedio cotidiano de nueve horas frente a las distintas pantallas con que conviven. Es decir la mitad de su vida diaria activa, considerando que 8 de las 24 horas diarias las utilizamos para dormir. En esta nueva situación social, el director audiovisual como creador de las imágenes y sonidos que esas pantallas proveen se ha transformado en un imprescindible colaborador de la humanidad.

Desde 2012, el 23 de julio se celebra en la Argentina el Día del Director Audiovisual, recientemente consagrado por el voto unánime del Congreso Nacional. La fecha recuerda en particular la creación de DAC -Directores Argentinos Cinematográficos-, fundada en 1958 por legendarios cineastas como FERNANDO AYALA, HUGO DEL CARRIL, LUCAS DEMARE, RENÉ MUJICA, LEOPOLDO TORRE NILSSON y MARIO SOFFICI, entre otros. Incluido el director como autor de todas las obras audiovisuales en la ley de propiedad intelectual a partir de 2004, y reglamentada su gestión a través de DAC por decisión del Poder Ejecutivo Nacional desde 2009, la entidad que ya venía organizándose para esta función comenzó a recaudar, administrar y distribuir desde entonces los beneficios de los derechos representados, constituyéndose además en importante miembro de la CISAC, la gran sociedad internacional de autores y compositores con sede en París que



El Público colmó las salas donde se brindó el cine de los directores argentinos con entrada libre y gratuita.



La fiesta a pleno: una noche inolvidable.



El Gaumont elevó su media diaria de 1.000 a 3.000 espectadores.

gestiona esos derechos en todo el mundo.

Fruto del eficaz y transparente cumplimiento de esas funciones, es la apertura de la *Casa del Director Audiovisual*, completa sede propia de 3.400 m2 adquirida en la calle Vera 559, pleno centro geográfico de Buenos Aires, en el tradicional barrio de Villa Crespo, materializando un largo sueño que hasta hace muy poco parecía inalcanzable.

La inauguración, como toda la jornada, fue una verdadera fiesta en la que se distinguió con los Premios DAC por sus trayectorias a directoras y directores de distintas generaciones y disciplinas audiovisuales: LITA STANTIC, JUAN CARLOS DE-

SANZO, SEBASTIÁN PIVOTTO y DAMIÁN SZIFRÓN. Participaron de la reunión, televisada en vivo, cientos de invitados especiales entre miembros de la comunidad de toda la creación audiovisual, entidades colegas, la prensa, representantes de todos los medios, importantes autoridades y funcionarios nacionales cuyo apoyo y permanente disposición fue preponderante para este logro de inclusión que todos los directores y directoras de la Argentina festejan.

Haciendo extensiva la celebración al público, durante toda la jornada del *Día del Director Audiovisual*, el INCAA y DAC ofrecieron funciones de cine argentino con entrada libre y gratuita en el Cine Gaumont, Arte Mul-

PALABRAS DE LUCRECIA CARDOSO

tiplex de Belgrano, BAMA Centro y en los Espacios INCAA de todo el país, en cuyo marco hubo pre estrenos exclusivos y los directores asistieron para dialogar animadamente con los espectadores. ROSENDO RUÍZ llegó desde Córdoba especialmente invitado por DAC. Destacando también la expansión audiovisual en todos los ámbitos y coincidiendo con la fecha, en el MACBA -Museo de Arte Contemporáneo-, avenida San Juan 328, se inauguró la muestra *LA SOMBRA INVERTIDA*, de LUCAS TURTURRO, la cual mediante un sistema de múltiples pantallas combina el lenguaje cinematográfico con las nuevas tecnologías y el espacio.

El Día del Director Audiovisual, el INCAA participó activamente. Aportó masiva difusión previa y entrada gratuita el 23 de julio en todos los Espacios INCAA del país. En el acto central de la celebración, ARIEL DIRESE habló señalando la importancia del acuerdo de colaboración firmado el 4 de julio entre el INCAA y DAC, para luego leer palabras escritas por MARÍA LUCRECIA CARDOSO, quien ese día participaba de una reunión en Ecuador.

La Presidenta del INCAA saludó el 56 aniversario de DAC, destacando su constante lucha por incorporar los derechos autorales del director a la Ley de Propiedad Intelectual hasta su obtención en el 2004 y su designación en el 2009 como única entidad gestora en el país para la recaudación y distribución de esos derechos. "Es", escribió, "uno de los logros más emblemáticos de la actividad audiovisual durante la última década. Quienes trabajamos en el INCAA, saludamos esa conquista de donde ya nunca se volverá atrás para bien de todos los directores y sus futuras generaciones. Les deseo muy feliz día". DAC agradece muy sinceramente estas palabras.



La Casa del Director Audiovisual con su frente especialmente iluminado para la fiesta.



ARIEL DIRESE destacó el acuerdo INCAA-DAC y leyó una nota de MARÍA LUCRECIA CARDOSO.

La Casa del Director

DETALLES GENERALES Y PARTICULARIDADES

LA CASA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL, en Vera 559 a metros de las avenidas Scalabrini Ortiz y Corrientes, es un edificio integrado en 3.400 m² que se desarrolla a través de varios cuerpos y pisos, reciclando la propiedad original del terreno con nuevas y modernas construcciones. Un conjunto que funciona unido como si todo fuera parte de una sola concepción, comunicándose por medio de espléndidos puentes y jardines interiores, incorporando diversas dinámicas y secretos, tanto del movimiento BAUHAUS como del FENG SHUI. El BAUHAUS es un movimiento artístico y arquitectónico creado en Alemania por WALTER GROPIUS, según el cual la forma sigue a la función. El FENG SHUI es una técnica de origen oriental cuya esencia consiste en el desarrollo de un entorno vital para facilitar la vida de cada día y las ocupaciones de las personas que transitan ese espacio, relacionándolas con la naturaleza, el aire y la luz.

Los arquitectos DIEGO GONZÁLES PONDAL y FERNANDO MARENCHINI, expertos conocedores de las dos mencionadas corrientes, ubicadas a la vanguardia de la arquitectura actual, fueron los diseñadores de la construcción, realizada para el anterior propietario: una empresa internacional del rubro de la aseguración que

necesitaba venderla para adquirir otro edificio que su propio crecimiento en poco tiempo le demandó, y a quien DAC finalmente la adquirió el 4 de abril de 2014.

Una buena elección

DAC estaba esperando un lugar así, algo que parecía muy difícil de encontrar sin construir y el lugar estaba esperando a DAC, porque cubría todas las características que la entidad necesitaba, incluyendo la instalación técnica de cableado interactivo fundamental para cumplir con los objetivos específicos de la tarea en cuanto a sistemas a aplicar. Sus amplios espacios, plenos

de aire y luz, han permitido albergar todas las instalaciones que DAC tenía repartidas en distintos pisos alquilados a partir del 2011 en el mismo edificio de oficinas, donde en planta baja DAC conserva como punto de atención en Maipú 42, la oficina de 40m² recibida del Gobierno de la Nación para comenzar a funcionar, al ser designada única entidad de gestión del director como autor de la obra audiovisual en 2009.

LA CASA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL brinda todas las comodidades técnicas, administrativas, culturales, sociales y recreativas que Directores Ar-

gentinos Cinematográficos requiere no solo para el funcionamiento de su organización sino también para convertirse en el lugar en encuentro permanente, profesional y fraternal, de todos los realizadores audiovisuales. Al respecto, está ya en ejecución el moderno Cine Teatro para 120 espectadores que el predio habrá también de incluir, brindando la mejor imagen y sonido del país, tanto para poder valorar realmente la calidad técnica de una realización como para satisfacer al público más exigente.

Un sueño que parecía inalcanzable se ha podido lograr.



Jardín interior frente al moderno Cine Teatro ya en ejecución.



Otro de los reconfortantes espacios que comunican los distintos cuerpos del edificio.



Amplias oficinas plenas de espacio y luz.



Gimnasio y zona de esparcimiento general.



Frente del segundo cuerpo de la casa.



Salón de refrigerio, también propicio para el encuentro profesional.

INCREMENTOS EN BENEFICIOS DE ACCIÓN SOCIAL

año 2012

\$700.000
EN SUBSIDIOS

DAC - Directores Argentinos Cinematográficos - reparte la recaudación recibida por derecho de autor a todos los directores de cine y televisión, aunque ese no es el único dinero que distribuye.

Además, a través de su **Secretaría de Acción Social**, otorga beneficios y subsidios mensuales a socios y representados, especialmente a los directores jubilados, a los que más obras han realizado y a los que más necesitan la solidaridad de DAC para superar alguna difícil situación por la que puedan estar atravesando.

Este importante incremento registrado se debe al aumento de las recaudaciones que van sumando más usuarios audiovisuales de nuevos y distintos rubros, pero también a la inclusión de más representados en estos beneficios que solo los socios recibían.

año 2013

\$1.400.000
EN SUBSIDIOS ENTRE LOS ASOCIADOS

año 2014

\$4.800.000
ENTRE ASOCIADOS Y REPRESENTADOS

DAC ACCION SOCIAL

SEGUIMOS DIGNIFICANDO EL ROL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL



Directores Argentinos Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

HACETEFAN/SEGUINOS

/DacDirectoresArgentinos
Cinematograficos

/dac_directores

Tel. (+54) 0800-3456-DAC (322)

DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE
UN TRÁMITE SENCILLO PARA ACCEDER A TUS DERECHOS AQUÍ Y EN EL EXTERIOR

www.dac.org.ar

VERA 559
(C1414AOK) C.A.B.A.
República Argentina
(A METROS DE AV. CORRIENTES
Y AV. SCALABRINI ORTIZ)

ENTREVISTA A
DAMIÁN SZIFRÓN

CINEASTA SALVAJE

Entrevista original para Revista DAC – DIRECTORES **ANA HALABE**
Producción **MATÍAS ARILLI-MAGDALENA MURO**

APLAUDIDA DE PIE EN LA ÚLTIMA EDICIÓN DEL FESTIVAL DE CANNES, LA TERCERA PELÍCULA DEL DIRECTOR DAMIÁN SZIFRÓN, SE PRESENTA ESTE MES EN CINES DE ARGENTINA Y DEL MUNDO. EN ESTA NOTA EXCLUSIVA PARA **DIRECTORES**, EL REALIZADOR DE **EL FONDO DEL MAR**, **TIEMPO DE VALIENTES** Y **LOS SIMULADORES** NOS CUENTA CÓMO FUE EL PROCESO CREATIVO Y DE PRODUCCIÓN DE SU NUEVA REALIZACIÓN, **RELATOS SALVAJES**.

Permitida su difusión total o parcial nombrando las fuentes.



¿Cuál fue el puntapié inicial para empezar a escribir la película? El episodio que inaugura la película fue el primero que imaginé, hace muchos años. Era una vieja idea, como un cuento, que tenía pensado hacer en algún momento. Y me gustaba, me resultaba original, potente, y ya no sabía que destino darle. Calculo se presentó mientras desarrolla-

ba otra película, mientras estaba escribiendo tres o cuatro largometrajes en paralelo, en el contexto de una productora de contenido de guiones. En algunos momentos trataba de no trabajar y me iba a comer o viajaba bastante para escribir -yo viajo bastante, me voy con el bolsito un par de días afuera y es donde más avanzan los guiones- y ahí, cuando apare-

cía alguna imagen, trataba de comprimirla para que no se convirtiera en un nuevo largometraje y resultaban estos episodios, estos cortos, estos cuentos. Una imagen: estaba comiendo en un restorán y vi a un intendente de esa localidad (que no voy a decir cuál es porque todos van a saber en quién está inspirado), pero era un tipo muy desagradable. Estaba analizando una foto de él mismo junto a unos asistentes y quería que le borrarán la verruga con Photoshop. De pronto vino la moza y la trató muy mal. Fue muy despectivo, muy agresivo. Me fui al hotel y esa imagen volvía, volvía, volvía... y empecé a ver: Bueno, a ver... ¿qué pasa si yo fuera la

DAMIÁN SZIFRÓN dirigiendo a RICARDO DARÍN en **RELATOS SALVAJES** (2014): "Tenía cierto vértigo de trabajar con él. Yo sé que hago repetir las cosas setecientas, ochenta mil veces, y puedo llegar a exasperar a mucha gente. Pero en él encontré alguien que agradece, le gusta repetir, mejorar, evolucionar; te respeta".

"Creo que soy extremadamente libre a la hora de escribir y es un proceso muy gozoso, muy bestial. A esta altura del partido confío mucho en lo que aparece porque sí"

moza...? Después vino el de la ruta. Y luego, empecé a recuperar estas nuevas ideas que creía que iban a ir a parar bien. Y el último que escribí es

el que hoy concluye la película, que es el del casamiento.

El orden que le das a cada cuento en la película, ¿tiene una intencionalidad? Hay una intención deliberada. El cine está compuesto de tantas partes que todo en un momento, obviamente, lo pensás. Por ahí no tanto durante el guión. Creo que soy extremadamente libre a la hora de escribir y es un proceso muy gozoso, muy bestial. A esta altura del partido confío mucho en lo que aparece porque sí. Yo sé que no es porque sí. Yo sé que viene de una observa-

ción de la realidad, de cientos de miles de pensamientos que se cruzan. Sé que cuando aparece una imagen que me resulta intrigante es porque contiene un tema o contiene un conflicto. Entonces le doy crédito a eso. Después, a la hora de filmar y de dirigir, de compaginar todo, de presentar, de pensar los afiches, trato de ser fiel con aquello que se presentó en forma de idea, con esa frescura, esa libertad, y me convierto en un servidor fiel de lo que, unos meses atrás, imaginé. Y trato de satisfacerlo, porque quiero que el espectador reciba lo mismo

que a mí me gustó cuando se me ocurrió. Trato de recrear esa situación. Después de un montón de trabajo, de malabares, finalmente se trata de respetar la naturaleza propia de un proceso.

¿De qué manera contribuyó el elenco y el equipo técnico en la realización de la película? La película está bendecida por la imaginación y el trabajo de toda la gente que participa de un rodaje. Los actores le dieron dimensión, le dieron verdad. El trabajo con Javier Juliá, el director de fotografía, fue muy intenso,

muy enriquecedor. Clara Notari, la directora de arte; Ruth Fischerman, la vestuarista. José Luis Díaz, el maestro de sonido... Con todos conversé las ideas; creo que muchos no tienen conciencia de cuán influyentes fueron y cuánto dieron a este material y cuánto lo hicieron crecer. Por ahí escucho que dicen: "Sabe lo que quiere, pide perfectamente y repite y busca"... yo en ese pedir lo que quiero, al mismo tiempo escucho y veo si lo que quiero resulta atractivo, funciona. Estoy todo el tiempo interactuando con los demás; son los primeros espectadores de un guión y de un proceso, entonces me interesa mucho esa mirada. Toda esta gente me complementó muchísimo. Los productores, Hugo Sigman, Matías Mosteirín; la gente de El Deseo, Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García... me veo muchas veces en la necesidad de mencionarlos porque son parte constitutiva de la película. La interacción con los demás, o modifica mucho lo que quería hacer o lo hace crecer exponencialmente.



DAMIÁN SZIFRÓN en el set de **RELATOS SALVAJES** (2014): "Soy de los que creen que las ideas en su máxima potencia son las más comerciales, en el sentido estricto de la palabra. Son las que más van a conectar con el otro".



¿Cuál fue la propuesta estética y narrativa que le diste a la película?

La brevedad fue una guía, porque para mí fue una especie de acto liberador en sí, sobre todo durante la escritura, en comparación a otros largometrajes en los que estuve sumergido durante meses, tal vez años. De pronto, acá, en una noche, aparecía una historia. Y eso es parte fundamental y fundacional de **RELATOS SALVAJES**. Entonces, a la hora de pensar la puesta en escena, si bien uno la ve y de pronto dice: Acá hay una parafernalia infernal, la verdad es que cada plano está regido por una cuestión de economía; no en función de cuidar el presupuesto, pero sí de contar con menos, ser muy preciso. Imaginaba una película muy magra, que no le sobrara nada, con contundencia, que cada plano sea importante en sí y que en conjunto forme una escena potente. El acto de comprimir está presente en cada momento del proceso. Y esa

idea de síntesis se trasladó a los diferentes rubros.

¿Cómo fue la elección de los actores?

En algunos actores pensaba mientras escribía. Pero también en el momento de hacer un casting... Cada proceso es una posibilidad de que la película crezca. Nada me lo tomo como un trámite, o como un espacio mecánico. Todo el tiempo siento que la película puede mejorar, puede crecer, puede ganar profundidad, verdad, dimensión, belleza, magnitud, o por el contrario, se puede comprimir. No siempre hay que buscar lo mismo; depende de la escena y de la secuencia. Entonces, ante cada situación, es una nueva aventura a la que hay que darle lugar. A la hora de sentarme a pensar en un casting con el equipo, me gusta barajar y dar de nuevo: A ver, ¿con quién se la imaginan, qué cara ven acá? Con todos los que están tenía muchísimas ganas de trabajar. A más

de uno, por ejemplo, le di dos relatos. Porque los veía verdaderamente en dos papeles, y quería saber cuál era el que a ellos los hacía sentir más o menos cómodos. Imaginamos muchas películas posibles. Creo que ésta es la mejor. Creo en los procesos. Cuando hay mucha gente que todos los días trabaja sobre algo y eso evoluciona, después no hay que dudar tanto del resultado al que se llegó. Si trabajás con honestidad y con libertad, después te tenés que hacer cargo de lo que decidiste.

¿Cómo trabajás con los actores para nutrir los personajes y poder sacarles lo mejor?

Yo tengo respeto por el actor. Y admiración por el trabajo que hace. Yo no podría hacer eso ni remotamente. Sé lo que quiero ver, pero yo no lo podría hacer. Para mí eso son situaciones de riesgo... Subir a un escenario, repleto de gente, todas las noches, con todo lo que puede salir mal, hacer el

El elenco de **RELATOS**

SALVAJES (2014)

flanqueando a su director, DAMIÁN SZIFRÓN: "Yo sabía que quería trabajar con RICARDO (DARÍN), sabía que quería trabajar con OSCAR (MARTÍNEZ)... con todos los que están tenía muchísimas ganas de trabajar; los considero grandes actores, todos presentan genialidad".

ridículo... Son seres que están completamente expuestos. El que verdaderamente actúa no ve. Está metido en la situación; yo lo tengo que ir guiando hacia donde yo quiero que vaya. Y lo tengo que sumar en ese viaje. Por ejemplo, en una obra de teatro, de Chéjov o Shakespeare, imagino un director y actores que opinan sobre qué quiso decir, qué se está contando, cuál es la motivación para hacer tal o cual acción, cuál es el deseo reprimido, lo que se ve, lo que se oculta...

“Trabajo para el espectador que fui, para mi viejo, que me enseñó a ver películas como espectador, y para la gente que conozco”

En este caso, yo sé cuál es la mejor versión de esos textos. Entonces, trato de transmitirlo. En ese sentido, no evito ese conocimiento, lo uso. Y pido, y trato de explicar y de expresar. Normalmente lo que ocurre es que hay una comunión, una conexión y que, además, al actor le gusta que lo dirijan. Es un trabajo creativo y de a dos, de a muchos más. El rodaje está compuesto por mucha gente, pero esa interacción nutre, nutre de verdad y hace crecer el material. Lo disfruté mucho.

¿Cómo fue trabajar la banda sonora con Gustavo Santaolalla? Un director acompaña un trabajo creativo de punta a punta. Está la frase famosa de John Ford: “Le pueden poner música por demás, por de menos... traten de no arruinar mucho esto que siento que hice un buen trabajo”, y se iba a su barco. Imagino un contexto donde cada técnico es un gran artista... pero aun así siento que el director, para mí, tiene que estar. Porque eso es dirigir también; no es sólo el rodaje. En relación a

la música obviamente participé del proceso, pero también fui un poco espectador. Yo monté la película con música de referencia, como se hace normalmente. No tiene tanta música; yo realmente quería que apareciera en el momento justo, y que cuando lo hiciera, la música fuera sustancial. Veo a veces en el cine moderno que le sacan la música, los diálogos, los personajes no hablan, como que los van vaciando... Es como quitarles herramientas. A mí me encanta que los personajes se expresen. Y la música en el cine, concretamente, la disfruto mucho. Obviamente, cuando está bien puesta. Hay varios temas preexistentes que están colocados en la película como música que suena. Pero hay una buena cuota de música incidental, hecha por (Gustavo) Santaolalla. Lo conocí en una especie de cantina en Bélgica, tomamos un montón de ginebra y charlamos de cine. Es un tipo luminoso, expansivo, muy entusiasta, trabaja realmente

desde el placer; ama lo que hace. Es capaz de entender al cine en términos de espectáculo -por haber producido tantos-, así que rápidamente establecimos una conexión. Él vivió afuera y no había visto **LOS SIMULADORES**, no sabía lo que era. Le dimos el guión. De pronto ya estábamos filmando, muy avanzado, y llamó y dijo “¿Qué es esto? Es espectacular”. Dos semanas después me dice: “Ya tengo el tema de la secuencia de títulos”. Y ahí me agarró terror, porque dije ¿Qué pasa si no me gusta? ¿Qué hago? Me conozco y sé que si no me gusta, puede ser Paul McCartney el que vino con la canción, pero si la película no la acepta no la voy a poner. Pero la escuché y me pareció espectacular. Condensó el ADN de la película en dos minutos que dura la canción.

¿De qué manera se suma Pedro Almodóvar al proyecto? En 2006 me llamó Agustín Almodóvar porque había visto

con Pedro **TIEMPO DE VALIENTES** en España y les había encantado, y querían participar y producir lo próximo que hiciera. Son gente muy sana, muy lúcida; saben una barbaridad de cine. Más allá del cine que hacen tienen una pasión inagotable, fueron -y yo me siento muy identificado- grandes espectadores de cine desde la infancia. Ellos le pusieron **EL DESEO** a su compañía y me parece que representa el espíritu con el que hacen las cosas.

RELATOS SALVAJES

(2014). DAMIÁN SZIFRÓN: “Los actores son instrumentos puros; como un Stradivarius. Al episodio de **RITA** (CORTESE) y **JULIETA** (ZYLBERGERG) yo lo pienso como un pequeño movimiento para flauta y trombón. Todos tienen voces. Yo soy el único que no tiene voz”.



DIRECTORES ENTREVISTA A DAMIÁN SZIFRÓN

¿Cómo fue tu experiencia en Cannes, presentando la película? Para un director un festival de cine es una situación incómoda, porque es un espacio donde te van a juzgar tus pares con respecto a si corresponde o no que te hayan seleccionado; te encontrás a una crítica internacional muy, en teoría, sofisticada. Yo pienso y trabajo para el espectador de cine. Trabajo para el espectador que fui, para mi viejo, que me enseñó a ver películas como espectador, y para la gente que conozco. Cuando aparecen las imágenes, las veo en una sala llena. El diálogo con la película lo imagino con una audiencia, no con un tribunal. Entonces, tenía un poco de temor. Pero desde que llegamos la pasamos muy bien. Cannes fue una experiencia importantísima para la película, ya desde el momento en que la seleccionaron. Ahí sentí que se expandía realmente el horizonte de las cosas que iba a poder hacer en el futuro, porque te presenta en un espacio absolutamente internacional, muy

exigente. Y sobre todo con una película como ésta que también tiene la capacidad de establecer una relación sólida y directa con la audiencia, quizás más masiva. Además nos pusieron una función espectacular el primer sábado del Festival a las diez de la noche, realmente inmejorable.

¿Qué opinás sobre los avances tecnológicos y las diferentes plataformas que existen para ver una película que uno ha pensado para una sala de cine, por ejemplo? No soy alguien que pueda ver una película en la computadora. No me gusta el cursor que va avanzando ahí abajo... Obviamente que prefiero toda la vida el cine y, si no, la televisión, que me parece un buen espacio para ver una película. No así el celular. A mí no me atrae eso. El cine es el espacio ideal para ver una película. Y como deseo me encantaría que el cine se convierta progresivamente en un espacio para ver buenas películas y no películas nuevas. Me parece un despropósito



DAMIÁN SZIFRÓN y GUSTAVO SANTAOLALLA, responsable de la banda sonora de **RELATOS SALVAJES** (2014): "Hay una buena cuota de música incidental, además del track *Relatos Salvajes Theme*. Así lo bautizó él, porque es perfecta".

usar tantos metros cuadrados y sistemas de proyección tan costosos para ver una porquería tras otra, que se estrenan, seis, siete, ocho por semana. Me parecen que esas podrían ir directo a la televisión o podrían estar en Netflix o el celular, y dejar los cines para que circulen permanentemente copias nuevas y restauradas, como **TIBURÓN** (Jaws, STEVEN SPIELBERG-1975), **EL RESPLANDOR** (The Shining, STANLEY KUBRICK -1980). No hace falta que las películas sean nuevas; lo que va cambiando es la audiencia. Cada tanto se estrena una así, pero no es algo frecuente.

¿Creés que el paradigma de las series de televisión ha cambiado con la presencia cada vez más fuerte de sitios como Netflix? La televisión me gusta mucho más como director que como espectador. Si lo miro con optimismo, me parece que la presencia cada vez mayor de producciones valiosas e interesantes como **BREAKING BAD** o **MAD MEN** va a hacer que el contenido berreta que está hecho simplemente para llenar huecos va a tender a desaparecer, porque la gente va a ir eligiendo, y si uno controla la programación no hay necesidad de que existan esas cosas que sólo están porque alguien decide ponerlas. Grandes obras como **BREAKING BAD** prueban que en televisión se puede hacer



DAMIÁN SZIFRÓN, con los ALMODÓVAR y el elenco, presentando **RELATOS SALVAJES** (2014) en Cannes: "En la conferencia con los críticos ya estaba más relajado porque sabía que en la función de prensa se habían reído, habían aplaudido durante, entre cada corto, al final... La recepción fue buenísima, muy afectuosa".

gran ficción y, además, con recursos temporales distintos que los del cine. En cambio, en la televisión es como muy natural la continuidad, es como la gran novela, el efecto de leer una gran novela.

¿Qué creés que se necesita para contar una buena historia? Se necesita honestidad, coraje, animarse a ser personal, a pensar la realidad y comunicarla desde tu punto de vista singular, darle validez, darle crédito a tu mirada sobre las cosas. El punto de vista de alguien sobre algo siempre es atractivo de por sí. Entonces, a la hora de contar una historia, me parece que hay que darle valor a eso. Obviamente hay que tener recursos, herramientas. Pero te puedo decir que todas las reglas que existen en relación a la escritura de guiones, las que valen, las que trascienden, parten de la vida, parten de la lógica de la naturaleza. No es que los norteamericanos porque nos quieren dominar inventaron reglas, las reglas del cine de los tres actos. Responden a cierto orden de la naturaleza, que es

“Imaginaba una película muy magra, que no le sobrara nada, con contundencia, que cada plano sea importante en sí y que en conjunto forme una escena potente”

que todas las cosas en algún momento empiezan, todas las cosas en algún momento terminan, y algo pasa entre que empiezan y terminan. Y ahí ya tenés tres momentos. En vez de juzgar todo eso, me parece que lo mejor es valorar la honestidad desde donde esas reglas surgieron. Después las podés cambiar, podés hacer que empiece por el final, que ya esté el conflicto alterado; pero para el tipo que se sienta a ver, apareció una señal de que apagues el celular, y va a empezar.

Entonces, tenés un principio. Y va a terminar, y tenés un final. Me gusta la idea de ser respetuoso de la tradición para poder sacártela de encima cuando sentís la necesidad o el deseo.

Si te tuvieras que definir como director, ¿qué dirías? Me siento sano porque creo que cada vez me importa menos lo que digan de mí. Cada vez estoy más conectado con hacer. Respeto las ideas que se van presentando y a los deseos que se van presentando. Les doy lugar, les doy crédito y me siento con derecho de llevarlos a cabo. Y eso me parece sano para alguien que se dedica a una disciplina artística. Como cierta irresponsabilidad de quien sabe que no tiene que someter las decisiones a demasiados filtros porque sabe que no querés hacer daño ni quitarle nada a nadie. Todo lo contrario. Querés dar algo, comunicarte, transmitir ideas. Entonces todo eso a mí me va dando cada vez más libertad. No siento la exigencia de hacer cosas nuevas porque sí y tampoco siento la exigencia de repetir cosas que ya hice porque es lo que la gen-

te quiere ver. Un clásico bien hecho a mí me encanta. Una película que rompe una determinada estructura también me encanta. Y no me importa cuál es mejor. Entonces no perdería ni un segundo en decir “El cine tiene que ser disruptivo”, “El cine tiene ser...” ¿Qué me importa? O sea, ¿tiene que haber una? ¿Tiene que haber muchas que sean iguales? No. Creo que hay recursos suficientes para que las cosas salgan adelante. Con la tecnología que hay nadie puede decir “El Estado no me apoya”. O quizá sí, pero ¿qué te impide hacer? No se puede exhibir sin el libre deuda de... Grabá una película, subila a Internet. Hay mil maneras. Ninguna razón de la realidad te impide que lleves adelante lo que en el fondo querés hacer. La libertad la obtenés barriendo a lo que te oprime. Y es un trabajo tuyo. Porque nadie sabe lo que te oprime.

FUENTE FOTOS:
www.lacapitalmdp.com
www.latenemosclara.files.wordpress.com
www.cineramaplus.com.ar

DAMIÁN SZIFRÓN, director: “La tecnología democratizó por completo. No hay excusas en ese sentido. Para mí nunca las hubo, y de hecho los directores se ingenian como pueden. Vos no podés dejar de filmar si sos un director”.





Investigación y producción
FERNANDO BRENNER
Informe exclusivo para
DIRECTORES

EL CINEDUCTO DEL SUR

FOMENTO, COPRODUCCIONES, ESTRENOS ARGENTINOS Y LATINOAMERICANOS, PRESUPUESTOS Y LA SIEMPRE COMPLEJA RELACIÓN ENTRE EL CINE Y LA TELEVISIÓN. (CASI) TODO LO QUE QUERÍA SABER SOBRE EL CINE DE LA PATRIA GRANDE Y NO SABÍA DONDE ENTERARSE.

Los tiempos cambian y el cine es movimiento. Por tal motivo nada es estático, fijo y congelado. Con casi tres lustros a cuestas el siglo XXI ha venido con cambios políticos, sociales y económicos, especialmente en toda la región al sur del Río Bravo. Gracias a los avances de las culturas nacionales, las nuevas tecnologías y los accesos al pueblo en general, las artes audiovisuales han tenido una gran explosión y exposición en los últimos 15 años. Muy especialmente en la última década, donde los países de la región recuperaron identidad y crearon sus propias leyes para que la cosa funcione y mejore. Los Institutos Públicos Latinoamericanos accedieron y promovieron la Ley de Cine y su respectivo fomento para el audiovisual. Frente al financiamiento, y a la fusión de lo público con lo privado (en la mayoría de las veces), las cinematografías crecieron de manera constante. Esto llevó a mayores coproducciones entre los países del Sur (ya no mirando tanto a Europa y los Estados Unidos) y a tratar de involucrar a las televisoras locales para su apoyo y difusión post-carrera comercial en salas. Un poco de todo esto trata este informe. A rodar...

MOMENTO DEL FOMENTO

¿Cómo hace cada país para financiar sus películas? En Brasil hay dos tipos de financiación: fomento directo, que se realiza por medio del aporte de recursos del Fondo Sectorial del Audiovisual y en el cuál estos aportes deben ser reembolsados por el productor por un porcentaje de las ganancias que el film obtiene en el mercado. Y el otro, que sería el indirecto, por medio de incentivos fiscales que le da el Estado a un proyecto.

Mientras que en Chile los sistemas de financiamiento son variados y contemplan apoyo estatal, modelos de coproducción internacional y/o inversión privada. Anualmente en Chile se estrenan alrededor de 28 largometrajes nacionales, de los cuales un 50 por ciento accede a financiamiento público y el otro 50 a financiamiento privado y/o coproducciones internacionales. El principal fondo público para el sector audiovisual corresponde al otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), entregado vía concurso a través de una convocatoria anual y postulación de proyectos. El aporte de la línea de Apoyo a la Producción de Largometrajes



RAMBLERAS, de la uruguaya DANIELA SPERANZA en toma (Uruguay/Argentina).

del Fondo de Fomento Audiovisual representa aproximadamente el 30 por ciento del costo promedio de los largometrajes nacionales. Existe otro Fondo Nacional para el desarrollo de obras de TV así como también para las etapas de desarrollo y distribución de obras cinematográficas. Este es el caso de la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO).

Por el lado de Colombia las películas se financian mediante las herramientas de ley, el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, las inversiones y donaciones en proyectos cinematográficos que obtienen beneficios tributarios, así como los aportes de coproducciones del fondo Ibermedia, los fondos internacionales como Hubert Bals, World Cinema Fund,



SOMBRAS DE AZUL de KELLY DANIELA NORRIS (México, Cuba y Estados Unidos).

PESCADOR- ANDRÉS CRESPO dirigido por SEBASTIÁN CORDERO, ambos premiados en Guadalajara (Colombia/Ecuador).



Cinémas du Monde, Visions sud-est, entre otros.

Ibermedia también aporta a las producciones en Ecuador, donde el Estado entrega fondos públicos a través del Consejo Nacional de Cinematografía con el Fondo de Fomento Cinematográfico, que tiene dos pautas anuales. Las inversiones del sector privado son escasas, de pequeños montos y las empresas privadas no tienen ningún incentivo para invertir en producción de cine. El Fondo de Fomento es la mayor fuente de financiamien-

to de la producción, aunque hay varias películas cada año que se hacen sin fondos públicos. Se atribuyen montos para fomentar las distintas etapas de la preproducción, producción, posproducción y distribución de las películas. Son fondos que se asignan directamente desde el presupuesto general del Estado, es decir que no existen fuentes de financiamiento regulares tipo impuestos o tasas. Son fondos no reembolsables.

México es el que tiene varias modalidades de incentivos y fideicomisos para financiar pe-

lículas. Son fondos que opera el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE): FOPROCINE, FIDECINE, EFICINE. FOPROCINE, el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, es un fideicomiso con convocatorias de apoyo para producción o postproducción de largometrajes de ficción, documental o animación en forma de coproducción. El monto máximo de apoyo es de un 80 por ciento del presupuesto de producción. FIDECINE, el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine, es un fideicomiso de apoyo a la producción, postproducción, distribución y exhibición de largometrajes de ficción o animación, que otorga apoyos vía capital de riesgo y créditos. Y el apoyo es del 49 por ciento del presupuesto de producción. En caso de recobrar el 100 por ciento del apoyo recibido por FIDECINE, el fondo reserva una suma igual para el siguiente proyecto de la misma empresa productivo-

LA JAULA DE ORO de DIEGO QUEMADA-DÍEZ, con (México, Guatemala y España).



ra. EFICINE 189 es un estímulo fiscal para los contribuyentes que otorga el Artículo 189 de la Ley del Impuesto sobre la Renta y que apoya la producción o postproducción y distribución de largometrajes de ficción, documental o animación. A través de EFICINE, los contribuyentes que invier-

tan en proyectos cinematográficos en México pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su inversión, contra el impuesto sobre la renta en el ejercicio en el que se determine el crédito.

En la República Oriental del Uruguay el sistema de fi-

nanciamiento está asociado al sistema de fondos públicos concursables estatales y municipales, junto a otras herramientas indirectas de fomento (exenciones impositivas, facilidades, etc.).

En Venezuela, además del Centro Nacional Autónomo

de Cinematografía (CNAC), la Fundación Villa del Cine también produce o financia la producción de filmes y, adicionalmente, hubo en los años más recientes, producciones enteramente independientes. El Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPRO-CINE) se alimenta

PELÍCULAS ARGENTINAS EN LATINOAMÉRICA EN 2013

Brasil (14 films y 500.469 espectadores)

METEGOL (JUAN JOSÉ CAMPANELLA) | 340.526
 TÉSIS SOBRE UN HOMICIDIO (HERNÁN GOLDFRID) | 80.956
 DOS MÁS DOS (DIEGO KAPLAN) | 24.294
 QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO (COHN/DUPRAT) | 12.413
 LAS ACACIAS (PABLO GIORGELLI) | 10.091
 JUAN Y EVA (PAULA DE LUQUE) | 6.602
 EL ÚLTIMO ELVIS (ARMANDO BO) | 6.321
 AMOROSA SOLEDAD (CARRANZA/GALARDI) | 6.307

Chile (6 films y 90.442 espectadores)

METEGOL (JUAN JOSÉ CAMPANELLA) | 43.626
 SÉPTIMO (PATXI AMEZCUA) | 22.832
 TÉSIS SOBRE UN HOMICIDIO (HERNÁN GOLDFRID) | 13.125
 WAKOLDA (LUCÍA PUENZO) | 6.216
 DOS MÁS DOS (DIEGO KAPLAN) | 4.614
 LA MALA VERDAD (MIGUEL ANGEL ROCCA) | 29

Colombia (3 films y 69.714 espectadores)

TÉSIS SOBRE UN HOMICIDIO (HERNÁN GOLDFRID) | 36.310
 CORAZÓN DE LEÓN (MARCOS CARNEVALE) | 24.984
 INFANCIA CLANDESTINA (BENJAMÍN ÁVILA) | 8.420

México (11 films y 27.127 espectadores)

ELEFANTE BLANCO (PABLO TRAPERO)
 ABRIR PUERTAS Y VENTANAS (MILAGROS MUMENTHALER)
 EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA (JULIA SOLOMONOFF)
 LA CHICA DEL SUR (JOSÉ LUIS GARCÍA)
 LA HUELLA DEL DR. ERNESTO GUEVARA (JORGE DENTI)
 75 HABITANTES, 20 CASAS, 300 VACAS (FERNANDO DOMÍNGUEZ)
 METEGOL (JUAN JOSÉ CAMPANELLA)
 LUNA EN LEO (JUAN PABLO MARTÍNEZ)
 18 COMIDAS (JORGE COIRA)
 LEONES (JAZMÍN LÓPEZ)
 DORMIR AL SOL (ALEJANDRO CHOMSKI)

Paraguay (2 films)

LECTURA SEGÚN JUSTINO (ARNALDO ANDRÉ)
 EL ÚLTIMO ELVIS (ARMANDO BO)

Uruguay (17 films)

TÉSIS SOBRE UN HOMICIDIO (HERNÁN GOLDFRID)
 SONRISAS DE NEW JERSEY (CARLOS SORÍN)
 DÍAS DE VINILO (GABRIEL NESCI)
 DE MARTES A MARTES (GUSTAVO FERNÁNDEZ TRIVIÑO)
 GERMANIA (MAXIMILIANO SCHONFELD)
 EL ETNÓGRAFO (ULISES ROSELL)
 EL CAMPO (HERNÁN BELÓN)
 LA MOSCA EN LA CENIZA (GABRIELA DAVID)
 NINA (SOFÍA VACCARO)
 ESCLAVO DE DIOS (JOEL NOVOA)
 LA PAZ (SANTIAGO LOZA)
 LA CHICA DEL SUR (JOSÉ LUIS GARCÍA)
 CORAZÓN DE LEÓN (MARCOS CARNEVALE)
 MERCEDES SOSA, LA VOZ DE LATINOAMÉRICA (RODRIGO H. VILA)
 PENSÉ QUE IBA A HABER FIESTA (VICTORIA GALARDI)
 SÉPTIMO (PATXI AMEZCUA)
 VINO PARA ROBAR (ARIEL WINOGRAD)

Venezuela (5 films y 288.037 espectadores)

ESCLAVO DE DIOS (JOEL NOVOA) | 121.180
 NENA, SALÚDAME AL DIEGO (ANDREA HERRERA) | 117.316
 LA MÁQUINA QUE HACE ESTRELLAS (ESTEBAN ECHEVERRÍA) | 30.633
 A CORAZÓN ABIERTO (MARION LAINE) | 13.876
 IGUALITA A MÍ (DIEGO KAPLAN) | 5.032

de seis impuestos: 1) Boleto de sala de cine 2) Televisión por suscripción 3) Televisión de señal abierta 4) Empresas distribuidoras 5) Empresas de Videogramas 6) Empresas productoras cinematográficas. Con este dinero recaudado, el CNAC, de acuerdo a lo que establece la Ley de Cine, debe destinar aproximadamente el 60 por ciento a la producción cinematográfica y el resto del dinero de FONPROCINE debe ser invertido en programas de becas, de apoyo a la promoción y distribución del cine venezolano y latinoamericano, al fortalecimiento de la base industrial privada, mediante créditos, al apoyo a salas de cine, al apoyo a festivales de cine que se realicen en Venezuela, y al programa del Bienestar Social de los trabajadores cinematográficos independientes, entre otras áreas de inversión.

Por el lado de Centroamérica -hay que tomar esta zona como un todo- existe Cinergia, que es el único fondo activo en la región y es casi la única vía de financiamiento a la que tienen acceso los cineastas centroamericanos y cubanos en su región de origen. Hubo contadas experiencias exitosas que se financiaron a través del crowdfunding o de empresas privadas. En cuanto a la financiación no estatal aparece Costa Rica, donde la gran mayoría de proyectos audiovisuales se desarrollan por medio de fondos propios de los productores nacionales. Otras formas de financiamiento se obtienen a través de fondos internacionales, como el Fondo Ibermedia, gracias a la



ARTIGAS, LA REDOTA de CÉSAR CHARLONE. Dirigiendo a JORGE ESMORIS en el rol del General Jose Gervasio de Artigas (Brasil, Uruguay y España).



PELO MALO Concha de Oro en San Sebastián para la venezolana MARIANA RONDÓN. Vendrán luego los premios en Mar del Plata, Viña del Mar y Puerto Rico (Venezuela/Perú).

pertenencia de Costa Rica a la Confederación de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). Existen otros fondos locales, como el mencionado Cinergia, y el Fondo Proartes, de cobertura nacional.

TV O NO TV La relación entre el cine y la televisión no fue muy fructífera a lo largo de sus vidas. Aunque es verdad

que suelen estrenarse films nacionales por las televisoras públicas (en mayor medida) y privadas, frente a la cantidad de producciones y estrenos, el porcentaje es realmente mínimo. Sucede en la Argentina, y en general pasa lo mismo en

casi todos los países de América Latina. Siempre se pretendió (y por qué no exigió) a las televisoras que aporten algo para la financiación o al menos la post producción de films comerciales. Pero los participaciones son esporádi-

cos, radican en si hay un elenco "vendedor" en la película o si el solo nombre del director garantiza su amplia comercialización a nivel mundial. No sucede como uno ve entre el cine y las televisoras en Europa (especialmente en España, Italia, Francia e Inglaterra) en que tienen una importante participación, sino es que son los principales productores de los films.

Por estos lados del Sur la relación es compleja y no siempre amistosa. Veamos: solo algunos países, a partir de sus propias legislaciones, pueden concebir una unión en parte entre el cine y la TV. Son los casos de Cuba, donde existe la participación de televisoras estatales como coproductoras de una película. En el caso de Ecuador posee una Ley Or-

gánica de Comunicación que establece que las televisoras tienen que invertir en la compra de programación a productoras independientes y que los canales de alcance nacional deben invertir en producción de cine independiente ya desde la etapa del rodaje. Sin embargo, por ser de reciente aprobación y vigencia, aun no se pueden registrar resultados de esta obligación establecida por la ley. Como sucede en casi todos lados, no hay tanto interés en la participación en la producción como si en la preventa de su exhibición por canales de TV y posterior comercialización a otras redes y canales globales.

Por el lado de México la participación de las televisoras aumentó en gran medida a partir

de 2006 cuando se creó el estímulo fiscal establecido en el art. 189 de la Ley del Impuesto sobre la Renta (EFICINE). Sin embargo, su participación se da a través de este estímulo y no como capital de riesgo. En Brasil existen aportes para el audiovisual brasilero independiente en las televisoras asignadas y esto tiene que ver con las televisoras que inviertan en la producción, o licencien obras que estuvieron planeando recursos dentro de las líneas de financiamiento ya existentes en la ANCINE. Hay también un aporte de las televisoras que tienen incentivos fiscales para este fin.

En Chile muy excepcionalmente los canales de TV se involucran en la producción de una película como coproductores.

En Uruguay el sistema de financiamiento está asociado a fondos públicos concursables estatales y municipales, junto a otras herramientas"

7 CAJAS, de JUAN CARLOS MANEGLIA y TANA SCHEMBORI, la más importante película paraguaya del siglo XXI, con premios al por mayor.



La relación entre el cine y la televisión no fue muy fructífera a lo largo de sus vidas. Sucede en la Argentina, y en general pasa lo mismo en casi todos los países de América Latina

En los últimos años la relación con los canales abiertos no logró consolidarse y es una relación que las autoridades cinematográficas consideran que debe recuperarse en algún momento. En la mayoría de los casos el vínculo se hace a través de una compra de los derechos de emisión, ya sea en proyecto o como obra ya finalizada. Mientras que en Colombia es diferente. En muchos casos los canales de televisión privados invierten o precompran las películas. Pero así y todo en pocos casos se constituyen en coproductores. Otros casos aislados de participación de la TV en la producción cinematográfica se ven en países de pocas realizaciones anuales, como ser Paraguay, donde su gran éxito reciente como **7 CAJAS** (JUAN CARLOS MANEGLIA y TANA SCHEM-

BORI), por ejemplo, tuvo apoyo de la TV Pública y un canal de aire llamado Telefuturo. Y Costa Rica donde la participación de empresas de televisión apoyaron algunos proyectos específicos, como por ejemplo las películas **MUJERES APASIONADAS** (MAUREEN JIMÉNEZ) y **EL REGRESO** (HERNÁN JIMÉNEZ), entre otros films.

Más allá de la intervención o no de las productoras, o las cadenas de televisión, en la producción o postproducción de las películas, ¿los films terminados se llegan a exhibir por los canales de dichas televisoras? Eso depende de cada país, también. En México, en el caso de las televisoras privadas, la mayoría de las veces únicamente transmiten los grandes éxitos de taquilla. Las televisoras públicas trans-

miten más cine independiente y documental. Sin embargo, su presupuesto es muy limitado. Como dijimos, en Chile si hay intervención previa de un canal generalmente es porque el compromiso de exhibición está establecido. Aparte, el hecho de programar o no un film nacional es una decisión de los canales de TV y, en ese sentido, el potencial comercial de estas películas es el principal factor que se considera (según su carrera en salas de estreno). No existe una legislación que fomente u establezca la obligatoriedad, o sea una cuota de exhibición de películas chilenas en televisión abierta.

En el caso colombiano, aunque un gran número de las películas colombianas exhibidas comercialmente han adquirido compromisos para

COSTOS MEDIOS ¿Cuanto cuesta hacer una película?

PAISES	COSTO PROMEDIO (en dólares USD)	OBSERVACIONES
MÉXICO	2-3 millones	Hay películas de corte "festivalero" que tienen un presupuesto de 1 millón.
BRASIL	700.000 a 3,5 millones	
VENEZUELA	1.655.000 (Largos y animación), 500.000 (Docu.)	Cortos de 64.000 a 210.000 y Medios de 275.000 a 920.000
COLOMBIA	50.000 a 2,7 millones	Se pueden certificar inversiones hasta por 5 millones para un sólo proyecto.
CHILE	800.000.	Esto puede variar mucho de una producción a otra.
URUGUAY	600.000.	
BOLIVIA	600.000.	
PERÚ	500.000.	
PARAGUAY	400.000.	
ECUADOR	300.000.	150.000 para un largometraje documental
CUBA	500.000	



ser estrenadas en las cadenas de televisión, no significa que efectivamente las películas sean emitidas. En Venezuela es posible que se emitan los films siempre dependiendo de la negociación que cada productor haya realizado con las cadenas de televisión. También, a través de la Distribuidora Nacional de Cine, Amazonia Films, es viable que se negocien los derechos de los filmes con televisoras públicas para su programación dentro de la grilla. Por el lado de Uruguay, no es una práctica habitual, aun en casos en los que las televisoras participan en el financiamiento, indirectamente -por ejemplo con el FONAF- y obtienen los derechos libres de exhibición. En el resto de los países es una pequeña parte de la producción que rara vez llegan a exhibirse en televisoras.

¡ESTÁ PADRÍSIMA! México, una de las tres grandes cinematografías históricas de Latinoamérica, tiene unas cifras muy interesantes para destacar en su relación con las otras plataformas (o pantallas): la televisión, el DVD e Internet. Leamos. El 95 por ciento de los hogares cuenta con al menos un televisor. En 2013 se transmitieron 5.064 películas por televisión abierta, de las cuales 1.379 fueron mexicanas. En promedio, se transmitieron cuatro películas nacionales al día por televisión abierta. La mayoría de los paquetes básicos de televisión paga incluyen al menos un canal especializado en cine mexicano. La película mexicana más vista en la televisión azteca en 2013, ocupando el puesto n° 11 del total de exhibición, fue **VOCES**

INOCENTES (LUIS MANDOKI), con 2.792.000 televidentes.

El 80 por ciento de los hogares en el país cuenta con reproductor de DVD. Los dos estrenos nacionales más taquilleros de 2013 están en el top 10 de películas disponibles en DVD/Blu-ray. De las 101 películas mexicanas estrenadas en 2013, alrededor de 20 por ciento ya está autorizado para su distribución en DVD. De las 101 películas mexicanas estrenadas en 2013 en salas de cine comercial, el 30 por ciento se localizó en la web. Los estrenos nacionales de 2013 lograron 7.74 millones de visualizaciones y descargas por Internet. En 2013 los trailers de **NO SE ACEPTAN DEVOLUCIONES** (EUGENIO DERBEZ) y **NOSOTROS LOS NOBLES** (GARGY ALAZRAKI) registraron más de 5 millones

LA CHICA DEL SUR de JOSÉ LUIS GARCÍA.

de reproducciones en línea. Así llegamos hasta el último cuadro. Y en el rodante final habría que poner a toda la gente que ayudó a realizar este informe, me refiero a autoridades, directores de institutos cinematográficos del resto de Latinoamérica, gerentes de fomento, comunicación y también entidades como RECAM, CINERGIA Y FIPCA. En recuadros están las coproducciones, los presupuestos y las películas argentinas estrenadas en otros países de la región. ¡Corten!

Coproducción entre países latinoamericanos

EN 2013 FUE MUY FRUCTÍFERA. EN ALGUNOS CASOS SE INFORMA LOS PORCENTAJES DE FINANCIACIÓN DE CADA PAÍS INTERVINIENTE. EN OTROS HASTA LA CANTIDAD DE PÚBLICO QUE FUE A VER LA PELÍCULA A LA SALA DE CINE.

Brasil

LA SUERTE EN TUS MANOS (A sorte em suas maos) de DANIEL BURMAN. Con Argentina | **24.968**.

HABI, LA EXTRANJERA (Habi, a estrangeira) de MARÍA FLORENCIA ÁLVAREZ. Con Argentina | **5.681**.

LA SUBLEVACIÓN (Juan e a bailarina) de RAPHAEL GAYER AGUINAGA. Con Argentina | **4.224**.

MEMORIAS CRUZADAS (A memória que me contam) de LUCIA MURAT. Con Argentina y Chile | **6.204**.

CALEUCHE: EL LLAMADO DEL MAR (Caleuche - O chamado do mar) de JORGE OLGUÍN. Con Chile | **497**.

SUPER NADA de RUBENS REWALD y ROSSANA FOGLIA. Con México | **2.842**.

RÉUS de EDUARDO PIÑERO, PABLO FERNÁNDEZ Y ALEJANDRO PI. Con Uruguay | **37**.

ARTIGAS - LA REDOTA (La redota - Una historia de Artigas) de CÉSAR CHARLONE. Con Uruguay y España | **2.318**.

LAURA de FELLIPE BARBOSA. Con Venezuela | **851**.

Chile

Del total de películas producidas anualmente, en promedio un 15 por ciento son realizadas bajo régimen de coproducción con países latinoamericanos, algunos de los cuáles se encuentran fuera del marco de los acuerdos bilaterales que Chile mantiene vigentes. Entre 2010 y 2014 se registraron coproducciones fuera de este marco con Colombia, Guatemala, Ecuador, Perú, Bolivia, México, Uruguay y República Dominicana. De los seis tratados de coproducción bilaterales que Chile tiene vigentes con Argentina, Brasil, Venezuela, Francia, Italia y Canadá, el más utilizado es el chileno-argentino, que en 2013 registró 13 coproducciones. Algunos títulos son:

AQUÍ ESTOY, AQUÍ NO de ELISA ELIASH, con Argentina.

EL VALS DE LOS INÚTILES de EDISON CÁJAS, con Argentina.

LA GENTE DEL SOL de GONZALO DE MICEU y NICOLÁS LIRA, con Argentina.

PATAGONIA DE LOS SUEÑOS de JORGE LÓPEZ SOTOMAYOR, con Argentina y Alemania.

LA PASIÓN DE MICHELANGELO de ESTEBAN LARRAÍN, con Argentina y Francia.

LAS NIÑAS QUISPE de SEBASTIÁN SEPÚLVEDA, con Argentina y Francia.

DESIERTO AZUL de EDER SANTOS, con Brasil.

OPERACIÓN COLOMBIA de SIMONE PAVIN, con México.

TIERRA DE SANGRE de JAMES KATZ, con México y Estados Unidos.

LA DANZA DE LA REALIDAD de ALEJANDRO JODOROWSKY, con México y Francia.



BOLÍVAR, EL HOMBRE DE LAS DIFICULTADES de LUIS ALBERTO LAMATA, junto al actor ROQUE VALERO como Simón Bolívar (Venezuela/Cuba).

Colombia

Total con Latinoamérica en 2013: 5 (sobre los 17 títulos estrenados).

ROA de ANDRÉS BAIZ. Colombia 80 por ciento/Argentina 20.

LA ETERNA NOCHE DE LAS DOCE LUNAS de PRISCILLA PADILLA.

Colombia 80/Bolivia 20.

PESCADOR de SEBASTIÁN CORDERO. Colombia 20/Ecuador 80.

AMORES PELIGROSOS de JOSÉ ANTONIO DORADO. Colombia 91 / Venezuela 9.

EDIFICIO ROYAL de IVÁN WILD. Colombia 71 / Venezuela 20 / Francia 9.

Costa Rica

La coproducción de largos con otros países latinoamericanos es escasa.

PUERTO PADRE de GUSTAVO FALLAS, con México.

FILOSOFÍA NATURAL DEL AMOR de SEBASTIÁN HIRIART, con México.

Ecuador

Aproximadamente un 40 por ciento de los filmes terminados tienen coproducción con otros países. Argentina, Colombia y México son los más frecuentes. También hay coproducciones con Brasil, Uruguay, Chile y Panamá.

MONO CON GALLINAS de ALFREDO LEÓN, con Argentina.

LA LLAMADA de DAVID NIETO, con Argentina y Alemania.

SAUDADE de JUAN CARLOS DONOSO GÓMEZ, con Argentina y Canadá.

MARÍA Y EL ARAÑA de MARÍA VICTORIA MENIS, con Argentina y Francia.

JUSTICIA CIEGA de JHONNY OBANDO, con Colombia, Venezuela y Estados Unidos.

RUTA DE LA LUNA de JUAN SEBASTIÁN JACOME, con Panamá.

México

MALA de ADRIÁN CAETANO, con Argentina.

TLATELOLCO, VERANO DE 68 de CARLOS BOLADO, con Argentina.

CARMITA de ISRAEL CÁRDENAS y LAURA AMELIA GUZMÁN, con Argentina.

YVY MARAEY - TIERRA SIN MAL de JUAN CARLOS VALDIVIA, con Bolivia.

BOLAETRAPO de GUILLERMO IVÁN, con Colombia y Estados Unidos.

PUERTO PADRE de GUSTAVO FALLAS, con Costa Rica.

FILOSOFÍA NATURAL DEL AMOR de SEBASTIÁN HIRIART, con Costa Rica.

SOMBRA DE AZUL de KELLY DANIELA NORRIS, con Cuba y Estados Unidos.

LA JAULA DE ORO de DIEGO QUEMADA-DÍEZ, con Guatemala y España.

12 SEGUNDOS de KENNETH MULLER, con Guatemala.

EL MUDO de DANIEL y DIEGO VEGA, con Perú y Francia.

TANTA AGUA de ANA GUEVARA y LETICIA JORGE, con Uruguay, Holanda y Alemania.



ROA de ANDRÉS BAIZ (Colombia/Argentina).



VOCES INOCENTES de LUIS MANDOKI (México).

Paraguay

Bajísimo porcentaje.

LECTURA SEGÚN JUSTINO de ARNALDO ANDRÉ, con Argentina.

Uruguay

RAMBLERAS de DANIELA SPERANZA. Uruguay 61 por ciento/ Argentina 39.

ESCLAVO DE DIOS de JOEL NOVOA. Uruguay 20/Argentina 20/Venezuela 80.

SOLO de GUILLERMO ROCAMORA. Uruguay 67/Argentina 33.

EL LUGAR DEL HIJO de MANOLO NIETO. Uruguay 80/Argentina 20.

RELOCOS Y REPASADOS de MANUEL FACAL. Uruguay 75/Brasil 25.

ANINA de ALFREDO SODERGUIT. Uruguay 80/Colombia 20.

TANTA AGUA de ANA GUEVARA y LETICIA JORGE. Uruguay 57/ México 21/Holanda 8/ Alemania 14.

Venezuela

De un total de 28 filmes estrenados durante 2013 y el primer semestre de 2014, diez fueron coproducidos con países latinoamericanos, lo cual representa un 35,71 por ciento del total. Las coproducciones se realizaron con Argentina, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Perú y Uruguay.

NENA SALÚDAME AL DIEGO de ANDREA HERRERA, con Argentina y Cuba.

ESCLAVO DE DIOS de JOEL NOVOA, con Argentina y Uruguay.

CUIDADO CON LO QUE SUEÑAS de GEYKA URDANETA, con Cuba y España.

BOLÍVAR, EL HOMBRE DE LAS DIFICULTADES de LUIS ALBERTO LAMATA, con Cuba.

PROMETEO DEPORTADO de FERNANDO MIELES, con Ecuador.

A TUS ESPALDAS de TITO JARA, con Ecuador.

PELO MALO de MARIANA RONDÓN, con Perú.

CIELO OSCURO de JOEL CALERO, con Perú.

SECRETO DE CONFESIÓN de HENRY RIVERO, con Colombia.

PRINCESAS ROJAS de LAURA ASTORGA, con Costa Rica.

- cine
- ficción
- documental
- televisión
- entrevistas
- tecnología
- notas
- internet
- eventos
- festivales
- estrenos



SOMOS DIRECTORES

ESTAMOS SIEMPRE EN PANTALLA

La voz, la información y la opinión profesional de los realizadores audiovisuales de Argentina ahora en multiformato.

Ya sea a través de la versión web de esta **revista**, con más de 90 páginas de información y noticias, o nuestro **programa de televisión** de 24 minutos que renovamos cada 15 días, encontramos en nuestro **sitio web**, un espacio diferente con material audiovisual producido por **DAC**, para ponerte al día con todo lo que pasa en nuestra profesión, aquí y en el mundo.





**EN TODAS LAS SEÑALES LOCALES Y PROPIAS
DE CABLEVISIÓN EN TODO EL PAÍS.**

Consultá la grilla de señales y horarios
en nuestro sitio web y en www.cablevisionfibertel.com.ar



DAC Directores Argentinos Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

Tel. (+54) 0800-3456-DAC (322)

**DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE
UN TRÁMITE SENCILLO PARA ACCEDER A TUS DERECHOS AQUÍ Y EN EL EXTERIOR**

www.dac.org.ar

HACETE FAN/SEGUINOS

/DacDirectoresArgentinos
Cinematograficos

/dac_directores

VERA 559
(C1414AOK) C.A.B.A.
República Argentina
(A METROS DE AV. CORRIENTES
Y AV. SCALABRINI ORTIZ)



PIVOTTO escuchando al actor PABLO ECHARRÍ, en el set de **BELGRANO**.

“Mi pasión es contar una historia, no importa el formato”

POR ISABEL CROCE

¿Sos autodidacta o egresaste de algún instituto como director?

Estudí en el Instituto de Cine de Avellaneda. Empecé como asistente de cámara y steady cam. Pero mi primer trabajo fue como asistente de dirección en una película realizada por estudiantes del Instituto de Avellaneda con dirección de Ezio Massa. Actuaban Luis Luque y Mario Pasik.

¿Qué hace un asistente de director de TV?

Es quien conoce todos los detalles que tienen que ver con la realización antes, durante y después de un día de rodaje. Siempre desde lo operativo, dándole oxígeno al director para que éste pueda encargarse más y mejor en lo artístico. Los mejores asistentes son aquéllos que logran imponer un ritmo de filmación acorde a los planes de rodaje, anticipándose a cualquier inconveniente que pueda suceder y aprovechando cada solución que se le presente.

Tu primer gran trabajo fue POLILADRON. ¿Qué condiciones reunías para que te dieran ese trabajo a los 23 años? ¿Desde cuándo te dedicabas a ese oficio?

Tenía dos años de experiencia, creo que la responsabilidad y la curiosidad con la que me tomaba el trabajo me ayudaron al principio de mi carrera. Eso y mi conocimiento de inglés, que en esos momentos no era tan común como hoy, me abrieron muchas puertas.

Cuando a vos te designan para dirigir la serie, ¿cuál

ES UNO DE LOS DIRECTORES MÁS SOLICITADOS DENTRO DEL MUNDO DE LA TELEVISIÓN. **POLILADRON**, **GASOLEROS**, **EL SODERO DE MI VIDA**, LA RECORDADA COPRODUCCIÓN CON ESPAÑA **VIENTOS DE AGUA** SON SOLO ALGUNAS DE SUS PRODUCCIONES MÁS EXITOSAS. **BELGRANO**, SU RECIENTE PELÍCULA, LO ENFRENTA CON NUEVOS DESAFÍOS. EN ESTE REPORTAJE NOS HABLA DE SU OFICIO, DE LAS SERIES MÁS QUERIDAS Y CÓMO INFLUYERON LOS CAMBIOS TECNOLÓGICOS DE LOS ÚLTIMOS AÑOS EN EL OFICIO DE DIRECTOR DE TELEVISIÓN.

fue tu mayor miedo? Y ya dirigiendo POLILADRON, ¿el mayor obstáculo?

El mayor miedo fue pensar que podía no estar a la altura de las expectativas. Hay que tener en cuenta que cuando me tocó dirigir por primera vez **POLILADRON**, también tuve que dirigir los dos primeros capítulos de la segunda temporada de **VERDAD CONSECUENCIA** y ya estaba en pleno rodaje de **CAROLA CASINI**. ¡Y todo al mismo tiempo! Fue agotador, pero todos los que me conocían en el equipo me apoyaron mucho y pudimos salir adelante.

Empezaste en los 90, hace más de 20 años. ¿Qué fue lo que cambió en la tarea de director? ¿El oficio se complicó o se facilitó gracias a la técnica?

Se achicó la jornada laboral, pero no las exigencias ni la ambición de los proyectos. El rating es un factor que ha complejizado el trabajo de todos en la TV. Los cambios de rumbo de un programa, ya sea por el rating o por los horarios,

el ritmo vertiginoso que se exige en los programas para que sean ágiles, el poco tiempo -a veces nulo- de ensayos previos a la salida del aire tienen como consecuencia que nuestra labor sea más improvisada, que el instinto prevalezca por sobre la búsqueda de lo que es mejor para el programa. Al mismo tiempo, las nuevas técnicas digitales nos permiten realizar escenas que una década atrás nos costaban muchísimo tiempo y dinero, así que, en otro sentido, tenemos un montón de herramientas para dejar volar nuestra imaginación y poder equilibrar las limitaciones de los tiempos televisivos de hoy.

¿Cuánto insume, aproximadamente, filmar un capítulo de una serie?

Antes era de 48 minutos. Hoy con el minuto a minuto no hay reglas. Dirigí capítulos de 30 minutos y otros de 79 minutos.

¿En cuánto tiempo se filma esa duración tipo?

Depende del diseño de producción. En una tira, un capítulo de 48 minutos tendría que grabarse en un día con dos unidades. Un capítulo de una serie o unitario te puede llevar entre tres y cinco días. En **VIENTOS DE AGUA** contábamos con diez días por capítulo. **BELGRANO**, como fue concebida inicialmente para

“Hoy la última palabra la tienen las productoras. En mi caso, siempre tuve una gran libertad para expresar mi opinión y hacer lo que me parece correcto”



La tira **VALIENTES**, un suceso inesperado para su director.



“VIENTOS DE AGUA fue una experiencia inolvidable. Me rescató de un aburguesamiento laboral que estaba padeciendo”

TV, tenía un presupuesto para 15 días. Finalmente me pasé dos, pero como siempre digo, si cumplís el plan, y no gusta, nadie se acuerda si cumpliste. En cambio si gusta, aunque te hayas pasado un poco, el resultado es una mejor película.

¿Cuáles son los problemas que implica la filmación en exteriores?

El problema es que a diferencia de trabajar en estudio no se puede tener un control completo del entorno. Ruidos, gente, clima, traslados y otras cosas hacen de la filmación de exteriores un sinfín de inconvenientes a prever, asimilar y solucionar.

Al comienzo de una serie ¿qué es lo primero que se plantea en la reunión de producción y generalmente quiénes están presentes?

Se hace una lectura de guión entre dirección, producción, arte, fotografía, vestuario, maquillaje, peinado y, si lo requiere el Departamento de Efectos Visuales, el director da un pantallazo de lo que quiere hacer en cada escena, el tono dramático y la estética que se necesita para el programa; se responden las inquietudes de las diferentes áreas creativas y se escuchan sus propuestas.

¿Cuánto pesa la opinión de un director en la filmación de una serie?

Es importante, aunque hoy la última palabra la tienen las productoras. En mi caso, siempre he tenido una gran libertad para expresar mi opinión y hacer lo que me parece correcto esté o no de acuerdo con la mirada del productor. Como ejemplo, una vez realicé un par de escenas que el productor había eliminado por costo y tiempo, porque me parecía que eran importantes para la historia. Cuando el productor se enteró, se enojó, pero cuando vio el producto final comprendió

SEBASTIÁN PIVOTTO
junto a la actriz
LETICIA BRÉDICE.

que yo estaba en lo correcto y supo entender que lo que había hecho era sólo en beneficio del programa.

¿En algún momento tuviste problemas con alguien elegido para interpretar un personaje?

Hay una máxima que dice un 90 por ciento de dirigir es casting y algo de razón hay. En la TV actual el casting es llevado principalmente por los productores y los directores. Lamentablemente no tenemos tanta ingerencia como se debiera. Problemas de casting siempre hay, no porque el actor no sea capaz sino tal vez porque no es

el ideal para el personaje que le brindaron. Pero es ahí donde el director tiene que utilizar todos los recursos en su haber para lograr la mejor interpretación posible.

¿Cuáles son las presiones más comunes que sufre un director?

En mi caso, la presión empieza conmigo mismo y mi afán por realizar algo que me satisfaga. Después, obviamente están las demás: las presiones del presupuesto, el tiempo -que es casi lo mismo que decir presupuesto-, ganarse la confianza de los actores, el qué dirán, etc.

Incursionaste en el cine con LA LEYENDA y ahora BELGRANO. ¿Cuál es la diferencia entre un director de cine y uno de TV?

La verdad es que no la veo. Se es profesional o no. He tenido excelentes colaboradores en los dos medios. Entre los directores me pasa lo mismo. Mi trabajo, o mi pasión, es contar una historia. No importa el formato en que lo haga. Pero es cierto que en cine tenés más

VIENTOS DE AGUA,
una producción
argentina-española.



tiempo de trabajo previo, de investigación, de ensayo con actores, de ida y vuelta con las cabezas de equipo, y eso produce un enriquecimiento del cual nos beneficiamos todos, principalmente la historia que estás contando.

Hiciste grandes éxitos. ¿Te pasó que en algún caso pensaste que no iba a durar mucho una serie?

VALIENTES. Nunca pensé que fuera el suceso que terminó siendo. No por el programa en sí, sino porque enfrente estaban **LOS PELLAS**, que ya estaba afianzado en el aire y que en lo personal me parecía un proyecto más moderno y original que el nuestro.

La producción argentina-española VIENTOS DE AGUA fue la más cara de las ficciones de la época, creo. Para vos, ¿esto influye en tu trabajo? ¿Fue más simple? ¿Hubo mayores elementos que te facilitaron la tarea?

VIENTOS DE AGUA fue una experiencia inolvidable y supuso



LA LEYENDA, protagonizada por PABLO RAGO.

el programa que me rescató de un aburguesamiento laboral que estaba padeciendo. Trabajar junto a Campanella, el Chango Monti, Hector Alterio y tantos otros me hizo crecer como persona y profesional. Lo cual no significa que no haya sudado de lo lindo, ya que era el primer director que rodaba después de los primeros dos capítulos de Campanella. Además, era el único que venía de TV. Los demás eran todos de cine y uno sabe los prejuicios que existen, pero después de una semana de mucho nervio

me sentía como un chico al que le habían abierto la juguetería más grande y lujosa del mundo. Fue un programa muy complejo de realizar y coordinar, y a pesar de la gran cantidad de recursos que teníamos, parecía que no alcanzaba frente a la magnitud del proyecto. Fue un desafío y una de las mejores cosas que me pasó en la vida.

¿Cuál fue tu preferida entre las series que grabaste y por qué?

VIENTOS DE AGUA y **PADRE**

CORAJE. Las dos me transportaron a otras épocas y mientras una tocó una cuerda muy personal -mi padre es inmigrante italiano-, la otra me permitió transitar el género de aventuras que me cautivaba de niño. También creo que, a excepción de **BELGRANO**, nunca viví un ensamble tan apasionado como en esos dos proyectos. Por el día a día entre el equipo y el elenco

¿Proyectos futuros?

En TV hay varios dando vuelta. Una serie en Polka y otra para Disney. Y en cine hace un par de años que estoy con el proyecto de un largo policial sobre una adaptación que escribimos con Matías Bertilotti y Jorge Bechara de una novela de Reynaldo Sietecase.

SEBASTIÁN PIVOTTO dándole indicaciones a CELESTE CID.



Del cine soviético al cine ruso de hoy

NOVENTA AÑOS. CASI UN SIGLO DE PELÍCULAS. UN BALANCE QUE ES PARTE DE LO MÁS IMPORTANTE DE LA EVOLUCIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA HUMANIDAD. EL ROL MÍTICO DE LOS A LA VEZ LEGENDARIOS Y MODERNOS ESTUDIOS MOSFILM.

POR SILVANA JARMOLUK Y ANA MARIA JARMOLUK*

“De todas las artes, para nosotros el cine es la más importante”, dijo Lenin en una ocasión en 1919 y creó la primera escuela de cine del mundo: el VGIK. Tenía razón y sabía lo que hacía. Desde Sergey Eisenstein, el cine tuvo un rol primordial en la vida y en la cultura de la ex URSS y de la Rusia actual. Los soviéticos imitaban a sus personajes favoritos del cine, se comportaban y vestían como ellos, leían los mismos libros y escuchaban la misma música. Pero además, y a pesar de la cortina de hierro, el cine era una de las pocas artes que se exportaban y se conocía fuera de la URSS. El mundo occidental, a pesar de las restricciones, pudo ver al pueblo soviético a través de sus películas. Hoy día las cosas han cambiado. Ahora bien, ¿cómo era la industria del cine en la ex URSS? En la época soviética, se exhibían en promedio 280 películas al año: - 140 de producción soviética (90 de la Federación Rusa y 50 de otras repúblicas);

- 140 adquiridas en el extranjero (la mitad necesariamente de países socialistas, la otra mitad provenía de Francia, Italia, Estados Unidos, India, etc).

Al año se exhibían de cinco a siete películas estadounidenses, previamente autorizadas por el Partido Comunista. La mayoría de las películas extranjeras eran robadas en los festivales. De acuerdo con las leyes de la política interna de los festivales cada película debería exhibirse cuatro veces, pero durante el Festival de Cine de Moscú (MIFF) funcionaban 29 salas solo para el festival durante las 24 horas y así no se pagaban cánones. En diez días se completaba el plan de exhibición para medio año de films extranjeros. Se premiaban sólo las producciones del cine soviético. Las entradas para las películas occidentales se abarataban especialmente (principalmente para evitar el pago de la renta). También se vendían entradas para producciones como **EL ORO DE MACKENNA** (1969) de los EE.UU.,

haciendo figurar las entradas como **REY LEAR** del director Kozintsev. Así, el Premio Estatal estaba asegurado. Muchos de estos trucos se conservan todavía hoy.

La industria del cine de Rusia no es tan transparente como parece. Casi no se analizan los datos reales. Fracasaron todos los intentos de introducir boletos (tickets) electrónicos, lo que daría estadísticas precisas y rápidas de taquilla. Esta falta de transparencia es convenient-

En los años 90 el costo de producción de las películas rusas era de 70 a 100 mil dólares. En la actualidad, el promedio se acerca a los tres millones de dólares.

te y rentable al ser un mecanismo muy fácil de operar, incluyendo la creación de diferentes tipos de mitos, tales como: “el cine ruso está en aumento”, “tenemos un crecimiento sin precedentes en dinero, en tecnología, en calidad”, etc.

Estos son los datos oficiales de taquilla en Rusia: 1986 fue el último año de la Unión Soviética, cuando las ganancias equiparaban la inversión en las películas (es decir, se recaudaba al menos un rublo de ganancia). En 1986, en la Federación Rusa se establecía un promedio anual per cápita de 11-12 entradas vendidas. Le siguió una enorme caída. En 1996, per cápita al año, representaba solamente el 0,3 visitas al cine (es decir, una entrada cada tres espectadores al año). Hoy hay un boleto por espectador, con un crecimiento desde 1996 de tres veces, y se cree que esto es un indicador muy bueno.

Hasta 2005, el 89 por ciento de las recaudaciones provenía de películas norteamericanas. En el primer trimestre de 2008, por primera vez en 20 años, el cine norteamericano dio paso

СОЛЯРИС



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ
В ДВУХ СЕРИЯХ
ПО РОМАНУ СТАНИСЛАВА ЛЕМ
СЦЕНАРИЙ Ф. ГОРЕНШТЕЙНА, А. ТАРКОВСКОГО
ПОСТАНОВКА А. ТАРКОВСКОГО
ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР В. ЮРЬЕВ
ГЛАВНЫЙ ХУДОЖНИК М. РОМАНОВ

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ
Н. БОНДАРЧУК, Д. БАНИС
Н. ГРИНЬКО, Ю. ЯКОВЛЕВ,
В. ДВОРЖЕЦКИЙ, А. СОЛОНИН
ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ»

НА XXV КАННСКОМ МЕЖДУНАРОДНОМ
КИНОФЕСТИВАЛЕ ФИЛЬМУ ПРИСУЖДЕНО
БОЛЬШОЙ СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРИЗ

Afiche de **SOLARIS** de ANDREI TARKOVSKY.



DERSU USALA de
AKIRA KUROSAWA.

a la taquilla de Rusia, porque aparecieron las "majors" con directores generales de canales de televisión produciendo, contra los cuales no hay competencia. En la actualidad, en Rusia se exhiben hasta 320 películas por año (es decir, una película por día). De ellas, 130 son películas americanas. En Rusia se producen de 90 a 100 películas al año, no menos que en la gloriosa época soviética y se encuentran en pre-producción y rodaje de 160 a 180 nuevos títulos. De todas estas sólo cinco a siete alcanzan una cuota de taquilla importante (y supera los costos). De siete a diez películas reciben alrededor del 80 por ciento de todos los ingresos de los estrenos rusas.

En los 90 el costo de producción de las películas rusas era de 70 a 100 mil dólares. En la actualidad, el promedio se

acerca a los tres millones de dólares. Hay una gran cantidad de películas realizadas con un costo de U\$S 15 millones y se producen los films rusos más caros de la historia: **LA ISLA HABITADA** de Bondarchuk y **QUEMADOS POR EL SOL 2** de N. Mikhalkov, con inversiones 40 millones. En Rusia no es posible recuperar semejante inversión. Las películas rusas no se venden en occidente.

Por ejemplo, con la conocida **GUARDIANES DE NOCHE** de Timur Bekmambetov, el productor Konstatin Ernst realizó un enorme esfuerzo, imprimió un montón de copias y fue un completo fracaso de venta.

El cine ruso no se vende en el mundo salvo contadas excepciones:

-**EL ARCA RUSA** de Sokurov. A un costo de U\$S 2 millones y medio, la recaudación ascendió al doble (de los cuales U\$S 3,5 millones se lograron en EE.UU.).

-**EL REGRESO** de Zvyagintsev -récord de festivales (70 -dos veces más que cualquier Tarkovsky y Guerman-, 38 premios, entre ellos 17 principales; fue filmada con U\$S 400 mil).

-**EXILIO** de Zvyagintsev. Fue un caso extraordinario: cuando se anunció que Zvyagintsev comenzaría su siguiente película, los

productores rusos por primera vez en la historia no buscaron a productores extranjeros, sino directamente a los distribuidores. Eso fue todo. Cada uno trajo 200, 250, 400 mil dólares (italianos, estadounidenses, británicos, suecos, etc.). Reunieron fácilmente U\$S 6 millones sin un solo centavo de Rusia. Y los distribuidores extranjeros no han perdido, ya que la película fue un éxito. En Rusia ganó 500 mil dólares en boletería.

Todas las películas se pueden dividir en cuatro grupos: Blockbusters, Mainstream, Cine de autor y Cine experimental. La producción mundial se acerca a 6.000 títulos por año. De estos, los EE.UU. producen entre 600 y 800 películas (200 a 300 en Hollywood). Sólo 30 de ellas concentran la ganancia principal de taquilla: los Blockbusters (5 a 7



EL PÁLIDO SOL DEL DESIERTO de
VLADIMIR MOTYL.



El país sigue dependiendo de los grandes productos ideológicos que en el extranjero, naturalmente, nadie consume. Pero en Rusia reciben un gran apoyo estatal"

por ciento). El resto lo compone el Mainstream (todo el mundo las ve con una o dos estrellas en la película). En EE.UU. la recaudación de taquilla asciende a 18 mil millones de dólares y aproximadamente el mismo volumen en el extranjero. Esto, por supuesto, no es petróleo ni gas, pero también es muy importante. Además, es importante en un sentido simbólico: cualquier niña del rincón más lejano del mundo conoce los problemas de parto que tuvo Angelina Jolie.

El Cine Experimental apenas existe. El Cine de autor se filma pero tiene una audiencia muy pequeña. El Mainstream

en Rusia no existe. El volumen principal del cine no encuadra en ninguna categoría antes mencionada. En Rusia se producen cada año unas 5 a 7 películas de Blockbuster y 4 a 5 buenas (por supuesto, cine de autor). Todo lo demás es un océano de nada, en algunos casos francamente son obras repugnantes como **LA MEJOR PELÍCULA** o **HITLER KAPUT**. Raramente llegan películas rusas a los festivales de cine. A veces, aceptan a los consagrados como Sokurov o Muratova.

El país sigue dependiendo de los grandes productos ideológicos (de Ernst o Shumakov)

SOLARIS de
ANDREI TARKOVSKY.

que en el extranjero, naturalmente, nadie consume. Pero en Rusia reciben un gran apoyo e inversión estatal. La industria del cine nacional recibe una gran cantidad de estímulos anormales, antinaturales, lo cual afecta negativamente en el contenido de la obra y, en general, en los procesos que tienen lugar en la industria del cine. Hay tres componentes principales de este dopaje: 1) La colosal financiación del gobierno (que no hay que devolver)

ALGUNOS DÍAS DE LA VIDA DE I. OBLOMOV de NIKITA MIKHALKOV.



es un dinero que todo el tiempo aumenta, debido a un sistema ideal de sobornos. Esto parece conformar a todos: se produce una película, se puede inyectar patriotismo y los actores reciben buenos honorarios.

2) El presidente Putin firmó un decreto sobre la financiación adicional de "películas patrióticas", a las que se destinarán dos mil millones de rublos al año, para la producción de diez "películas patrióticas" de 200 millones (les decir unos U\$S 8,5 millones por proyecto). Pero no hay suficientes directores que puedan hacerlas y no van a concurso público. Para empezar a repartir la torta se hicieron las remakes de **ALMIRANTE NAKHIMOV**, **KUTUZOV**, **SUVOROV** (todas películas de héroes idolatrados por Stalin).

3) No existe un mecanismo de control confiable y responsable de verificar los presupuestos gastados.

Cada año en Rusia se escriben mil guiones y se filman hasta cien nuevas películas. Pero casi no hay obras que aborden problemas sociopolíticos reales. Un gran número se filman en estilo retro, se realizan adaptaciones de época, pero no hay nada actual. Ni Sokurov ni Gueraman se atreverían a filmar sobre problemas reales. Vitaly Mansky, documentalista, productor, director del festival

de cine no televisivo (cine que nunca superará la censura de la TV) hace poco dijo que está anonadado. Resulta que ahora simplemente no hay películas incisivas que se podrían prohibir. "Si hace dos años, todavía era capaz de elegir algo, este año no encontré nada", dijo. En el Festival de Cine de Berlín se exhibió la película suiza sobre Anna Politkovskaya. Por los pasillos del festival habría 300 o 400 rusos, entre directores, actores, críticos, periodistas. Ninguno de ellos fue a verla. A nadie le interesa. La sociedad misma es pasiva, consume maníacos seriales, series bobas y agitación ideológica, y la industria del cine en estrecha cooperación con gobiernos, empresas y canales continúa facturando productos de mala

calidad, nivelando hacia abajo los valores, las normas, tanto en el cine nacional como en la sociedad en general.

Sin embargo, y a pesar de todo, en el cine comenzó un período de cambio generacional. Y eso significa una grave crisis de los viejos conceptos de cine y por lo tanto de autores, prioridades, tendencias. Un proceso doloroso, hay que reconocerlo. De hecho, durante los últimos quince años no hay mutaciones artísticas significativas. Esperando nuevas obras de los "famosos soviéticos" pasó la era post-soviética con Alexei Guerman, Nikita Mikhalkov, Alexander Proshkin, Yuri Arabov, Alexander Mindadze, Kira Muratova, Alexei Balabanov... Todos ellos son gente muy talentosa, pero sin duda alguna no perciben tan incisivamente las características de la realidad contemporánea como los jóvenes. Y es natural que con cada nueva década, los relevos vengan con energías transgresoras, desafiando a la generación de los padres y transformando los paradigmas del pensamiento creativo. Así surgen Kirill Sebrennikov, Alexey Mizgiriyov, Anna Melikyan, Boris Khlebnikov y Alexei Popogrebsky, Igor Voloshin, y la misma Valeria Gai Germánica.

En cierto sentido, esta revuelta es contra dos épocas. La de la generación de "padres" sobresalientes -todos estos artistas populares, finalistas brillantes de la era soviética, cuyos nombres se inscriben en la larga historia del cine ruso y mundial-, y en segundo lugar, una rebelión en contra de los noventa y el dos mil, con su in-



El director **KAREN SHAJNAZAROV**.

**EL TIGRE BLANCO**de KAREN
SHAJNAZAROV.

Cada año en Rusia se escriben mil guiones y se filman hasta cien nuevas películas. Pero casi no hay obras que aborden problemas sociopolíticos reales.

certidumbre, el vacío, la gran cantidad de "ningún cine", que simulaba ser agresivo, comercial y disidente. Las corrientes en la vida real fueron por un lado y el cine -con sus objetivos comerciales y estéticos- por el otro. La mayoría de los directores sintieron miedo y confusión frente a la realidad que atravesaban, y se refugiaron en todo tipo de cine retro. Aparecieron películas sobre Stalin, Khrushchev, Yeltsin y la era de los años 70 y 90, sobre todo evadiéndose del presente. El cine de género tuvo sus adaptaciones de ciencia ficción, de notables obras de los hermanos Strugatsky, sagas históricas de Boris Akunin. Y ninguna película acerca de la vida actual. De lo que está

sucediendo con los jóvenes, de sus problemas, sus dudas, contando el presente de Rusia.

Un cine así no se ha filmado en absoluto. Ni siquiera podemos considerar el trabajo de directores como Khlebnikov y Popogrebsky, filmado de manera sutil. Son películas simpáticas, no comerciales, festivaleras, amadas por la crítica. Constituyen obras culturales y sin embargo no perturban al público. Con Valeria Gai Germánica ocurre un fenómeno particular. Es tan extremista como los artistas de principios del siglo XX, con su impresionante artesanía con raras decisiones estéticas, heredadas de Rusia y de escuelas de pintura francesa. Los jóvenes no

solo se sienten insatisfechos con respecto a sus padres, sino también con todos los demás artistas transicionales de la última década. Ellos sólo anhelan la apertura de una nueva realidad, en la cual el director no tenga miedo de la vida moderna. Desprecian esta producción en serie impotente y anémica por un lado, y por el otro no quieren unirse al legado de Guerman y Sokurov, o Muratova. No les interesan los recursos estéticos como tales. Y puesto que aun no tienen ningún logro artístico, su única defensa es una actitud negativa hacia todo, incluso los valores establecidos y aceptados universalmente: la estética, la moral, la habilidad o las reglas que determinan lo "correcto"

en el cine. Aquí Germánica está obligada a actuar con rapidez, groseramente, para liberar esa realidad. Los que sigan actuarán con más inteligencia, tal vez cubriendo la desnudez profesional. Pero la irrupción del "presente", de la cruda realidad en el cine ruso afectará inevitablemente al cine comercial que suele atribuirse al autor. Y tal vez Timur Bekmambetov, una estrella en ascenso en Hollywood, ya no pueda ignorar el hecho de que su país tiene esos bárbaros interesantes que hacen cine adecuado a su tiempo.

**Silvana y Ana María Jarmoluk son egresadas del VGIK de Rusia con título de Masters In Fine Arts.*



LA BALADA DEL SOLDADO de GRIGORY CHUJRAY.

Los míticos ESTUDIO MOSFILM cumplen 90 años y los festejan en Buenos Aires

En septiembre la DAC, en conjunto con los Estudios de Cine MOSFILM y con el apoyo de la Embajada de la Federación Rusa en Buenos Aires, organizan una muestra para festejar este acontecimiento de nivel mundial. Se proyectarán diez películas producidas en los estudios MOSFILM, que fueron remasterizadas y subtítuladas para la ocasión. El actual director general de Mosfilm, Karen Shajnzárov, viajará especialmente para inaugurar la muestra y se firmará un convenio entre DAC y MOSFILM.

Página web de los estudios Mosfilm
<http://cinema.mosfilm.ru/>

Un poco de historia En 2014, los Estudios Mosfilm, que en tiempos de la Unión Soviética fueron el principal pilar de la industria cinematográfica, cumplen 90 años. El hecho es especialmente significativo porque los Estudios Mosfilm fueron testigos de la historia del cine soviético prácticamente desde sus inicios. Hoy, nueve décadas después de su creación, los estudios siguen trabajando de una forma diferente, volcados sobre todo hacia la televisión, pero han conseguido adaptarse a los nuevos tiempos y, en buena medida, superar los desafíos tecnológicos. Mosfilm surge de dos productoras que trabajaban en

el cine ruso en la segunda década del siglo XX, la de Alexander Janzhonkov, uno de los pioneros en el terreno del largometraje, y la de I. N. Yermolev. Cuando en 1919 el cine es nacionalizado, estas dos productoras pasan a manos del Estado y, al crearse en 1922 Goskino (el Instituto Soviético del Cine), se convierten respectivamente en la Empresa 1 y 2, que se unen al año siguiente en un solo estudio, inaugurado con la realización de **EN LAS ALAS**, de BORIS MIKHIN, estrenada en enero de 1914. A partir de 1935, la productora comienza a llamarse Mosfilm, y en 1947 aparece su emblema característico e inconfundible:

la estatua giratoria de la campesina con la hoz y el obrero con el martillo. Desde su creación, Mosfilm ha estado ligada a una cantidad enorme de películas, más de 2500, que van desde los clásicos de la vanguardia soviética de los años veinte, como **EL ACORAZADO POTEMKIN** de SERGEI EISENSTEIN, **TRES EN UN SOFÁ** de ABRAM ROMM, **TEMPESTAD SOBRE ASIA** de VSEVOLOD PUDOVKIN o **ARSENAL** de ALEXANDER DOVSHENKO, hasta las películas de ANDREI TARKOVSKI (**LA INFANCIA DE IVÁN**, **EL ESPEJO**, **STALKER**, **SOLARIS**) y los hermanos NIKITA MIJALKOV (**SIN TESTIGOS**) y ANDREI MIJALKOV-KONCHALOVSKY (**EL TÍO VANIA**, **SIBERIADA**).

Selección de la muestra:

- **ANDREY RUBLIOV** de Andrey Tarkovsky (1966)
- **LA BALADA DEL SOLDADO** de Grigory Chujray (1959)
- **MOSCÚ NO CREE EN LÁGRIMAS** de Vladimir Menshov (1979)
- **PABELLÓN N°6** de Alexander Gornovsky & Karen Shajnzarov (2009)
- **LA PARENTELA** de Nikita Mikhalkov (1981)
- **EL PÁLIDO SOL DEL DESIERTO** de Vladimir Motyl (1969)
- **EL TIGRE BLANCO** de Karen Shajnzarov (2012)
- **DERSU USALA** de Akira Kurosawa (1975)
- **ALGUNOS DÍAS DE LA VIDA DE I. OBLOMOV** de Nikita Mikhalkov (1979)
- **CUIDADO CON EL AUTOMÓVIL** de Eldar Ryazanov (1966)



56° Aniversario 1 · 9 · 5 · 8 · · · 2 · 0 · 1 · 4

23 DE JULIO
DÍA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL

UNA FIESTA INOLVIDABLE

PREMIOS DAC A LA TRAYECTORIA PROFESIONAL AUDIOVISUAL



La magia del audiovisual hecha realidad
Los directores sabemos hacerlo



· INAUGURANDO LA CASA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL ·

HACETE FAN / SEGUINOS



/DacDirectoresArgentinos
Cinematograficos



/dac_directores

VERA 559 (C1414AOK)
C.A.B.A. República Argentina
(A METROS DE AV. CORRIENTES
Y AV. SCALABRINI ORTIZ)

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958

Tel. +(54) 0800-3456-DAC (322)

**DECLARÁ TUS OBRAS
DE CINE Y TV ONLINE**

un trámite sencillo para
acceder a tus derechos
aquí y en el exterior

www.dac.org.ar

La posibilidad de crear un mundo

LA DIRECTORA DE **MUERTE EN BUENOS AIRES** NOS CUENTA CÓMO VIVIÓ LA EXPERIENCIA DE RODAR SU ÓPERA PRIMA, QUE SE CONVIRTIÓ EN UN ÉXITO ARRASADOR EN BOLETERÍAS Y CONTINÚA EN CARTEL A MÁS DE DOS MESES DE SU ESTRENO.



Entrevista original para Revista DAC – DIRECTORES ANA HALABE

Producción MATÍAS ARILLI-MAGDALENA MURO

La Buenos Aires de los años ochenta es el escenario donde ocurre la acción. El inspector Chávez (DEMIÁN BICHIR), un hombre de familia y un policía curtido por la vida y los años

de trabajo en la fuerza, queda a cargo de la investigación de un homicidio en la alta sociedad porteña. En la escena del crimen conoce al agente Gómez, alias El Ganso (el CHINO

DARÍN en su primer protagónico), un novato y atractivo policía que se convierte en su mano derecha y al que usa como carnada para atrapar al asesino.

¿Cómo surgió la idea de hacer MUERTE EN BUENOS AIRES?

Fui a ver **SECRETO EN LA MONTAÑA** y cuando salí pensé que si ocurriera en la Argen-

tina sería una historia entre dos policías. Y después leí una novela, **EL LARGO ADIÓS**, de RAYMOND CHANDLER, y también me interesaba mucho el personaje del clásico detective del policial negro que está siempre solo, tiene su propia moral, en general le va mal con las mujeres, tiene desengaños amorosos. Me interesó pensar cómo podía ser la vida privada de un personaje así.

¿Cómo planteaste el universo de la película y su ubicación espacio-temporal?

Siempre quise que fuera una película exótica. A mí no me gusta tanto el naturalismo, entonces quería que la película tuviera un mundo exótico. Además me parecía importante porque creía que para contar esta historia, y que interesara a todo el público y no sólo a un determinado grupo, algo que para mí era muy importante, tenía que plantear la historia en un mundo bello y casi como de ensueño para poder convencer a todos de lo que ocurría. En un principio había pensado en ponerla en 2017, como **BLADE RUNNER**, no quería que fuera en el presente. Y después me contaron una anécdota de los setenta, de un taxi boy que atendía a tipos de la alta sociedad y les robaba cosas de la casa, y los problemas que tenían los clientes para recuperarlas. Me gustó la anécdota, pero los se-

tenta no era una buena época para poner un policial en la Argentina. A raíz de eso empecé a pensar en los ochenta como el momento justo, al que creo corresponde ideológicamente la película, al momento del destape, la democracia, la liberación. Todo lo que sucede en la película tiene un poco que ver con eso.

¿Cómo fue el trabajo con los actores?

El más difícil fue el inspector Chávez. Quería un actor argentino pero los que tenía en mente, los que me gustaban para el papel, por una y otra razón no podían, o no los convencía el guión, ya que el arco del personaje era muy grande y en muchos casos no estaban de acuerdo. Me decían Esto no se puede hacer así. Y ahí apareció la idea, a partir de un amigo mío que me habló de un actor en México, pero pensé: ¿Un mexicano? Y me dijo: Este actor hizo de Fidel Castro, maneja muy bien las entonacio-



El agente Gómez, actuado por el CHINO DARÍN. La mujer fatal del policial negro interpretada por un hombre.

**// FICHA TÉCNICA:
MUERTE EN BUENOS AIRES**

[Argentina, 2014] **Dirección y guión** NATALIA META / **Elenco** DEMIÁN BICHER, CHINO DARÍN, MÓNICA ANTONÓPULOS, CARLOS CASELLA, HUGO ARANA, EMILIO DISI, LUISA KULIOK / **Fotografía** RODRIGO PULPEIRO / **Montaje** ELIANE KATZ / **Sonido** LEANDRO DE LOREDO, SEBASTIÁN SONZOGNI / **Música** DANIEL MELERO / **Dirección de arte** MARIEL RIPODAS / **Duración** 94 minutos / **Calificación** Apta para mayores de 13 años.



MUERTE EN BUENOS AIRES fue vista por alrededor de medio millón de espectadores.

nes, los registros.... Conseguí el mail de **DEMIÁN BICHIR** y le escribí. Él, a los cinco días, ya había leído el guión, que le pareció bárbaro, utilizando esa palabra muy porteña. Tenía un montón de proyectos dando vueltas y fue muy difícil traerlo, pero a mí me calzó muchísimo porque tenía el physique du rôle clásico del héroe del policial negro. Además, era una persona que cerraba no sólo por su biografía, que de última es lo de menos, sino también porque de él no se podía sospechar nada en cuanto a un aspecto muy importante del protagonista de la historia. No sé cómo hubiera hecho esta película con otro actor.

¿Y el papel del CHINO DARÍN?

El agente El ganso Gómez lo definí mucho antes que el de **DEMIÁN BICHIR**. Era un papel muy difícil porque hace de la mujer fatal en el policial negro pero interpretado por un hombre. Entonces tenía que tener una cierta candidez, tenía

que poder ser objeto del deseo y además ser alguien de quien uno sospeche.

¿Cómo fue la experiencia de dirigirla?

No era mi idea dirigirla, ya que la había escrito. Fui a ver a varios directores con el guión y cuando charlaba con ellos me decían que por qué no filmaba yo. Y me animé. Tengo un equipo de trabajo muy bueno y fuerte que me acompañó. Para mí fue muy duro el trabajo, pero muy satisfactorio también; algo muy lindo. Resultó un desafío muy fuerte y más para mí, que siempre me había manejado a nivel teórico. Lo más importante para mí en el cine es poder aprender a trabajar en equipo. A mí me llevó toda la película hacerlo, pero creo que ahora ese aprendizaje dio sus frutos.

¿Preferís algún tipo de cine sobre otro, o algún director en particular?

En una entrevista me preguntaron mis tres películas

favoritas, las dije y pusieron una sola. Me dio una bronca bárbara. Así que lo voy a decir ahora, mis tres películas favoritas son: **INDIANA JONES 2**, de **STEVEN SPIELBERG**, **SIN ALIENTO**, de **GODARD**, y **EL DEPARTAMENTO**, de **BILLY WILDER**. Me gustan muchísimo las películas argentinas, de **LUCRECIA MARTEL**, de **PABLO TRAPERO**, de **ADRIÁN CAETANO**. La verdad es que los admiro muchísimo y más después de haber hecho mi primera película, porque ahí te enfrentás a ciertas dificultades y valorás más algunas decisiones que tomaron otros, te das cuenta de cuán valientes, arrojados y talentosos son en esos momentos.

¿Cuál es tu balance de esta experiencia?

Lo más lindo de filmar una película es que después de hacerlo, más allá del resultado, te quedás con ganas de hacer muchísimas más. Eso creo que es lo más gratificante de todo.

ENTRE LA FILOSOFÍA, EL CINE Y LA LITERATURA

NATALIA META es licenciada en Filosofía egresada de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Trabajó como guionista y en 2006 fundó la editorial **LA BESTIA EQUILÁTERA** junto con LUIS CHITARRONI y DIEGO D'ONOFRIO. En cine fue productora ejecutiva asociada de los films **UN AMOR** (PAULA HERNÁNDEZ-2011) y **LAS ACACIAS** (PABLO GIORGELLI-2011. Cámara de Oro del Festival de Cannes 2012), ambos producidos por **UTÓPICA GROUP**. Se calcula que su ópera prima, **MUERTE EN BUENOS AIRES**, ya fue vista por más de 450.000 espectadores en la Argentina desde su estreno simultáneo en diferentes puntos del país, el 15 de mayo.

“Pensé que SECRETO EN LA MONTAÑA, si ocurriera en la Argentina, sería una historia entre dos policías”

MUERTE EN BUENOS AIRES, exitosa ópera prima de NATALIA META.



Los creadores ya existían antes de la electricidad y seguirán existiendo después de internet

Presidente de la **CISAC**, **JEAN MICHEL JARRE** reclama una justa retribución a los proveedores de internet porque si ellos son propietarios de las redes, la propiedad intelectual es el derecho humano básico de los creadores, sostiene.

CISAC -Confederación Internacional de Sociedad de Autores y Compositores-, de la cual **DAC** es importante miembro titular, fue fundada en 1928. Es una organización no gubernamental sin fines de lucro, cuyo principal cometido es favorecer y proteger a los creadores mediante el fortalecimiento de la red de sociedades de autores en la que se apoyan. Cuenta con 232 sociedades miembro de 121 países, cubriendo los 5 continentes y representando a cerca de 3 millones de creadores y editores de obras artísticas de todos los géneros, entre los que se incluyen la música, el teatro, la literatura, la comunicación audiovisual y las artes plásticas. Su sede está en París y dispone de oficinas regionales en Budapest, Santiago de Chile, Johannesburgo y Singapur.

CISAC fortalece y desarrolla la red de sociedades de derechos

de autor, potencia la calidad de la gestión colectiva de estos derechos, racionaliza el intercambio de datos entre este tipo de sociedades, refuerza el derecho inalienable de los creadores a vivir de sus obras, garantiza una participación adecuada a las sociedades de autores y apoya a los creadores en el debate internacional sobre el futuro de los derechos de autor. Al unir a los creadores de todo el mundo, **CISAC** confirma que son el pilar de la economía de la creación. Aunque su aporte cultural recibe un reconocimiento universal, a menudo se pasa por alto su fuerza económica basada en las crecientes regalías recaudadas por las sociedades miembros de la **CISAC** de todo el mundo en sus territorios nacionales.

Actualmente **CISAC** es presidida por el famoso compositor **JEAN MICHEL JARRE**, ejerciendo su vicepresidencia **MARCELO PIÑEYRO**, el director argentino socio de **DAC**. Durante el **MIDEM 2014** en Cannes, **JARRÉ** declaró: "Los creadores ya existían antes de la electricidad y seguirán existiendo después de Internet... Debemos desarrollar modelos de negocios más justos para



los creadores en la economía digital. La lucha por nuestros derechos es una lucha por nuestra identidad y por el futuro de nuestra cultura. Este es un momento histórico decisivo para los creadores y la cultura. Debemos sentarnos en la mesa de negociaciones con los principales actores de Internet con el fin de establecer modelos económicos sostenibles. ¡Hagan oír su voz! En mi calidad de artista, quiero aprovechar mi función de presidente de la **CISAC** para dar la alarma. La propiedad inte-

MIDEM, Cannes, Francia. El pionero de la música electrónica, **JEAN MICHEL JARRE**, explica por qué los creadores deben movilizarse para obtener su "justa remuneración" en la economía digital.

lectual es uno de los elementos clave de nuestra democracia; forma parte de nuestros derechos humanos, nuestros derechos humanos básicos".



EL ROMPEECABEZAS AUDIOVISUAL

Los directores siguen opinando

En esta edición: ESTELA CRISTIANI, MARIANO GALPERÍN, MAXIMILIANO GONZÁLEZ, CELINA MURGA, VÍCTOR LAPLACE, NICOLÁS LIDIJOVER, GUSTAVO LUPPI, SANTIAGO PALAVECINO, JAVIER PÉREZ y PEDRO SABORIDO.

ALIADOS (TELEFÉ-2013), la tira orientada al público adolescente y juvenil creada por CRIS MORENA.



ESTELA CRISTIANI



Directora de televisión. Fue asistente de dirección en PolKa, dirigió la miniserie **LA VIUDA DE RAFAEL** (Canal 7-2012) y codirigió la tira **ALIADOS** (TELEFÉ-2013).

La participación de productoras independientes genera espacios de trabajo en los que no sólo rigen las leyes del mercado y el rating, lo que permite el desarrollo de proyectos que, aunque lamentablemente tienen magros presupuestos, presentan la posibilidad de crear con más libertad y juego a la hora de ofrecer un producto televisivo de ficción. Son, sin duda, espacios que deben recibirse con gratitud pero que lamentablemente proliferan por épocas, sin darnos la continuidad de trabajo que una industria como la nuestra debería tener.

El contenido de ficción en la pantalla nacional actual es, sin

dudas, interesante y heterogéneo, pero en mi opinión falta inversión para sentar bases en la industria nacional e incluso internacional. Los problemas se determinan por la condición presupuestaria en los casos de las producciones independientes, falta de recursos y de tiempo. En el caso de los canales de televisión la tiranía del rating y los factores de interés económico condicionan nuestro trabajo. Creo que la propuesta de TDA es altamente democratizadora y una fuente de demanda creciente para nuestra profesión.

La calidad del contenido de productos televisivos no es

mala a mi entender, pero hasta que no exista la intención de hacer una industria en serio nuestra TV se quedará estancada, con algunos productos destacados y muchas ficciones hechas con lo mínimo para llenar los bolsillos de algunos productores oportunistas que piensan en el grueso de su cuenta y no en la calidad de lo que ofrecen. Los directores argentinos estamos bajo sus reglas y, mientras esto continúe, solo nos queda desde la trinchera ofrecer nuestra calidad profesional con la mayor dignidad. ■

MARIANO GALPERÍN



Director de cine, guionista y productor. Realizó varios largometrajes, entre ellos, **1000 BOOMERANGS** (1995), **EL DELANTAL DE LILI** (2003) y **DULCE DE LECHE** (2011). Se encuentra preparando su próximo trabajo, una ficción "alucinada, surrealista y musical" con DANIEL MELINGO.

En cuanto a la producción cinematográfica local, estamos con un horizonte parejo hace bastantes años; cosas buenas, cosas malas, el abanico (y la base) está. Es tan importante apoyar óperas primas como segundas y terceras películas. Para realizar una película hace falta la decisión absoluta de hacerla y estar atento para encontrar el camino que te lleva desde la primera hoja del guión hasta el formato final de exhibición, teniendo claro que lo que está escrito va tener que hacerse. Hay que pensar en los personajes, las locaciones, la movilidad, todos los elementos que te darán la verdadera escala de lo que estás por hacer y así encontrar un sistema que funcione para tu proyecto. Todo con mucha atención, ya que entre eso y lo imposible casi no hay diferencias. El tema es que al momento del

estreno se encuentran todos los obstáculos posibles; el embudo es cada vez más fino y muy pocas veces una película sobrevive en salas las batallas ajenas en las que queda inmersa. La realidad supera a la fantasía y el sistema te eyecta.

La digitalización de las salas me parece práctica e inevitable. Creo que el celuloide es parte del pasado, y no me parece para nada grave. En cuanto a la exhibición, baja el costo de la copia y eso es un pequeño aire, una piedra menos a la hora de estrenar en varias salas con el riesgo de que te saquen a la primera semana. Igual no creo que cambie nada en relación a la exhibición de cine nacional, que desgraciadamente se rige por monstruosas reglas que nada tienen que ver con la identidad cultural de nuestra industria. ■

MAXIMILIANO GONZÁLEZ

Director de cine y guionista. Dirigió los films **LA SOLEDAD** (2006) y **LA GUAYABA** (2012). Está trabajando en **TUS OJOS Y EL MAR**, una película romántica ambientada en un pueblo de pescadores perdido en el Sur, a filmarse en 2015, con producción de LUIS SARTOR y ZARLEK S.A



Con respecto a la producción cinematográfica local, este es un momento donde es necesario reducir el desfasaje entre los costos reales y los subsidios, y aumentar la previsibilidad para poder incrementar la calidad y la cantidad de proyectos. Igualmente, como sucede habitualmente en la Argentina, tanto productores como directores siguen generando películas desde diferentes maneras de producir o financiar sus proyectos; de allí que nuestra cinematografía dé continuamente muestras de su vitalidad, creatividad y crecimiento. Es evidente que el desfasaje que existe hoy entre los costos reales de la película, los subsidios del INCAA y

posteriormente las posibilidades comerciales en el estreno, hacen que se intente reducir en diferentes áreas de la producción sus costos. En mi caso, considero que la reducción de semanas de rodaje es la que más afecta al trabajo y las posibilidades creativas del director. Cada vez estamos haciendo películas en menos semanas, con menos locaciones, menos actores, menos equipo técnico, y eso si bien en algunos casos exige profundizar la creatividad y la planificación, generalmente termina también mermando las posibilidades de una película.

En cuanto al estreno, éste es el punto donde considero que

más se debe trabajar desde las diferentes instituciones. Hacer una película es difícil pero estrenarla se convierte en una verdadera pesadilla para el director y el productor. La falta de salas, los cambios de fechas, los costos para el lanzamiento, la imposibilidad de mantener una película en cartelera para que encuentre su público, las contras de las cadenas de cines hacen que una película se estrene prácticamente sin posibilidades comerciales, a no ser que cuente con algún multimedio en su producción que apoye su estreno. Hacer cumplir la cuota de pantalla, y al mismo tiempo buscar y generar nuevos espacios de exhibición para el cine

nacional, es una tarea urgente en la que debemos trabajar desde las diferentes instituciones.

La digitalización de las salas es un cambio que se viene dando en todo el mundo y que veo de manera positiva, en cuanto a calidad y en cuanto a modificar las posibilidades de exhibición. Esto, y el costo de las copias principalmente, puede traer una mayor diversidad en la oferta, la posibilidad de que una película esté presente en más salas, reducir costos de copias y traslados, y una llegada más accesible a diferentes mercados en el mundo. Estas posibilidades, al menos en la teoría, deberían ser positivas para el estreno de nuestras películas. ■



CELINA MURGA

Directora de cine y guionista. Dirigió los largometrajes **ANA Y LOS OTROS** (2003), **UNA SEMANA SOLOS** (2008), **ESCUELA NORMAL** (2012) y **LA TERCERA ORILLA** (2014).

La situación de la producción de cine nacional parece haberse polarizado. Por un lado, están las películas de costo alto, generalmente relacionadas a la televisión, tanto en cuanto a la inversión como al tipo de producto: las historias contadas, las decisiones narrativas tomadas y los actores convocados cercanos al mundo de la TV. El cine que busca ser industrial pareciera, muchas ve-

ces, necesitar replicar ciertas fórmulas televisivas para subsistir o al menos pedirle prestado alguno de estos elementos, como el reconocimiento de sus actores, por ejemplo. Esto lo digo sin desmerecer a la televisión, ya que me interesa defender a ambos medios como espacios que proponen experiencias muy diferentes. Por otro lado, están aquellas películas de bajo costo. Tanto

las que se hacen por fuera del INCAA, en formatos muy artesanales, como aquellas hechas con su apoyo, pero acotando al máximo el presupuesto para que alcance sólo con ese aporte estatal. Estas películas pueden andar muy bien con una exhibición acotada o en el circuito de festivales, pero presentan muchas complicaciones en términos de producción sustentable. ¿Cuántas veces se puede hacer una película sin pagar a las personas involucradas o pagando muy poco?

El problema mayor, en mi opinión, lo tienen hoy aquellas películas de costo medio, a las que les está costando mucho completar su financiación. Me refiero a películas que requieren un presupuesto más abultado porque sus historias así lo necesitan y que, a su vez, buscan generar otras experiencias, desarrollar historias, personajes, situaciones que pueden interpelar a los espectadores de otras maneras, que pretenden ampliar el abanico, desplegar otras voces y no necesariamente repetir fórmulas probadas. Este tema creo que está directamente relacionado con el de la exhibición y éste es el gran nudo de la cuestión desde hace ya muchos años. Creo que una película no puede ser juzgada únicamente por su taquilla. Sin embargo, cada vez más, esto parece ser así. Parece ya una obviedad decir que no hay lugar en las salas comerciales para las películas que no necesariamente apuntan al "batacazo" de entradas. No hay lugar y no hay tiempo. Las salas son extremadamente tiranas respecto de la perma-

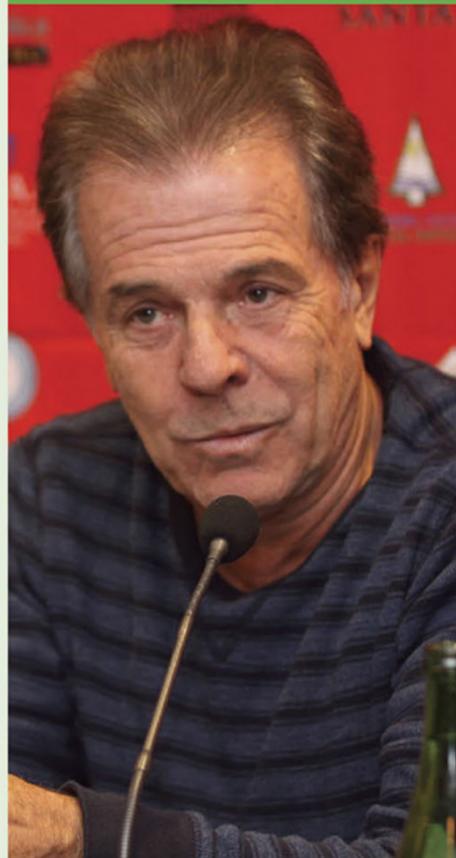


LA TERCERA ORILLA (2014), cuarta película de CELINA MURGA.

nencia de una película y muchas de las películas que desaparecen de cartel a la semana, o a las pocas semanas, podrían funcionar muy bien si tuvieran la posibilidad del boca en boca. En este sentido, hay muy poca oferta alternativa de salas que ofrezcan un espacio atractivo y otros esquemas y estrategias de exhibición. Creo que el proyecto de Espacios INCAA que está desarrollando el Instituto de Cine puede ser, a largo plazo, una muy buena cadena de calidad en todo el país. Y en este punto es importante que la calidad que se ofrezca sea igualable a la de las multisalas.

Hay ciertas preguntas que creo que tenemos que afrontar entre todos: ¿Qué pasa con el valor artístico y cultural de una película? ¿Qué pasa con aquellos espectadores ávidos de un cine que les proponga otras historias, otras narrativas, otras emociones, otros desafíos? ■

VÍCTOR LAPLACE



Actor, guionista y director de cine. Dirigió las películas **EL MAR DE LUCAS** (1999), **LA MINA** (2003) y **PUERTA DE HIERRO: EL EXILIO DE PERÓN** (2012, codirección con DIEGUILLO FERNÁNDEZ), entre otras. Está trabajando en un nuevo guión: **LOS NIÑOS EXPÓSITOS**, entre otros proyectos.

Con respecto a la producción de cine local, según la información disponible, tenemos previsto estrenar 99 películas este año. Estamos estrenando más de 8 películas por mes, dos por semana... aunque la distribución no es tan pareja, en algún momento, y sin cautela alguna, se acumulan más en una semana. De la lista de las estrenadas, aún para nosotros que somos del medio, que nos importa lo que sucede y la producción de nuestros colegas, hay algunos títulos sobre lo que no hemos podido saber nada (no vimos la película, no nos la comentó nadie que conozcamos...). Ése es el aspecto más cruelmente crítico de mi opinión. Pero atención; las películas están; sabemos de lo errático del público y la crítica. Hemos dicho hasta el cansancio que el cine es una pequeña empresa. Aun así la economía no lo ha asumido como tal. Esa "pequeña empresa" tiene producciones de distinto tipo de estéticas. Cada una hace un aporte a la subjetividad social, a la memoria y al futuro. La política de apoyo del

INCAA es fundamental para estas realizaciones.

Difícil colocar en este espacio todos los problemas que enfrenta un director al momento de hacer una película... Tenemos que distinguir lo que son condiciones del trabajo y cuáles son los eventos que envenenan el trabajo. Elegir el actor y que ese actor pueda filmar es parte de nuestro trabajo. Crear un espacio que sea el espacio para la escena... que la luz del día, sea la del día de nuestra historia... Eso es nuestro trabajo, es nuestra tensión y nuestra alegría. Y la contingencia que ese día llueva es parte del riesgo. Los egos, la desconsideración de algunos procesos de laboratorio, la

exigencia de cumplimientos de documentaciones que son imposibles de cumplir... la existencia de una crítica que funciona como "tráfico de influencias", esos sí son problemas y son tóxicos; insalubres, como ya lo hemos comprobado.

Hace dos años estrenamos **PUERTA DE HIERRO: EL EXILIO DE PERÓN**. Efímero fue nuestro paso por los cines. Desde esos tiempos hemos estado proyectando la película en distintos ámbitos, cines del interior del país, salas de organizaciones sociales y políticas. La imposibilidad de mantenernos en los circuitos comerciales fue un obstáculo. Lo remontamos, fue arduo... pero fue una experiencia extraordinaria. Se impone revisar la re-



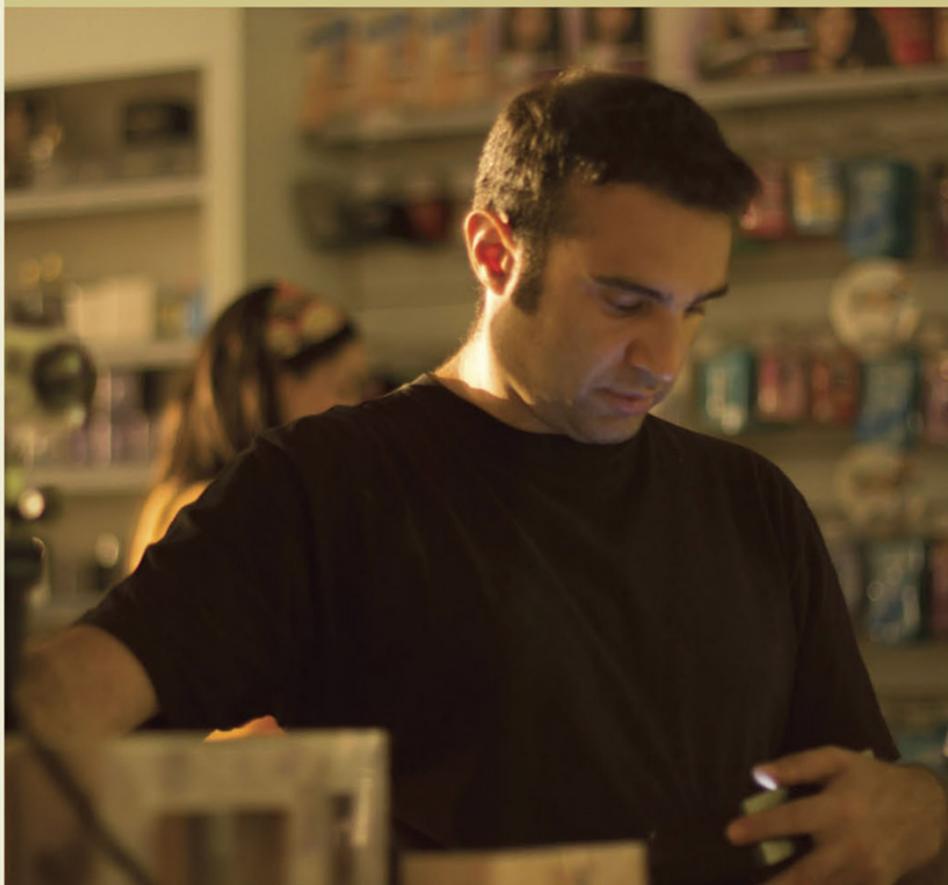
PUERTA DE HIERRO: EL EXILIO DE PERÓN (2012), en codirección con DIEGUILLO FERNÁNDEZ.

lamentación de exhibición de las películas nacionales. Creo que los soportes de las películas, y por lo tanto, sus modos de proyección, son parte de su

significación. No hay una única manera. Ampliemos las formas y que podamos elegir. No todas las películas que hacemos están para la proyección digital. ■

NICOLÁS LIDIJOVER

Director y guionista. Fue asistente de dirección en los films **EL RATÓN PÉREZ** (JUAN PABLO BUSCARINI-2006) y **ABRIR PUERTAS Y VENTANAS** (MILAGROS MUMENTHALER--2011), entre otros. Dirigió su primer largometraje, **TIRO DE GRACIA** (2013) y está trabajando en el guión de su próximo proyecto, un drama policial.



El cine argentino vive sumido en una dicotomía esquizofrénica: querer ser arte y sustentarse como negocio. Por un lado tiene, por suerte, un sostén invaluable que es el Estado a través del INCAA, y los distintos estímulos para financiar películas: Concursos, Créditos, Subsidios, etc. A eso ahora además se la suma la cantidad enorme de bocas de salida alternativas que proponen los Espacios INCAA. Sin el Estado como agente inyector de fondos, el cine argentino no existiría; ni el alternativo, ni el de las "grandes" producciones. Gracias a eso existe una cantidad enorme de películas que se estrenan por año, pero con una ironía muy grande, porque salen en muy pocos cines, y la venden o tres gatos locos. Vendría a ser el cine "artesanal" o "independiente", al que no hay que restarle ningún mérito, pero

que sólo puede ser considerado como una expresión artística que logra estrenar con mucho sufrimiento y con todo el sistema de exhibición tradicional en contra. Algunos de estos directores, gracias a los festivales de cine, logran trascender dentro del "medio" mismo como LISANDRO ALONSO, o LUCRECIA MARTEL, pero que siguen siendo ignorados por el público, en mayor o menor medida. En este grupo podríamos decir que se inscriben el 90 por ciento de las películas argentinas. Y del otro lado tenés las productoras grandes, que lanzan una o dos películas importantes, con figuras, con un claro objetivo comercial, más allá de sus méritos artísticos, que muchos la tienen, con grandes recursos a la hora del lanzamiento, y con capacidad de competir en el mercado con cualquier

película extranjera. Estas son las que los exhibidores buscan y algunas son grandes éxitos, y unas pocas, grandes películas. En esta dualidad vive el cine argentino, que parece encontrarse en un gran estado de salud a la hora de producir (no sin grandes esfuerzos), pero que no logra llegar al público, y a veces ni siquiera al circuito tradicional de exhibición. Cuesta a veces tomarse como algo positivo esta realidad, pero no hay que olvidar que nosotros damos por sentado que este escenario es fallido, aunque en otras partes del mundo es inalcanzable o impensable. Nosotros lo vivimos como un padecimiento, pero lo cierto es que a pesar de serlo, no tenemos que perder de vista que a la vez es una gran oportunidad.

Al momento de hacer una película, la financiación es muy difícil, por más que el apoyo del INCAA sea fundamental. No alcanza. Ya sea porque los presupuestos reconocidos no llegan a adaptarse a la realidad, o el dinero nunca llega en tiempo y forma. Los productores necesitan de fondos genuinos, y éstos escasean. Son pocas las productoras que pueden realizar una película y que no padezcan constantemente los vaivenes de la economía o la inflación. Vivís cercado constantemente por los problemas económicos que te condicionan en todos los rubros; equipamiento, elenco, etc. Creo que a nivel creativo hay mucho talento; hay técnicos y actores con mucha entrega, compromiso y ganas de hacer. Técnicamente estamos equipados, tenemos muy buenas locaciones, y sin duda hay mucha gente con ideas interesantes

e historias para contar. Eso te da muchas fuerzas para seguir porque todo lo demás es muy hostil, trabajoso, y hasta a veces desesperante. Pero mientras uno tenga una historia para contar, sabe que si da lucha, de una manera u otra, va lograr hacer su película. Creo que si la financiación es el casillero de "largada" más conflictivo, el de la exhibición que vendría a ser el de "llegada", es aún más difícil. Uno puede lograr sortear todos los escollos de conseguir el dinero, armar el proyecto, filmar, y posproducir su película. Pero a la hora de ir a los exhibidores todo eso se acaba; ahí te encontrás con la cruda realidad. Se entiende que los cines no son Fundaciones de caridad; quieren y necesitan hacer un negocio, y si tu película no tiene un presupuesto de campaña de lanzamiento gigante que les asegure que el público no puede escapar a tu publicidad, si no tenés a una de las dos o tres figuritas estelares, te quedaste afuera lisa y llanamente. Los exhibidores te devuelven a la realidad, vos hacés "arte", pero nosotros un negocio. ¿Y qué les vas a pedir? ¿Que dejen

de pagar los sueldos porque vos querés que pasen tu película aunque no la vea nadie? Obviamente que hay películas de calidad, con grandes recursos a la hora de producir y de lanzarse que logran llegar al público masivo y a veces incluso son grandes obras maestras, pero claramente son las menos, para contados elegidos o habilidosos. Es raro, pero es así. Es un poco frustrante porque es un gran esfuerzo producir una película, y que el último eslabón, aquel que te conecta con el público esté, por su propia naturaleza, desconectado del resto de la producción es una de esas ironías del cine argentino de las que hablaba antes.

Como todo en esta industria, la digitalización de las salas cinematográficas es un arma de doble filo. Por un lado, es una gran ayuda si tenés una película de bajo presupuesto porque en vez de gastar doscientos mil pesos en la copia "A" de 35mm y otro tanto en el tiraje, con menos de diez mil tenés tu DCP que podés copiar en los proyectores y listo. Ahí se abrió mucho el escenario para la exhibición alternativa en

DVD o Blu-Ray también; desde ese lugar es un gran alivio. Pero, por el otro, te juega en contra. Hoy las grandes distribuidoras estrenan en gran parte en 3D o con copia digital, con lo cual el espacio que queda libre para películas digitales "alternativas" es reducido; cuando sale un tanque te barre, y el exhibidor te dice: "si la tenés en 35 mm te la programo"... y ahí ponés tu mejor sonrisa. Sin duda, el camino va a ser finalmente que todas las salas sean digitales, y aunque soy un amante del celuloide, y especialmente del 70 mm, soy consciente que el futuro es digital y hay que tomar de él lo mejor, a la hora de filmar así como también a la hora de exhibir. Hoy cualquiera con talento puede filmar con su camarita digital, editar en su casa con la computadora y llegar al final de la línea que es la exhibición, completamente en ese formato, con lo cual es mucho más accesible todo. Pero falta encontrar el equilibrio para pelear los espacios de exhibición y que exista un lugar para todos a la hora de llegar al público, no sólo en el circuito alternativo, sino en el comercial también. ■



NICOLÁS LIDIJOVER, en pleno rodaje en un supermercado.

GUSTAVO LUPPI



Director de televisión. Codirigió **VERANO DEL 98** (TELEFÉ-1998), **DOBLE VIDA** (AMÉRICA-2005), **LALOLA** (AMÉRICA-2007), **CONTRA LAS CUERDAS** (TV PÚBLICA-2010), **HISTORIAS DEL CORAZÓN** (TELEFÉ-2013), entre otros. Actualmente encabeza la telenovela **SEÑORES PAPIS** (TELEFÉ-2014).

En líneas generales, veo bien a la producción televisiva actual porque sigue habiendo tres o cuatro ficciones, lo cual hace que la televisión tenga otro contenido más allá del dominante; pero el problema creo que más que local es general. Hay mucho formato que se ha inventado y la televisión pasa a ser una copia en todas partes del mundo; entonces la creatividad está bastante acotada. Inclusive está pasando eso con la ficción; se hace una tira acá, después en Estados Unidos y son los mismos planos, los

mismos tipos de relatos, y eso no escapa a las condiciones del mundo actual, en donde el capitalismo va por todo. No importa lo que se haga sino lo que se venda; siento que esa es la premisa, y creo que nosotros no escapamos a eso. Y en medio hay pequeñas islas que intentan hacer otra cosa, a través de capitales privados o del Estado, o de concursos, donde ves que aparecen cosas realmente creativas e interesantes. Pero en líneas generales cuando tengo la oportunidad de viajar, lo primero que hago al llegar al hotel es prender la tele a ver cómo es, y juro que pasa exactamente lo mismo. No es muy halagador lo que digo pero es así. No digo que antes no pasaba, en los 60 empezó la televisión, se inventaron cosas y había una creatividad latente donde todo era nuevo. Hoy la gente consume la tele de otra manera; hay muchas series y cosas que se ven por internet, que tienen más poder en internet que en la tele. El consumo de lo audiovisual se disparó en un abanico bastante amplio. Antes se hablaba del producto, y de pasada, cuanto midió.

Hoy sólo se comenta el minuto a minuto. Da la sensación de que había cierto romanticismo, o cierta heroicidad en hacer un programa, y ahora es muy difícil. Depende mucho de la circunstancias; como querés contar esta historia, como hacerla, y las posibilidades que tenés de producción. En televisión tenés que tratar continuamente de hacer coincidir el desarrollo creativo con los tiempos acotados que hay de producción.

La Televisión Digital Abierta me parece fantástica, sobre todo porque más allá de los detalles que pueda haber a favor o en contra, cualquier movida que tienda a democratizar la televisión me parece buenísima, fantástica, y en este

caso particular creo que es un esfuerzo importante extender las señales y democratizarlas, que es la gran pelea que está en todo el mundo. Creo que habría que tratar de ampliar el espectro de posibilidades en la televisión. Aparece un estilo de telenovela y luego se masifica. Tendría que haber novelas totalmente distintas. Más allá del porte económico, está bueno que haya dinero para industrializar la televisión y el cine, pero también ese es un problema político. Me parece bueno que aparezcan desde el Estado nuevas políticas, creo que tiene que intervenir y regular, y ayudar a que se abran las posibilidades, de ahí que me parece bueno que hagan la televisión abierta ■



SEÑORES PAPIS, la exitosa telenovela que emite TELEFÉ en el horario más competitivo de la noche.

SANTIAGO PALAVECINO



Guionista y director de cine. Dirigió el telefilm **LOS PERFUMES DE LA NOCHE** (2002), y los largometrajes **OTRA VUELTA** (2004), **LA VIDA NUEVA** (2011) y **ALGUNAS CHICAS**, estrenada en el Festival de Venecia 2013. Trabaja en un nuevo proyecto, su cuarta película, **HIJA ÚNICA**.

Creo que el cine argentino sigue encontrando la forma de producir películas de lo más diversas, en cuanto a horizontes estéticos y comerciales. Desde el punto de vista de la producción, la oferta es diversa y, en general, estimulante. Pero quizás estemos demasiado concentrados en eso, en pensar en hacer las películas. Creo que, cada cual en su medida y a su manera, piensa en el público. Pero me

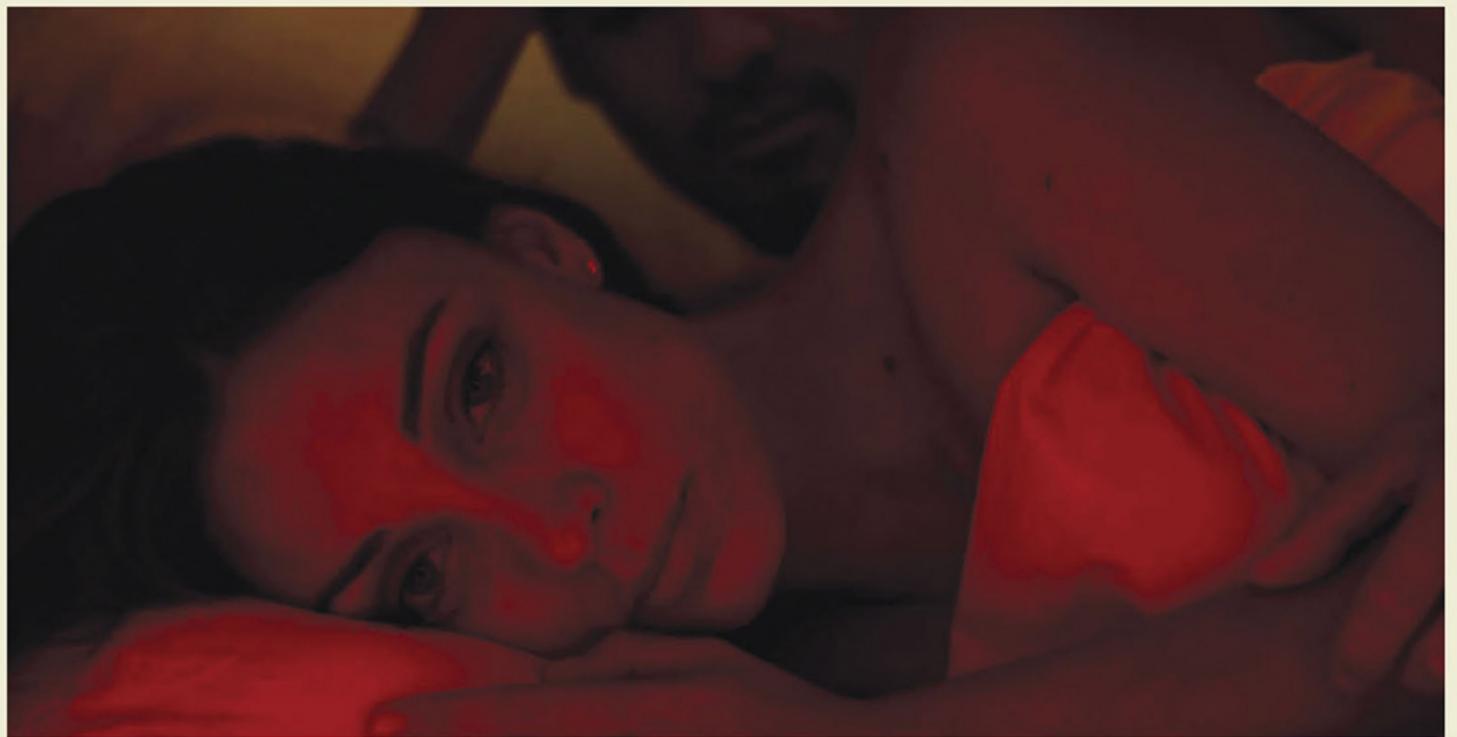
parece que, como directores, tenemos que asumir una cuenta pendiente que es la de intervenir sobre el precarizado panorama de distribución y exhibición. Porque muchas veces (quizás la mayoría, lamentablemente) las películas no se encuentran con el público. Y no necesariamente hablo de masividad: hablo del público que le corresponde a cada proyecto, poco o mucho. Y si esa pata del circuito no funciona, quizás sea hora de ampliar nuestras responsabilidades y pensar entre los realizadores cómo completar el círculo, cómo ayudar a quienes tienen la tarea de distribuir. A fin de cuentas, si pensamos las películas desde que son el embrión de un guión, ¿por qué no hacer el viaje completo y asumir con mayor intensidad responsabilidades en cuanto a la exhibición? Claro que, así como es bueno que exista diversidad y singularidad en cuanto a

cada película en particular, quizás a la hora de intervenir sobre otros costados como la comercialización, haga falta reunirnos para pensarlo, juntarnos y aportar soluciones colectivas, en lugar de manotazos de ahogado individuales que no tengan continuidad.

En ese sentido, la digitalización de las salas de cine (en la

medida en que se hagan con standards tecnológicos altos) puede ser un buen comienzo, porque podría juntar dos ventajas: abaratar los costos de las copias y ofrecer a los espectadores una calidad de proyección superior. La tecnología vetusta no ayuda a que se aprecie la alta calidad técnica con que suelen ser hechas las películas argen-

tinas, y ésta recién se vuelve apreciable en las proyecciones domésticas. Lo que vuelve el paso por las salas efímero y frustrante, tanto para realizadores como para espectadores. De ninguna manera propongo abandonar la proyección 35mm como posibilidad, sino sumar nuevos horizontes. ■



LA VIDA NUEVA (2011), protagonizada por Martina Gusmán, Alan Pauls y Germán Palacios.

JAVIER PÉREZ

Director de televisión. Encabezó programas docu-periodísticos como: **SER URBANO** (2003-2004), **FORENSES** (2005), **FISCALES** (2006), y ficciones diarias, entre ellas, **PATITO FEO** (2007-2008), **GRADUADOS** (2012) y **VECINOS EN GUERRA** (2013). Actualmente dirige la tira **VIUDAS E HIJOS DEL ROCK & ROLL**.



La producción de ficción en televisión está en un proceso de cambio. Actualmente se encuentra ceñida a una ecuación difícil de equilibrar, que es tiempo y presupuesto en contra de la productividad y calidad; a esto se le suma la continua pérdida de rating de los canales de aire en opuesto al continuo ascenso de rating del cable. Otra causa de fuga de audiencia es la que opta por ingresar a internet a los sitios oficiales y ver su programa favorito en el momento que lo deseen. Esto hace suponer que los canales de aire nacio-

nales deberían imitar esquemas más globalizados como el de cadenas internacionales (WARNER, SONY, FOX, AXN, HBO), en donde estos últimos años nos han cautivado con series de alto nivel y para todos los gustos. También es cierto que no disponemos de los presupuestos que esas cadenas ostentan, pero no debemos basarnos solo en eso para desestimar proyectos ambiciosos.

En nuestro país tenemos grandes profesionales en todas las áreas para encarar cualquier tipo de proyecto. En mi expe-

riencia personal, he contado con equipos de trabajo maravillosos desde el punto de vista humano y profesional, en donde el aporte de cada uno de ellos ha sido fundamental para encarar a diario la hermosa tarea de generar una ficción. Debemos apoyar más la ficción nacional, realizar más series de calidad, que puedan competir con el mercado de novelas y series del exterior, generando así, mucho más trabajo para todos. ■

GRADUADOS (2012). NANCY DUPLÁA, DANIEL HENDLER Y LUCIANO CÁCERES.



PEDRO SABORIDO



Productor y guionista de radio, teatro y TV. Escribió para televisión los programas **TATO, LA LEYENDA CONTINÚA** (CANAL 13-1992), **TODO POR DOS PESOS** (AZUL TELEVISIÓN/CANAL 7-1999-2002) y **CITY HUNTERS** (FOX-2006), entre otros. Actualmente continúa trabajando junto a DIEGO CAPUSOTTO en **PETER CAPUSOTTO Y SUS VIDEOS** (TV PÚBLICA).

No veo mucha televisión. No por ninguna cuestión snob. Me acostumbro más a internet, y la cantidad de cambios y la abundancia de oferta televisiva me marea un poco. Perdí la costumbre del televisor. Pero por lo poco que llego a apreciar es buena. Se la puso en cuestión cuando aparecieron cosas como la serie de Escobar, o **AVENIDA BRASIL**. Creo entonces que es al revés: son excepciones las series extranjeras que logran estos resultados. Lo habitual es que en la Argentina, masivamente, se consuman productos locales.

Lo que hacemos con DIEGO (CAPUSOTTO - **PETER CAPUSOTTO Y SUS VIDEOS**) fue por casualidad; un producto que se fue armando a medida de nuestras posibilidades, y de ciertas comodidades. Lo hicimos desde un principio en cierto tamaño y fuera de un plan de producción duro, porque lo empezamos a hacer mientras estábamos en

giras de teatro, entonces no podíamos tener días fijos ni grandes quilombos de producción. El entorno y las condiciones fueron haciendo al producto. Es decir, al ir armándose en un cable, el programa fue una idea que se iba formando mientras se hacía. No había una idea tan clara; es más; no había una idea, desde el punto de vista de producción, de lo que íbamos a hacer. Un programa que dijeras "es así, tiene esta estética, tantos exteriores, con esta fotografía", etc. Entonces, aun hoy, los problemas que tenemos, son los problemas en los que nos metemos solos, o nos metimos desde un principio. Estamos totalmente agradecidos de esta situación. En el caso de las tiras y los unitarios, entiendo que los planes y las condiciones pueden ir a veces en contra de lo artístico del trabajo. Pero la televisión tiene ese condicionante. Es un trabajo industrial, quizá más feroz que el cine, o por lo menos, en los tiempos de

reflexión frente a lo que hay que realizar. Hay que resolver jornadas todos los días. Se trabaja rápido, por eso hay que valorar, que aun así, se ven cosas con un gran resultado en la factura, las puestas, las actuaciones. La pretensión de superarse se ve todo el tiempo. Los directores de televisión en la Argentina son de excelente nivel, y no sólo por lo eficientes y rápidos que pueden resultar para resolver lo que deben realizar.

Creo que la Televisión Digital Abierta abre un espacio distinto, sin la presión habitual. Habrá que esperar los resultados. Se pueden hacer cosas distintas. Diversifica las propuestas. Las historias pueden volar para otros lados. Sería bueno que tengan más difusión de la que tienen. Que se repitan, que se vuelvan a ver. Darles más pantalla, más emisiones. ■

El Congreso Internacional de la CISAC - W&DW se reunirá en octubre en México (DF)

La única forma de mantener una industria creativa sustentable es poder garantizar una remuneración justa a los autores para cada uno de los usos y re usos de sus registros.

Con la presencia de las sociedades europeas y latinoamericanas integrantes de la **CISAC** -Confederación Internacional de Sociedades de Autores e Intérpretes-, se llevará a cabo este importante Congreso de Creadores al que también asistirán reconocidos directores y guionistas. **DAC** forma parte del Comité Ejecutivo de **W&DW** junto a las sociedades **SACD** (Francia), **SPA** (Portugal), **UK Directors** (Gran Bretaña), **SGAE** (España) y **SIAE** (Italia).

Writers and Directors Worldwide es una organización coordinadora que permite la cooperación, la vinculación y el apoyo de los autores audiovisuales, literarios y dramáticos en todo el mundo. Facilita el intercambio de ideas, información, buenas prácticas y recomendaciones para defender los derechos de autor en estas obras artísticas importantes. Está formada en su totalidad por autores de sociedades audiovisuales, literarias y dramáticas de todo el mundo y su presidente es **YVES NILLY**, autor y guionista francés. Se trata de

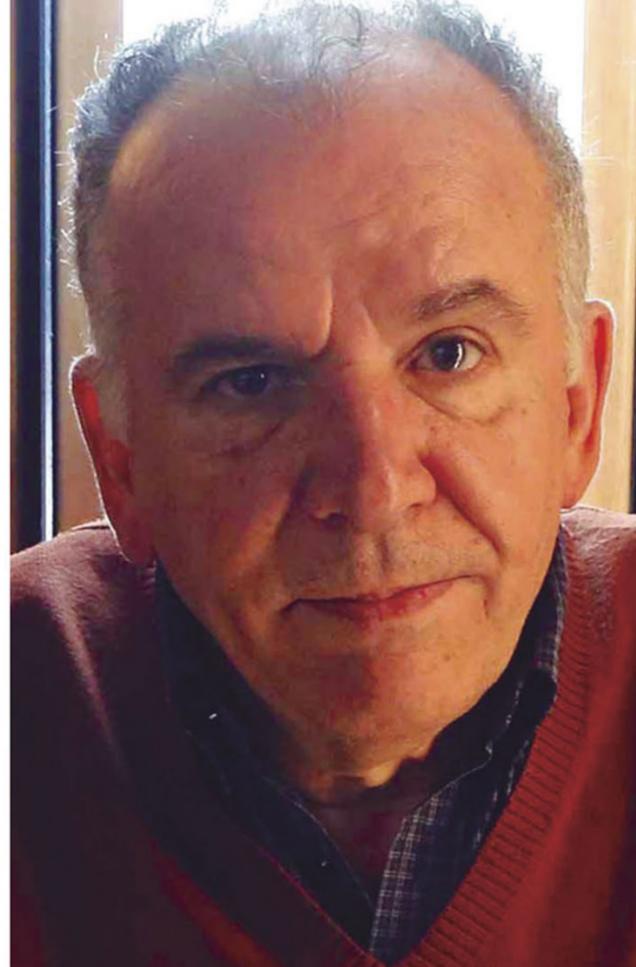
uno de los tres concejos de autores de **CISAC**, la mayor red de sociedades de autor a nivel mundial. Su comité ejecutivo y el equipo de trabajo se reúne frecuentemente, operando como un organismo asesor de **CISAC**, que brinda asesoría y experiencia específica, además de la "voz del creador" sobre la cual se fundan ambas organizaciones.

La misión del **W&DW** es apoyar la causa de los autores dramáticos, literarios y audiovisuales como así su lucha por un derecho equitativo; proveer foros de debate para captar las mejores prácticas y destacar las cuestiones claves en todo el mundo. Compartir la "voz del creador" acerca de los temas clave en torno a una remuneración justa para los autores. Durante abril, *Writers and Directors Worldwide* informó que la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (**OMPI** o **WIPO**, por sus siglas en inglés), aprobó la acreditación de esta organización Internacional como observador oficial. Esta condición de "Observador" permitirá a la

W&DW asistir a las reuniones del Comité Permanente de Derecho de Autor y Derechos Conexos (**SCCR**, por sus siglas en inglés) y participar activamente. Esto es, sin dudas, un paso importante en la defensa y en el incremento de la visión de los creadores al hacer escuchar su voz.

El **SCCR** se creó en 1999 para examinar cuestiones de derecho sustantivo o de armonización en el ámbito del derecho de autor y los derechos conexos. Está compuesto por todos los Estados miembros de la **OMPI-WIPO** y/o de la Unión de Berna. Y, en calidad de observadores, algunos Estados miembros de las Naciones Unidas (**ONU**), que no son miembros de la **OMPI-WIPO** y/o de la Unión de Berna, así como una serie de organizaciones intergubernamentales y no gubernamentales.

YVES NILLY, de la sociedad francesa **SACD**.
Presidente del **Writers & Directors Worldwide** - Consejo Internacional de Creadores de **CISAC**.



MARCELO PIÑEYRO.
Actual Vicepresidente de CISAC.

Writers and Directors Worldwide es ahora uno de estos cuerpos de observadores. El proceso de solicitud llevó varios meses y demandó un gran esfuerzo, pero el resultado exitoso obtenido abre el camino para una mayor participación de creadores en políticas globales y por una fuerte voz a favor de los derechos de autor en Ginebra.



El Derecho de los Directores Audiovisuales avanza en Latinoamérica

En abril, dentro del marco del Comité Latinoamericano y del Caribe de **CISAC** reunido en Quito, se realizó la Asamblea General Ordinaria de la **ADAL**. En junio la Asamblea General de la **CISAC** que tuvo lugar en Londres aprobó la inclusión de **DASC**, Directores Colombia como miembro provisional.

Impulsar el derecho de autor en Latinoamérica beneficia, a su vez, a los demás directores autores de la región y de todo el mundo.

La **ADAL** es una entidad sin fines de lucro cuyo estatuto fundacional fue aprobado durante la Cumbre del Derecho de Autor celebrada en la ciudad de Washington en junio de 2013. Su sede provisional está en la Ciudad de México, Distrito Federal, y sus miembros activos y socios fundadores son las siguientes sociedades de gestión colectiva de los derechos de los directores autores audiovisuales: **DAC -DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS**, Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales de la Repúbli-

ca Argentina; **SOMEDIRE-DIRECTORES MÉXICO**, Sociedad Mexicana de Directores Realizadores de Obras Audiovisuales, Sociedad de Gestión Colectiva de Interés Público; **ATN-CHILE**, Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales; **DASC - DIRECTORES COLOMBIA**, Directores Audiovisuales Sociedad Colombiana.

Plan de ayuda técnica y económica Las sociedades nucleadas en la **ADAL**, nacidas y operando en países de la región, conocen y comprenden todos los problemas

que deben atravesar los directores de cine y televisión cuando se deciden a conformar una sociedad propia destinada a lograr el pleno ejercicio de sus derechos como autores audiovisuales. Es un arduo camino que la mayoría de las veces implica hasta la modificación de las leyes vigentes. Para poder alcanzarlo rápida y eficientemente es necesario contar con el apoyo de recursos técnicos, legales y económicos a los efectos de desarrollar, con el objetivo de poseer la mayor representatividad posible, las gestiones iniciales de administración,



asociación y declaración de obras de los directores locales. Impulsar el derecho de autor en Latinoamérica beneficia, a su vez, a los demás autores directores de la región y de todo el mundo, ya que solo así estos, mediante las nuevas sociedades, podrán cobrar en el futuro sus derechos en estos países donde aún no son reconocidos.

Asamblea General Ordinaria de la ADAL Durante abril de 2014 se llevó a cabo la reunión del Comité Latinoamericano y del Caribe de la **CISAC**, que tuvo lugar los días 15 y 16 en el Hotel Dann Carlton de la ciudad de Quito, Ecuador.

Allí tuvo lugar el diálogo latinoamericano de intercambio y avances de la Gestión Colectiva del Derecho de Autor en la región, con la presencia de representantes de Sociedades de toda Latinoamérica y con el auspicio de la local **SAYCE**, como Sociedad Anfitriona. Dentro de este marco se llevó a cabo la Asamblea General Ordinaria de la **ADAL** -Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos- con la presencia de todas las sociedades que la integran, y otras de diferentes países y repertorios como **SGAE** -multirepertorio de España-, **DAMA** -Derechos de Autor de Medios Audiovisuales-, am-

bas sociedades de España, y **ARGENTORES** -de repertorio dramático, literario y audiovisual-, quienes representadas por sus presidentes participaron también muy activamente de este encuentro.

DASC de Colombia aprobada por la Asamblea General de la CISAC en Londres

En junio de 2014 se desarrolló la asamblea general de la **CISAC** en el hotel Millennium Mayfair de Londres, Inglaterra. En la misma, se aprobó a la sociedad hermana **DASC**, Directores Colombia, como miembro provisional de **CISAC**. Con gran alegría y entusiasmo felicitamos y

En las intensas jornadas que se desarrollaron en Londres, la Asamblea General de **CISAC** aprobó el ingreso como miembro provisional de **DASC** (Directores Colombia) entidad integrante de **ADAL**.

damos una cálida bienvenida a **DASC** en su nuevo status, logrado con el esfuerzo y compromiso de todas las sociedades integrantes de la **ADAL** y la sociedades audiovisuales europeas.



ENTRENAMIENTO PARA TODOS:

Las herramientas del mañana

EN EUROPA SE OFRECEN PROGRAMAS DE ENTRENAMIENTO CON INFORMACIÓN MÁS PRÁCTICA QUE ANTES, COMO PARTE VITAL DEL PAQUETE. PORQUE, ¿DE QUÉ SIRVE ENTRENAR A ALGUIEN PARA UN TRABAJO QUE EN DOS AÑOS DEJARÁ DE EXISTIR?

REDACCIÓN Y TRADUCCIÓN PARA DAC ANA HALABE

Hay muchos cambios en la industria a los que responder, desde el surgimiento del 3D a imperativos comerciales para construir una fuerza de trabajo que represente mejor a todos. Esto incluye alentar más unión entre el cine y la televisión, buscando nuevas plataformas como salidas viables y creativas. Gracias a la evolución en el entrenamiento, artistas de Europa, de todas las disciplinas, están aprendiendo a desarrollar carreras más sustentables.

Un futuro brillante LOS ESTUDIANTES

Una cosa es que la industria de cine europea nutra a sus próximas generaciones a través de dinámicas escuelas de cine, actividades especiales y los cursos más diversos; pero otra muy diferente es asegurarles un futuro donde poder prosperar como profesionales. *"Hay muchas oportunidades ahí afuera, pero también te podés perder rápidamente en el océano digital"*, sugiere Deborah Sathe, jefa de desarrollo y producción en la **UK's Film London**. *"Si tenés un solo film tratando de avanzar en el panorama digital, puede ser complicado. Nosotros te ayudamos a brindar la propuesta más fuerte*

En los seminarios del EPI (INSTITUTO ERICH POHMMER) de Alemania, se responden cuestiones tales como si quiero mi contenido en iTunes, ¿cuáles son los pasos? ¿Con quién tengo que hablar?



en ese panorama". Film London está en el segundo año de su programa Construye tu Público, donde más de diez equipos de realizadores de primeras y segundas películas son guiados a través del cambiante paisaje de distribución, ventas y mercado, haciendo foco en el target de cada film y cómo alcanzarlo con métodos alternativos.

El Erich Pommer Institut (EPI) de Alemania imparte seminarios de vanguardia sobre video-on-demand, estrategias digitales y comercialización de derechos. ¿Querés tu contenido en iTunes? ¿Cuáles son los pasos? ¿Con quién tenés que hablar? ¿Qué hay que presentar? ¿Cuánto cuesta? ¿Qué contrato tenés que firmar? ¿Se

puede negociar?, son algunas de las preguntas que se responden en estos cursos. "La tecnología digital está revolucionando la forma en que varios sectores de la industria se relacionan", asegura el productor Chris Auty, que dirige el *Entrepreneurial Producing for the Creative Industries (EP-CRI)*, en la **UK's National Film and Television School (NFTS)**, oferta multidisciplinaria que le enseña a un grupo de estudiantes de negocios como explotar oportunidades en cine, televisión, teatro, publicidad, música y videojuegos.

Una innovación que ha introducido Francia, a través de la escuela de cine La Fémis, es un posgrado de un año para

la escritura de series de televisión, como respuesta directa a la creciente popularidad de estos productos en el mundo. "Necesitábamos acelerar el entrenamiento para nuevos guionistas, ya que la TV francesa de antes se centraba en las películas y no tanto en series", explica Marc Nicolas, director general.

Al frente de la clase LOS PRODUCTORES

"La vieja forma de enseñar ha muerto. No funciona más", decreta Jani Thiltges, director de estudios

EAVE (EUROPEAN AUDIOVISUAL ENTREPRENEURS) lleva regularmente expertos de la televisión escandinava a sus cursos de producción, como por ejemplo, BO EHRHARDT, creador de la popular serie danesa **THE BRIDGE** (Bron/Broen).



“Los viejos métodos de distribución están rotos. Para el 95 por ciento de los films que se hacen, el mercado no produce ningún dinero de las fuentes tradicionales”

en **European Audiovisual Entrepreneurs (EAVE)**, organización de entrenamiento y desarrollo de proyecto. Su Film Marketing Workshop alienta a los productores a comprometerse con el mercado, una habilidad vital en la era de los medios de comunicación sociales. “*Es raro decirlo ahora, pero el marketing era una mala palabra*”, reflexiona Thilges sobre la actitud de dejarle el área a los distribuidores. “*En la actualidad, con los productores jóvenes, ponemos el foco en marketing y las nuevas formas de distribución*”.

“*Los viejos métodos de distribución están rotos. Para el 95 por ciento de los films que se hacen, el mercado no produce ningún dinero de las fuentes tradicionales. Los agentes de ventas no están en posición de poner garantías. Los distribuidores son muy reacios*”, acota Simon Perry, presidente de **Ateliers du Cinéma Européen (ACE)**. “Al mismo tiempo, las nuevas plataformas y tipos de distribución no producen dinero adecuado para asistir a la producción”. Ellos ofrecen entrenamiento a productores independientes, alentándolos a considerar como la industria evoluciona. Para los films in-

dependientes, un estreno multiplataforma se está convirtiendo en más de una opción.

El **Binger Filmlab** de Amsterdam, Holanda, ofrece un Laboratorio de *Productores Creativos*, que está integrado por su Laboratorio de Guionistas, mientras que la **Fundación Cultural Media** de España proporciona entrenamiento de negocios de alto nivel para productores (vía Mega Plus) y su Escuela de Negocios Multiplataforma. Estos cursos de preparación también establecen lazos con socios asiáticos, latinoamericanos y africanos, entre otros.

Más allá de las escuelas LOS DIRECTORES

Las escuelas de cine europeas siguen siendo claves para el entrenamiento de los aspirantes a directores. Algunas de ellas son: **Met Film School** y **London Film School** (Inglaterra), **FAMU** (República Checa), **National Film Academy** (Dinamarca), **Lodz Film School** (Polonia), el **Centro Sperimentale di Cinematografia** (Italia), entre otras. Una vez que se gradúan y hacen su primera película, se espera que los directores aprendan sobre la marcha, por su cuenta. Sin embargo, no están

carentes de apoyo cuando salen de la escuela.

Otras iniciativas, como el programa de *VFX: del Guión a la Pantalla*, de Irlanda, están dirigidas a expandir el conocimiento de los directores hacia áreas específicas de producción. Los participantes del **Laboratorio de Directores de Binger Filmlab** (Holanda) a veces son los mismos que toman parte en el **Laboratorio de Guionistas**. Está dirigido a directores que trabajan en su primera o segunda película.

La **European Film Academy** ofrece una serie de programas anuales incluyendo masterclasses de directores veteranos; y *A Sunday in the Country* para nuevos realizadores. **EKRAN**, de Polonia, es otra iniciativa que trabaja con directores, colaborando con diversas instituciones del continente. Los participantes son seleccionados como parte de un equipo creativo de director, guionista, productor y director de fotografía, para preproducir su primera o segunda película.

Historias de éxito LOS GUIONISTAS

Muchos de los más exitosos films europeos de los últimos años se han nu-

La **ESCUELA DE CINE LODZ**, de Polonia, es una de las más prestigiosas de Europa, ofreciendo renombrados y diversos cursos para los aspirantes a directores.





En el BINGER FILMLAB (Amsterdam) se desarrollan proyectos de documental y ficción, como por ejemplo, la nominada al Oscar **BULLHEAD** (*Rundskop*, MIKAEL ROSKAM-2011) cuyo guión recibió consejos de expertos en la edición 2005.

trido en alguna forma de los programas de entrenamiento. A pesar de que muchos puedan pensar que el acto de escribir viene naturalmente, hay ciertos aspectos técnicos que deben aprenderse. Un gran número de laboratorios de guionistas y workshops en toda Europa ofrece la chance de refinar la técnica. En el Reino Unido, esquemas como Microwave y iFeatures dan la oportunidad a los directores y guionistas de hacer películas de bajo presupuesto. "En términos de desarrollo de historia, estamos hablando mucho sobre cómo ayudar a la gente a pensar en el público, en una etapa temprana. Esto es muy importante", opina Dan Simmons, director del Departamento Cine en **Creative Skillset**, compañía que proporciona entrenamiento de negocios, basada en Gran Bretaña. Hay iniciativas dirigidas a un género específico, como por ejemplo, el curso de Escritura y Género: Terror, que dicta la **Met Film School de Londres**, o el programa para el género infantil PRIME 4Kids&Family, de Primehouse (Alemania).

Transmedia y Crossmedia LA EXPANSIÓN DEL UNIVERSO CREATIVO

El término transmedia hace referencia a un universo narrativo a través de distintas plataformas autónomas (independientes narrativamente, con sentido completo, relatando una parte diferente de un gran mundo narrativo y sin ser necesario acceder a todo el contenido narrado en cada una de ellas para comprender la historia en su conjunto) permitiendo desde el principio que los usuarios colaboren para ampliar su universo.

Crossmedia (o transmedia) hace referencia a una red tejida en torno a un universo

narrativo donde la historia se extiende por medio de distintas plataformas (con diversos autores y estilos, aportando información a la construcción de un relato unitario y sin sentido autónomo si no se experimenta todo el conjunto) sin extender el propio universo narrativo.

"En cine, tradicionalmente uno mantiene todo en secreto hasta el estreno. El patrón de recepción del público ha cambiado y la forma en la que nos involucramos con el público debe cambiar también", dice la productora de cine noruega Kristine Knudsen, quien accedió a un tratamiento transmedia para desarrollar la ani-

mación infantil **RICHARD THE STORK**, una coproducción europea a estrenarse en 2015. Con este fin, concurre a la edición 2013 de Pixel Lab, impartida por **Power to the Pixel (PttP)** de Londres, un curso de seis meses para productores con o sin proyectos, donde se trabaja con workshops y de forma online, cruzando plataformas. "El curso nos ayudó a analizar el proyecto y encontrar su núcleo, que puede ser usado para com

RICHARD THE STORK, animación infantil de próximo estreno, recibió un tratamiento multiplataforma para su desarrollo.



prometer a la audiencia en una etapa temprana, construyendo un universo de la historia para narrativas adicionales en otros medios, además del film mismo", continúa Knudsen. "Me enseñó a pensar en la distribución desde el comienzo".

El **Indie Training Fund**, del Reino Unido, por ejemplo, ofrece una gran variedad de cursos sobre crossmedia, incluyendo Hacer Dinero desde el Contenido Digital, Cómo convertirse en un súper Productor Multi-

plataforma, y Relato y Guión a través de Plataformas, a cargo de expertos de medios digitales. El coordinador Len Brown explica: "Muchos profesionales entraron a la industria antes de YouTube y las redes sociales. Los cursos están dirigidos a acelerarlos sobre cómo trabajar en un ambiente multimedia".

Causa y efectos DEMANDA DE VFX El sector europeo de los efectos especiales ha crecido enormemente en térmi-

ños, me decepcioné con el estándar de educación aquí, pero ahora tengo que decir que están a la par".

Hay un gran número de reputadas escuelas en el continente, particularmente en Francia, donde existe una fuerte tradición en la animación. Muchos estudiantes de este campo se pasan al VFX. "Hay 15 o 20 buenas escuelas muy buenas", acota Pierre Buffin de la casa de efectos

Las escuelas de cine europeas siguen siendo claves para el entrenamiento de los aspirantes a directores.



MARC WEIGERT, supervisor de VFX de **EL ATAQUE** (White House Down, ROLAND EMMERICH-2013) da charlas en la European Film Academy (Berlín, Alemania) para profesionales.

nos de tamaño -Londres ha desarrollado una carrera global que emplea ahora a unas 7.000 personas- y de demanda de habilidades. "Hay un montón de cursos disponibles, no sólo en el Reino Unido, sino en Europa en general", dice Eamonn Butler, director de **Cinesite**, una de las compañías más grandes de efectos visuales. "Cuando llegué de Estados Unidos hace nueve

BUF (París). "Cuando tomamos gente, no buscamos especialistas. Los entrenamos para que sean competentes en cada aspecto del VFX. Buscamos el ojo del artista. Eso es lo que hace la diferencia". Una de las cabezas de **Cinesite**, el modelador y experto en textura James Stone, explica: "Lo interesante sobre nuestro Workshop de Animación, por ejemplo, es que su licencia-

tura se divide en dos. Un curso se focaliza en animación, el otro en todo lo demás, ya sea modelado, textura u otros efectos. En el final, los dos lados trabajan juntos en un corto. Aprender a colaborar en equipo es una buena preparación también". Otros países también ofrecen workshops importantes, como Dinamarca, Irlanda y Alemania.

Otra tendencia es el crecimiento de los sitios de entrenamiento en internet. "La ventaja del entrenamiento online es que hay múltiples cursos para elegir, dándole a la gente acceso a educadores profesionales y experimentados", dice Anna Swift, manager de **Framestore**. "He visto resultados brillantes de sitios como **ianimate.com**", agrega Butler. "El problema principal es encontrar la motivación; no es lo mismo que estar en un aula".

Construyendo lazos LOS FESTIVALES

La mayoría de los festivales importantes de cine ahora ostentan el entrenamiento como un componente esencial en ellos. Ya sea como el *Talent Campus* en la **Berlinale**, con masterclases y paneles de discusión; un atelier para directores con largometrajes destinados a encontrarse con figuras del cine, en **Cannes**, organizado por **Cinefondation**; o aún un programa completo de realización en Venecia, que apoya a jóvenes directores en proyectos de bajo presupuesto.

También hay workshops para productores, como por ejemplo en Rotterdam; un labora-

El reconocido director de arte **KEN ADAM** (de varias de la saga **JAMES BOND**, entre otras) ofrece una charla en el Talent Campus del Festival de Cine de Berlín (2010).



torio para jóvenes profesionales, utilizado como un vehículo para empezar a establecerse en sus propios países, desarrollando contactos internacionales. En Amsterdam, el **Festival de Documentales** otorga a unos 80 documentalistas emergentes la posibilidad de acceder a financiación, producción y distribución. En la región nórdica, el **Festival Internacional de Cine de Reykjavik** (Islandia) ofrece laboratorios para unir directores de Europa y Estados Unidos.

Insertarse en la competencia DIRECTORES ESTABLECIDOS

Trabajando en una industria tan competitiva y demandante como el cine, seguir estudiando podría ser visto como un lujo que consume

tiempo. Pero, con las transformaciones aportadas por la era digital, el valor del entrenamiento para los directores ya instalados se hace cada vez más claro.

Los realizadores y ejecutivos de la industria "han aceptado la necesidad de ser entrenados", afirma Julia Short, directora del programa *Inside Pictures* en el Reino Unido. "Es un gran paso reconocer que se puede aprender mucho de otras personas y otras disciplinas". Prevalecen las actividades referidas con el desarrollo de proyectos específicos o para mejorar áreas particulares, como la animación, 3D o la producción virtual. El *Inside Pictures* ya lleva 11 años. Toma 24 participan-

tes por año, de toda Europa, a través de cinco sesiones de entrenamiento en un período de seis meses en Londres y Los Ángeles. Lo que distingue el esquema es que todos vienen de rubros diferentes en producción, distribución, etc., para compartir sus experiencias y habilidades con el resto.

Otros países europeos, como República Checa o Irlanda, ofrecen diversas actividades, dirigidas a la financiación y al desarrollo de posibilidades. Sorcha Loughnane, la directora del programa VFX: del Guión a la Pantalla (Irlanda), explica que consiste en tres módulos diseñados "para educar productores, directores y personal de producción, donde se les muestra como el VFX impacta en todos los niveles de la producción". A su vez, la productora Nicola Lees, de **Women In Film & Television UK**, empareja participantes con mentores de acuerdo a objetivos específicos. "La parte aprendiz es la más sorprendente y la que más ayuda a la larga al grupo. Lo que el grupo hace es ver dónde encajan en la industria".



El programa *Guiding Lights*, del Reino Unido, creó desde 2006 más de 80 tutorías entre realizadores prometedores y reconocidos talentos como **DANNY BOYLE**, **SAN MENDES** Y **PAUL GREENGRASS**.

FUENTE:
Screen International



Cine en la sangre y música para ver

Entrevista original para DAC ANA HALABE
Producción MATÍAS ARILLI-MAGDALENA MURO

HIJO DEL RECONOCIDO DIRECTOR DE CINE JUAN JOSÉ JUSID Y LA ACTRIZ LUISINA BRANDO, FEDERICO JUSID ES, DESDE HACE AÑOS, UNO DE LOS COMPOSITORES DE MÚSICA MÁS PROLÍFICOS DEL CINE Y LA TELEVISIÓN, TANTO EN ARGENTINA COMO EN EL MUNDO. MIENTRAS COLABORA EN LA BANDA SONORA DEL ÚLTIMO FILM DE RIDLEY SCOTT, HABLA EN EXCLUSIVA CON **DIRECTORES** DESDE MADRID.

¿De qué manera empezaste a componer música para películas?

Empecé a estudiar música a los seis años; a los cinco ya tocaba el piano. Y por haber nacido en el hogar donde nací, con mi madre actriz y mi papá director de cine, y mi tía directora de arte (MARGARITA JUSID), digamos que la casa estaba impregnada de elementos cinematográficos. Muchas veces me encontraba esperando a que mis viejos terminasen sus jornadas de trabajo o en un set, o en un teatro, o en algún estudio de tele.

Entonces, de alguna manera, me relacioné casi a la vez con las dos cosas; por un lado con el piano y con la música, y en mi vida cotidiana, al pasar por un set de rodaje o por una moviola. Luego mi papá le pidió a quienes eran sus músicos de entonces que me tomen de cadera en su estudio para hacer lo que haga falta. Para poner café, para hacer fotocopias, y de paso para aprender todo aquello que no estaba aprendiendo en el conservatorio con mi maestro; el oficio, la diaria. Después de muchos años de cafés, ayudar con las partituras, hacer arreglos y orquestaciones, y escribir algunas

cosas, lo empecé a hacer por mi cuenta para un productor o director. Se dio de una manera muy natural.

¿Cómo es tu trabajo en España?

Hace 13 años que vivo en Madrid y, por suerte, mi trabajo es muy intenso. Se divide un poco entre la música de concierto, música de cámara, y el trabajo para cine y televisión. En España y en Estados Unidos -a diferencia de Argentina, donde es raro llamar un músico para una serie- es muy habitual. Mi estudio trabaja tanto en cine como en tele. Por ejemplo, me tocan producciones que me permiten grabar con una big band, o con una orquesta, viajo mucho a Budapest, Bulgaria, Sofía. En Madrid, cuando es un proyecto local, grabo mucho con la Orquesta y Coro de la Televisión Española, que es una orquesta fantástica y muy grande.

¿De qué forma desarrollás tu trabajo como compositor con el director, tanto de cine como el de series televisivas? ¿Es diferente uno de otro?

En el fondo el trabajo es el mismo. Las preguntas son: ¿Qué voy a contar con la música? ¿Cuál va a ser la función de la partitura? ¿Por qué hay música? En ese sentido es lo mismo. Cambia en cuanto a los tiempos. Ahora estoy trabajando en un proyecto y son varios meses para una partitura de una película de dos horas. Evidentemente, una vez que una serie está arrancada, mi estudio tiene que entregar un material que se acerca a la hora de música, porque además me



FEDERICO JUSID

dirigiendo en el Festival Internacional de Música de Cine en Córdoba 2013.

tocaron series de género que tienen mucha música, cada siete días. Entonces el sistema es un poco distinto; se hace mucho trabajo conceptual de composición, de búsqueda y de prueba y error al comienzo, para que una vez que se entre en la dinámica de entregar capítulos semanales, haya muchos elementos sabidos y probados, y definidos desde el punto de vista del lenguaje que se va a utilizar. Entonces todo ese laboratorio se va haciendo antes. Por supuesto, hay notas y ajustes, pero no un replanteo sobre el idioma que se está utilizando.

¿Hasta donde se involucra el director en tu trabajo?

En general mucho, y a mí me gusta bastante ese intercambio. Me parece que en cuanto más pueda participar el direc-

tor, probablemente la música pueda llegar más hondo, porque evidentemente nadie conoce tanto la película como él. Aunque el director no sepa de música y le cueste expresarse de manera técnica o puntual, si hay una relación cercana es genial. Entonces puede escuchar toda la música, sobre todo al comienzo de la composición, en el momento de definir el estilo y de responderse el por qué de la música, el para qué, qué hace en una escena, si sale de un personaje, o del otro, si es el espacio, el tiempo. Estas son las preguntas que interesa contestarse junto con el director; si después voy a utilizar un Do o un Fa, es algo que me corresponde a mí resolver.

¿Qué diferencias encontrás en la forma de trabajo entre directores argentinos y extranjeros?

En mi experiencia en Estados Unidos, el director es sólo una parte de la voz que uno tiene que escuchar. Porque el estudio que lleva la película es una voz muy importante también. Hay una figura que se llama music supervisor, que en España no existe y en Argentina tampoco, que es otra voz central del estudio. Y luego hay figuras que cuentan mucho, como el editor de música, que es una especie de puente entre el músico y el Avid. Cuando uno está trabajando en una producción para Hollywood hay que tener diálogo simultáneo con todas esas voces, e intentar dentro de lo

“Al comienzo de la composición, es el momento de definir el estilo y de responderse el por qué de la música, el para qué, qué hace en una escena”



posible, complacer a todas. El caso de España se parece bastante a Argentina, el principal interlocutor es el director, con excepción de algunas producciones donde los productores tienen mucha fuerza y a veces el intercambio es casi a partes iguales con el director. En España y Argentina los directores se parecen un poco en cuanto a la autoría y a la libertad que tienen de decisiones.

“En mi experiencia en Estados Unidos, el director es sólo una parte de la voz que uno tiene que escuchar. El estudio es una voz muy importante también”

A lo largo de tu carrera, ¿qué trabajos te despertaron mayores desafíos?

Qué difícil... Supongo que la primera película que hice con mi papá (**MUERTE DUDOSA**-1996) fue uno de ellos, por motivos obvios. Por lo que significa trabajar con un padre tan reconocido, fue un desafío personal enorme, con un gran peso. Por suerte esa partitura tuvo mucha fortuna y le fue muy bien a nivel festivales, críticas y premios, lo cual permitió que los siguientes trabajos juntos los disfrute mucho más y padezca menos. Algunos hechos que me marcaron: la primera vez que fui a grabar a Bratislava o a dirigir una orquesta con 150 músicos. La comedia española **DI QUE SÍ** (JUAN CALVO-2004), con PAZ VEGA y SANTI MILLÁN. El trabajo en **EL SECRETO DE SUS OJOS** (2009) fue de enorme disfrute, porque la película es maravillosa; (JUAN JOSÉ) CAMPANELLA es un interlocutor fantástico y estimulante. Soy muy afortunado porque me están tocando pro-

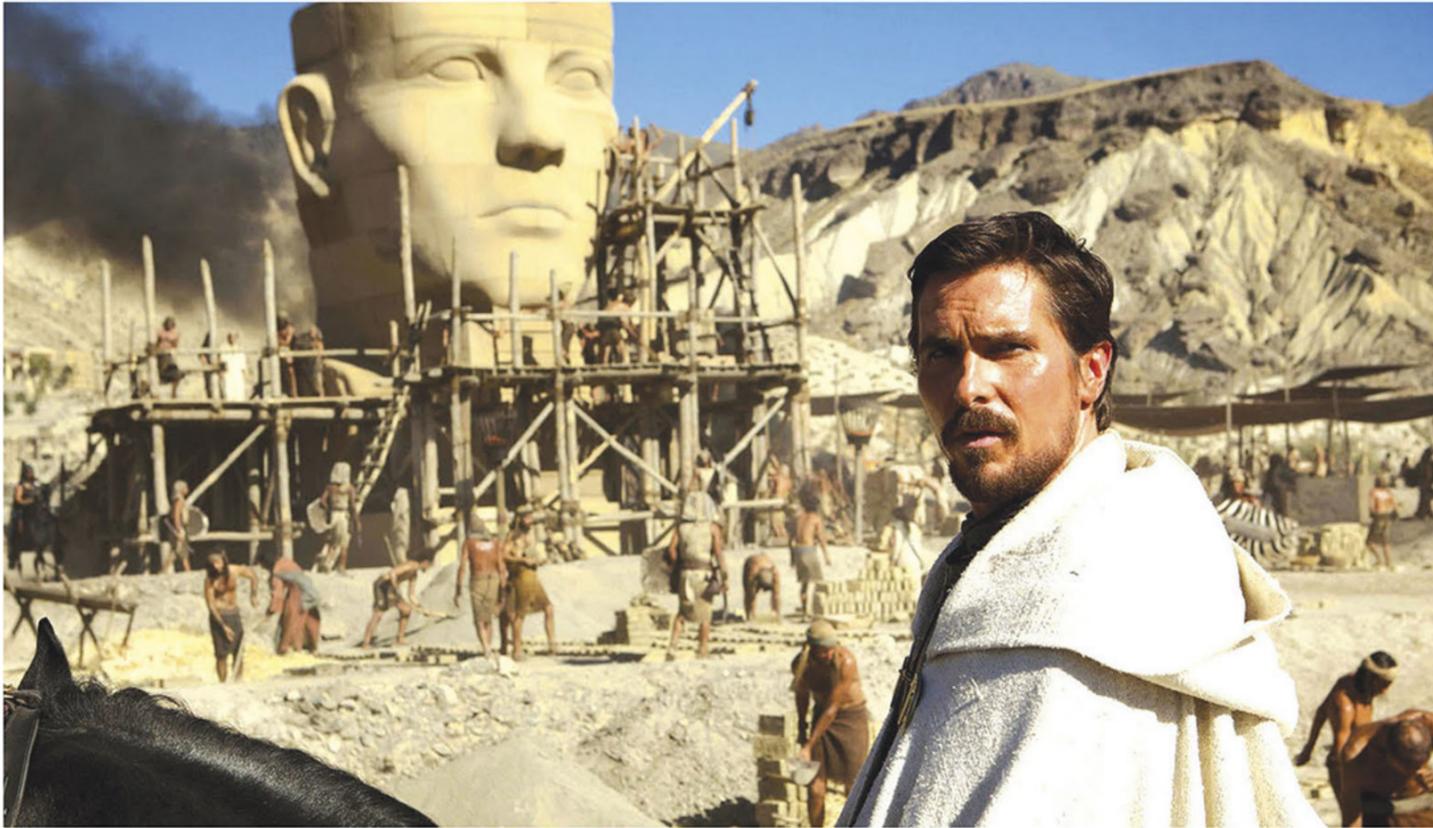
yectos televisivos en España que permiten mucho espacio a la música, para contar, para expresarse. La serie **ISABEL** aquí es muy exitosa. Ahora mismo estoy trabajando con ALBERTO IGLESIAS, que es un compositor español fantástico, en la película de RIDLEY SCOTT, **ÉXODO** (Exodus: Gods and Kings). Es un reto enorme porque es una superproducción; sólo la banda sonora, absolutamente excesiva, tiene dos horas y cuarto de música. En esta película nosotros no determinamos donde va música y donde no, es algo que sale del editor. Simplemente tenemos que responder a ese pedido y, eventualmente si hay algo que nos chirría demasiado, intentar los mejores argumentos para combatir y para entrar con otra propuesta.

¿Cómo es componer música para géneros tan variados como el drama, el suspenso, la comedia?

Para mí es genial, muy estimulante. Supongo que tiene que ver con lo que pasa con

Por su trabajo en **EL SECRETO DE SUS OJOS** (JUAN JOSÉ CAMPANELLA - 2009), FEDERICO JUSID recibió varios premios, entre ellos, Mejor Banda Sonora en La Habana, Premio Clarín y una nominación al Goya.

los actores. Cuando pasan de una película a otra, y su personaje cambia, el mérito es que no se los siga viendo a ellos, sino puedan conseguir esa transformación enorme. Es el mismo desafío. Me estimula mucho pasar de un thriller a una película dramática y de una comedia romántica incisiva a una película un poco más de autor, donde hay solamente cuatro piezas nada más. Ayuda a replantearse todo el tiempo el por qué uno hace cada movimiento y compone cada escena. Es estimulante desde el punto de vista estrictamente técnico-musical, porque hay películas que tienen un score más tradicional orquestal y hay otras, como una serie que estoy haciendo para la



La superproducción **ÉXODO** (Exodus: Gods and Kings), de **RIDLEY SCOTT**, con **CHRISTIAN BALE**, cuenta con la colaboración de **FEDERICO JUSID** en la banda sonora, junto al compositor tres veces nominado al Oscar, **ALBERTO IGLESIAS**.

“Aunque el director no sepa de música y le cueste expresarse de manera técnica o puntual, si hay una relación cercana es genial”

BBC, que tiene sonidos electrónicos y grabados sólo con tres instrumentos pero mucho procesamiento. Eso me obliga a estudiar mucho, porque mi experiencia es más orquestal. El estímulo y el miedo de tener que resolverlo bien, eso te obliga a ponerte las pilas.

¿Cómo repercuten en tu vida los premios o las distinciones que recibiste por tu trabajo?

En mi vida, sinceramente, creo que no repercute demasiado. Soy suficientemente mayor

para haber aprendido que los premios que no gané no fueron por peores bandas sonoras que las que sí gané, ni viceversa. Agradezco tener la alegría de recibir un reconocimiento, pero lo veo más en términos prácticos. En Los Ángeles, cuando uno tiene una reunión con un productor, siempre hay una capacidad de concentración para cinco líneas. Si entre esas cinco líneas está Hizo tantas películas y ganó tantos premios, pareciera ser que uno es mejor músico. Tal vez eso es la única capacidad de modificar algo que dan estas distinciones. A nivel personal hay cosas que me producen muchísima más satisfacción, como que determinada persona que respeto artísticamente valore mi trabajo, o que alguna película haya quedado particularmente bien, o que la música haya colaborado con llevar a esa película a otro lugar.

¿Qué compositores sentís como fuente de inspiración?

¿Tenés algún favorito?

Supongo que estoy muy influenciado por la música clásica,

el mundo de la música de concierto. Me influenció más LISZT que HANS ZIMMER, por decirlo de alguna manera. Del mundo cinematográfico siempre me impresionaron los compositores. Me gustó mucho JERRY GOLDSMITH, BERNARD HERMANN. Por supuesto JOHN WILLIAMS. Y de la contemporaneidad, hay creadores fantásticos como THOMAS NEWMAN.

¿Cuáles son tus próximos proyectos?

Estoy terminando las mezclas de la película **LA IGNORANCIA DE LA SANGRE**, de MANUEL GÓMEZ PEREIRA, y estoy empezando una serie para la cadena española Antena 3 que se llama **BAJO SOSPECHA**, además de la serie inglesa **REFUGEES**, para la prestigiosa BBC.

FEDERICO JUSID en pleno trabajo de composición: “Me gusta bastante el intercambio con el director. Cuanto más pueda participar, la música logra llegar más hondo, porque evidentemente nadie conoce tanto la película como él”.



“En televisión me piden cosas más obvias y lineales porque hay que combatir con una persona que está atenta al celular, al WhatsApp, al Twitter”

¿Cómo ves al cine hoy en día, a nivel industrial y artístico?

Lo veo complicado, y sé que no estoy dando ninguna noticia. Porque la gente va cada vez menos al cine, porque es cada vez más difícil enlatar una película para que la puedan ver en el iPad o en un móvil, y porque además estos nuevos medios van de alguna manera condicionando el lenguaje. La capacidad de concentración pareciera evaporarse, lo cual es una pena. Me pasa mucho cuando hago televisión, me piden cosas más obvias y lineales porque hay

que combatir con una persona que está atenta al celular, al WhatsApp, al Twitter. De alguna manera veo que el cine tiene este desafío por delante, cada vez la gente nos convida menos tiempo, espacio y concentración.

Si pudieras elegir, ¿la banda sonora de qué película te hubiera gustado hacer?

Uh, qué buena pregunta. Supongo que **EL PADRINO** (The Godfather, FRANCIS FORD COPPOLA-1972); películas muy trágicas, épicas, pero con un trasfondo muy romántico.

Uno de los últimos galardones recibidos fue a la Mejor Partitura Original de 2013 por la serie televisiva **ISABEL, MI REINA** (abajo), otorgado por la International FILM MUSIC CRITICS ASSOCIATION (IFMCA).



DIEZ HISTORIAS

TRANSFORMERS 4: LA ERA DE LA EXTINCIÓN

(Transformers: Age of Extinction,
MICHAEL BAY-2014).



Informe y traducciones para **DAC ANA HALABE**

ESPAÑA RECLAMA

La Unión de Asociación Empresariales de la Industria Cultural Española, que representa a más de 4 mil empresas del sector y 150 mil puestos de trabajo, dio dos meses de plazo al gobierno de MARIANO RAJOY para incluir en la reforma fiscal la bajada del IVA cultural al 10 por cien-

to del 21 actual, ante la "frustración del sector", con la idea de aprobarse a fin de este año. Aplicado desde septiembre de 2012, el IVA del 21 por ciento, "el más alto de la UE", supone una medida que "ha destrozado al sector" al cerrarse muchísimos escenarios, pantallas o perderse miles de puestos de trabajo, según denuncia JE-

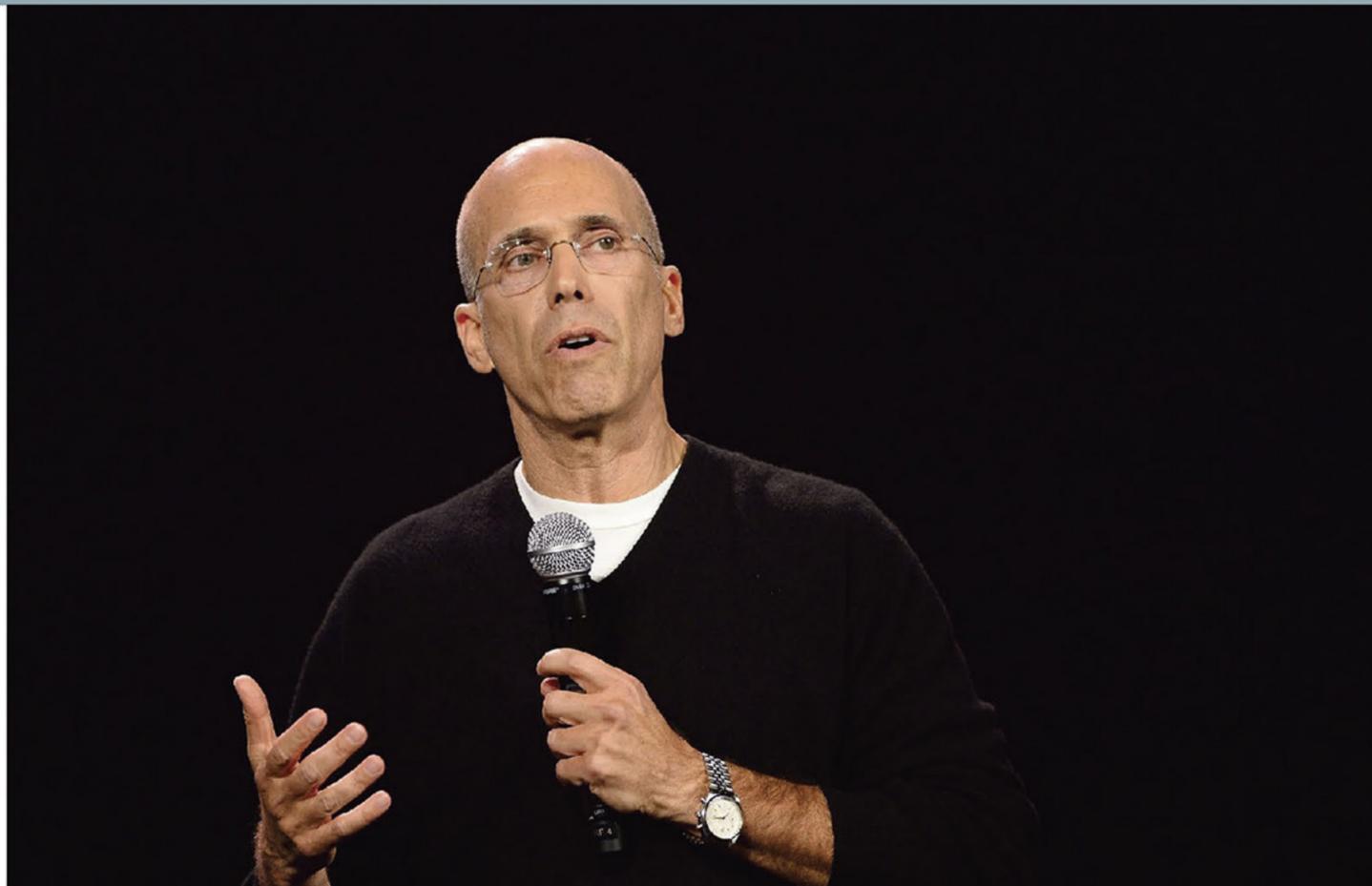
SÚS CIMARRO, presidente de la Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA). Desde la Federación de Empresarios de Cine (FECE), JUAN RAMÓN GÓMEZ criticó la "indiferencia del gobierno" ante la situación por la que atraviesa el sector: "Si la piratería nos mata, el IVA nos remata".

MARIANO RAJOY, presidente de España. La industria cultural señala que en 2013 -primer año de la aplicación del IVA- "el sector sufrió la mayor caída" de los últimos años, con un descenso del 15 por ciento en la asistencia, del 16,33 en la recaudación bruta y un 22 menos de recaudación neta.



ESTADOS UNIDOS PREDICE

JEFFREY KATZENBERG es uno de los hombres más poderosos en la industria del cine, además de ostentar el cargo de presidente de los estudios DREAMWORKS. En un encuentro empresarial celebrado en Beverly Hills, predijo que en el futuro la ventana de exhibición en los cines será de 17 días -tres fines de semana-, por lo que el día 18 las películas estarán disponibles en todas partes. El modelo se convertirá en un "pagar según el tamaño en que se vea"; el espectador abonará 15 dólares para el cine, 4 dólares para una TV de 75 pulgadas, o 1.99 para un Smartphone, por ejemplo. Según KATZENBERG, esto ocurrirá de acá a unos diez años y "reinventará el negocio de hacer películas".



El presidente de DREAMWORKS, JEFFREY KATZENBERG, predice la reinención del negocio cinematográfico con el modelo "pagar por tamaño".

MÉXICO AMBULANTE

El popular festival mexicano itinerante de documentales de todo el mundo, impulsado por los actores DIEGO LUNA y GAEL GARCÍA BERNAL, entre otros artistas, quiere llevar su gira a Estados Unidos para expandir sus fronteras. Por tal motivo, ha comenzado una campaña en la plataforma online KICKSTARTER, llamada AMBULANTE CALIFORNIA, a fin de lograr cualquier tipo de

ayuda para esta movida cinematográfica. El festival busca ampliar los circuitos tradicionales de exhibición más allá de las sedes comerciales, con el objetivo de alcanzar la mayor cantidad de público posible. No es competitivo y la mayor parte de su programación es gratuita. También ofrecen talleres, charlas con realizadores, seminarios, paneles de industria, entre otras actividades.



PANAMÁ INCENTIVA

En los últimos tres años la industria cinematográfica en Panamá ha ido en alza, con interesantes incentivos para las producciones extranjeras, además de asumir el compromiso de expandir su cine nacional. En 2012 el gobierno aprobó una ley que ofrece un 15 por ciento de descuento en efectivo para proyectos que superen los tres

Además de los incentivos fiscales, la diversidad de locaciones y sus cercanías convierten a Panamá en un atractivo set de filmación.

El festival itinerante AMBULANTE CALIFORNIA es el más importante encuentro de documentales de México. Su división AMBULANTE GLOBAL se presentó en Buenos Aires con la colaboración del DOCBUENOSAIRE.

millones de dólares, agilización en cuestiones aduaneras y créditos fiscales para la producción. Esta ley ayudó también a establecer una base económica para desarrollar films nacionales, otorgando un financiamiento anual de tres millones de dólares y premiando 12 producciones por año. Además, el Festival de Cine de Panamá (IFF), que va por su 3ra edición, se está posicionando como uno de los más importantes eventos en la región, presentando films domésticos y latinoamericanos a profesionales de todo el mundo.



CHINA TAQUILLERA

Que se haya convertido en el segundo mercado cinematográfico más grande del mundo no es nada nuevo, dado el crecimiento del gigante asiático en general. Y ahora ha sumado un nuevo récord: la cuarta entrega de la saga de robots firmada por MICHAEL BAY, **TRANSFORMERS 4: LA ERA DE LA EXTINCIÓN**, acaba de arrasarse con la taquilla china, recaudando unos 216 millones de dólares en dos semanas. El blockbuster proveniente de Hollywood ya le quitó el cetro a **AVATAR** (JAMES CAMERON-2009), teniendo en cuenta, claro, que en aquel momento China contaba con 4.700 pantallas y ahora supera las 20.000. Para cuidar su industria nacional, China sólo permite que se proyecten 30 films extranjeros cada año en sus cines, lo que no impide que los éxitos de Hollywood sigan marcando el gusto del público

Los astutos productores de **TRANSFORMERS 4: LA ERA DE LA EXTINCIÓN** (Transformers: Age of Extinction, MICHAEL BAY-2014) armaron una coproducción con China, asegurando el éxito asiático.

PERÚ RÍE

Después de realizar el mayor suceso en la historia del cine peruano, **A SU MARE: LA PELÍCULA** (CARLOS ALCÁNTARA-2013) sus productores vuelven a conquistar la taquilla nacional con otra comedia, **A LOS 40**, del debutante BRUNO ASCENZO. La película fue vista por más de 130 mil espectadores en

su día de estreno, superando al tanque norteamericano **EL SORPRENDENTE HOMBRE ARAÑA 2** (The Amazing Spider-Man 2, MARC WEBB) que promedió 90 mil. A pesar de algunas críticas, la comedia -en la que también participa la argentina LALI ESPÓSITO- a un mes de su lanzamiento ya superó el millón de especta-

dores, encabezando el top ten nacional. Su director declara: "Ninguna película se mantiene cinco semanas en los cines solo por una campaña de marketing". Y sus productores advierten: "Se vienen más películas, no necesariamente comedias o comerciales".



La comedia **A LOS 40** (BRUNO ASCENZO-2014) presenta a siete personajes de 40 años en una fiesta de reencuentro. La nostalgia, clave del éxito popular, según algunos críticos.



La plataforma de entretenimiento online NETFLIX busca “*mentes analíticas*” que la “*ayuden a darle forma al futuro de la TV*”... viendo audiovisual.

NETFLIX RECLUTA

Los fanáticos de la pujante plataforma online residentes en el Reino Unido e Irlanda están de parabienes. NETFLIX publicó un video con estética cartoon en el cual presenta la idea, buscando candidatos para convertirse en Tagger. ¿Qué significa esto? Un conocedor de contenidos para que ayude a categorizarlos de forma fácil y creativa. Este candidato será un usuario que accederá a todo el catálogo de manera irrestricta desde su casa. Además de determinar los géneros básicos, tendrá

que agregar títulos que definan sus características. Por ejemplo, Venganza u Ochentoso. La idea de elegir usuarios para que mejoren contenidos no es nueva ni se inventó con Internet, pero su aplicación en un sitio como éste sí lo es.

SIRIA DOCUMENTA

El multipremiado documental **RETURN TO HOMS**, del director sirio TALAL DERKI, fue galardonado este año en el Festival de Cine de Sundance, con El Gran Premio del Jurado. Según lo cuenta su director, “la película habla de dos sirios pertene-

cientes a la nueva generación que lleva a cabo la revolución. Hace 40 años que el pueblo sirio estaba esperando esto. Ellos sacan al país de la prisión de la dictadura y el régimen reacciona contra la revolución. Sigo lo que sucede en esta parte de la historia en la ciudad de Homs, convertida en el centro de la revolución, y el recorrido de estos activistas, Ossama y Basset”. El debut de DERKI tras las cámaras fue filmado entre 2011 y 2013. “Lo importante es contarle al público nuestra lucha y la historia que nadie conoce, porque los medios de Siria muestran una imagen diferente de lo que sucede”.

RETURN TO HOMS (Al Awda ila Hims, TALAL DERKI) también ganó el Premio de la Audiencia en el Festival de Cine Documenta Madrid.



4D AVANZA

La primera película que se proyectó en 4D fue **THE SENSORIUM** en 1984. Pero hasta ahora esta tecnología se limitaba a parques de atracciones. Hace unos meses la compañía surcoreana CJ 4DPLEX estrenó en Los Ángeles la primera sala de cine 4D en Estados Unidos. El debut ocurrió en las instalaciones de Regal Cinemas de L.A. Live, en Downtown Los Ángeles, donde se proyectó **TRANSFORMERS 4: LA ERA DE LA EXTINCIÓN** (Transformers: Age of Extinction, MICHAEL BAY-2014). Junto con la acción en pantalla, el 4D incluye movimientos en las butacas, efectos de olores, lluvia, viento, niebla y luz. Frente a los asientos se ubica una barra que contiene compresores dirigidos hacia la zona facial del espectador y que envían disparos de agua o aire. Está previsto que en 2015 el 4D esté presente en 300 salas en todo el mundo.



Tres momentos en la vida de Mason en **BOYHOOD** (RICHARD LINKLATER-2014), que obtuvo el Oso de Plata al Mejor Director en Berlín este año, además de otras distinciones. Algunos ya la mencionan para los Oscar.

EL INDIE EXPERIMENTA

Con títulos tan reconocidos y entrañables como **REBELDES Y CONFUNDIDOS** (Dazed and Confused-1993), **ESCUELA DE ROCK** (School of Rock-2003) o la saga/trilogía **ANTES DEL AMANECER/ATARDECER/ANOCHER**, el director RICHARD LINKLATER se ha convertido en un referente ineludible del cine independiente norteamericano. Este año presentó su proyecto más ambicioso: **BOYHOOD**. LINKLATER filmó la película durante 2002 y 2014, reunien-

do al elenco una vez por año en Texas, para seguir la vida de su protagonista, Mason (ELLAR COLTRANE), desde los 5 a los 18 años. El director elaboró un esqueleto de guión en el que trazó el recorrido que debían seguir los personajes y permitió que los actores completaran la historia con sus propias experiencias vitales. En el film lo acompaña su habitual colaborador, ETHAN HAWKE, como el padre de Mason, y PATRICIA ARQUETTE, como su madre.

NOÉ (Noah, DARREN ARONOFSKY-2014), uno de los títulos de este año que se distribuyeron en 4D junto con **MALÉFICA** (Maleficent, ROBERT STROMBERG) y **EL PLANETA DE LOS SIMIOS: CONFRONTACIÓN** (Dawn of the Planet of the Apes, MATT REEVES), entre otros largometrajes.



CULTURA Y DIFUSIÓN PROFESIONAL DAC

Ediciones de libros y próximas publicaciones

LA MEMORIA DE LOS OJOS
FILMOGRAFIA COMPLETA DE
LEONARDO FAVIO

LANZAMIENTO

LA MEMORIA DE LOS OJOS
Filmografía completa de Leonardo Favio

DAC presenta la segunda edición corregida de este libro de colección que recorre con imágenes y textos exclusivos la incomparable trayectoria del gran director argentino.

VIDAS DE PELICULA LA GENERACION del 70

PRÓXIMAS EDICIONES

Vidas de Película
LA GENERACION DEL 60

PUBLICADOS



Festival REC



Tucumán Cine



Festival Internacional de Cine Social de Concordia



BAFICI



Mesas y talleres en festivales de cine nacionales

Encuentros con Mujeres Directoras

mujeres DETRAS DE LA Camara



Lita Stantic



Celina Murga



Anahí Berneri

23 DE JULIO
DÍA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL



PARA CELEBRARLO DAC Y EL INCAA TE INVITAN A VER CINE ARGENTINO >> CON ENTRADA << LIBRE Y GRATUITA



Marcelo Piñeyro "Tango Feroz"



Franca González "Al fin del mundo"



Daniel de la Vega "Necrofobia"



Anahí Berneri

Día del Director Audiovisual
Exhibiciones gratuitas y charlas con los directores y directoras



Directores Argentinos Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales

HACETEFAN/SEGUINOS

/DacDirectoresArgentinos Cinematograficos

/dac_directores

Tel. (+54) 0800-3456-DAC (322)

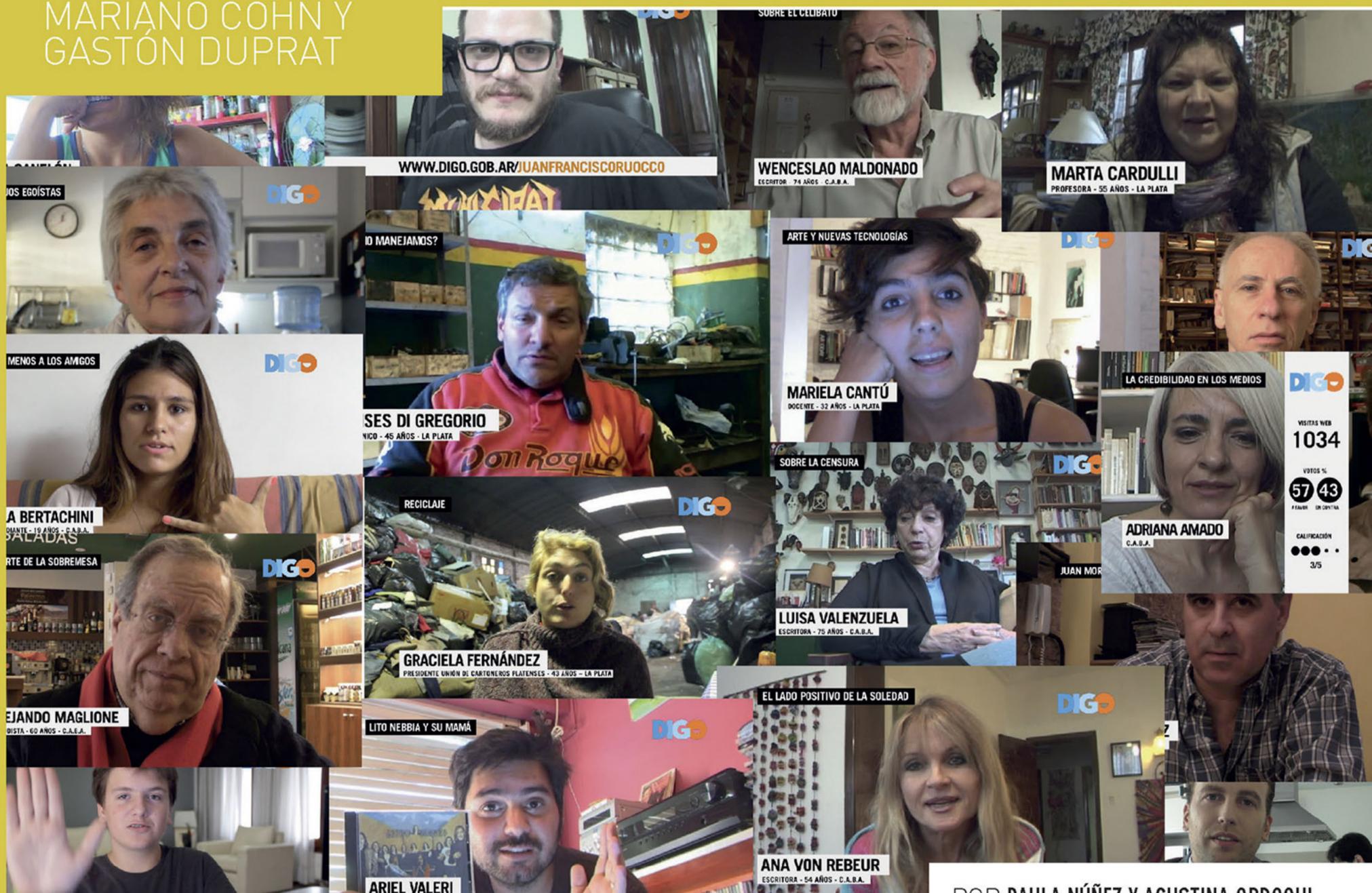
DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE
UN TRÁMITE SENCILLO PARA ACCEDER A TUS DERECHOS AQUÍ Y EN EL EXTERIOR

www.dac.org.ar

VERA 559

(C1414AOK) C.A.B.A.
República Argentina
(A METROS DE AV. CORRIENTES
Y AV. SCALABRINI ORTIZ)

ENTREVISTA A MARIANO COHN Y GASTÓN DUPRAT



POR PAULA NÚÑEZ Y AGUSTINA ORDOQUI

El reino del desparpajo

LA DUPLA VUELVE A TRASCENDER LOS LÍMITES DE LA TV. ESTA VEZ, CON UNA PROPUESTA QUE, SIN CORTES, SIN PUBLICIDAD Y SIN UN PROGRAMADOR A LA CABEZA, SE NUTRE DE VIDEOS HECHOS POR EL PÚBLICO. OPINAR ES EL OBJETIVO Y **DIGO** SE PROPONE COMO EL MEDIO.

Mariano Cohn y Gastón Duprat llegaron a la televisión y la dieron vuelta. El dúo creador de formatos disruptivos como **TELEVISIÓN ABIERTA** y **CUPIDO**, que todavía sigue formando parejas dispares, trajo ahora un canal para que el televiden-

te pueda intercambiar los roles de público y presentador. Se trata de **DIGO**, una propuesta distinta a los programas convencionales, que está al aire desde mediados de 2013 y que ya fue elogiada por tanques como la cadena británica **BBC**,

la francesa Canal+, Mediaset, de Italia, y O Globo, de Brasil, según contaron sus creadores en diálogo con **DIRECTORES**.

Quien quiera participar de este novedoso canal deberá filmarse bajo dos reglas: opinar sobre al-

gún tema y hacerlo en menos de cinco minutos. No hay un director de programación, ni una selección del material. Todo lo que se envía se publica. La variedad de los participantes es abrumadora. Desde un periodista que cobra cinco pesos por entrevistar a quién quiera contarle de su vida y un hombre que teoriza sobre las relaciones de pareja, hasta estudiantes que opinan sobre la actualidad e incluso presos que usan la televisión como un medio para comunicarse con sus familias.

¿Cómo surgió la idea de hacer DIGO?

GASTÓN DUPRAT La televisión, sea cable, aire, estatal o privada, está cerrada a la participación del espectador. El público es un ser pasivo que recibe lo que otro decide. Prende y le viene algo que ya fue predigerido; o sino aparece aplaudiendo en la tribuna o sacando un cupón de sorteo. Eso siempre nos pareció anacrónico y ridículo. Este canal, en cambio, no le tiene miedo a la gente, ni a su opinión.

MARIANO COHN Nosotros pensamos la televisión desde un lugar más participativo y democrático, sin subestimar al televidente. Todas nuestras ideas anteriores a **DIGO** plantean como punto de partida a los programas de tele o los formatos como contenedores donde la gente instala o propone los contenidos y lo único que hacemos nosotros es crear o brindar ese espacio. Con **DIGO** no buscamos hacer un programa, sino un canal de televisión, donde se genere un espacio de participación.

“Pensamos la televisión desde un lugar más participativo y democrático”

¿Por qué creen que a la gente le interesa participar de este canal?

COHN La señal **DIGO** funciona como alternativa al resto de los canales de la grilla y porque creo que la gente tiene cosas para decir que son más importantes, más interesantes o más divertidas que las que vemos en la televisión. Directamente damos el espacio de manera libre y gratuita para que lo usen.

DUPRAT Tampoco se siente representada por los discursos que hay en los medios convencionales, ni privados ni estatales. De hecho, yo tampoco me veo representado. Cada uno quiere decir lo suyo.

DIGO EN NÚMEROS

- Más de 2.500 programas se emiten mensualmente.
- El staff fijo es de 9 personas.
- Su presupuesto anual es de 1.778.000 pesos. Está financiado por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y la Secretaría de Comunicación.

¿Por dónde se ve?

-En La Plata llega a 200 mil personas por Cablevisión Digital y a otras 20 mil por la Televisión Digital Abierta. En ambos se emite por el canal 32 de la grilla. En pocos meses prometen que la señal llegará a todo el país. Además se puede ver gratis en www.digo.gov.ar



La dupla COHN-DUPRAT creó TELEVISIÓN ABIERTA seis años antes de que existiera YouTube.

DIGO es un canal que pareciera querer llevar el concepto de red social a la televisión, ¿qué lo diferencia de plataformas como YouTube?

DUPRAT Nosotros hicimos **TELEVISIÓN ABIERTA** con ese concepto, seis años antes de que existiera YouTube. Aparte solo sale por internet, que es un reino anárquico, sin contexto y no es libre. En **DIGO**, además de que se ve en la tele, el contexto es todo; el ser un canal le da una impronta para que cosas esparcidas en internet tengan entidad y potencia. **DIGO** no es un espacio para bloopers; es un lugar de reflexión, opinión, debate y análisis de la realidad.

COHN La red social sigue existiendo. Es la televisión como un complemento de la red social. En este caso no sólo toma de las redes sociales la esencia y la manera de parti-

cipar, sino que da este espacio nuevo, que es la televisión, y propone una manera diferente de verla.

¿Cómo ven la televisión del futuro? ¿La imaginan mutando hacia el estilo de DIGO?

DUPRAT No, de ninguna manera. La tele hace 100 años que es igual. Es siempre un conductor que presenta el programa y un director de programación que te dicen qué está bien ver y qué está mal. **DIGO** viene a abrir el abanico de lo mostrable y de lo que está permitido hacer en tele. Viene a aportar, no a reemplazar nada. Aparte, se dice que la tele de calidad son las series americanas, pero eso es un vagón de cola del cine, donde está lleno de monstruos sagrados con quienes hay que revalidar el carnet de director. La tele para mí tiene que ser



en vivo y para ser buena no tiene por qué ser buena. No hay grandes popes y eso da mucha libertad. La televisión es el reino del desparpajo.

COHN Yo veo que los más jóvenes miran la tele mientras hacen otra cosa. En general, no existe el acto de mirar televisión alienado tipo zombie. Siempre están viendo la tele con la compu, el teléfono. Y eso es lo que te permite **DIGO**, esa interacción: podés estar mirando el canal, opinar con el teléfono, votar lo que estás

viendo, grabarte, subirlo y comentar algo. En realidad, es usar el soporte de la televisión en otra dirección.

Como directores de cine, ¿qué desafíos creen que tienen las películas argentinas en la televisión, teniendo en cuenta la vigencia del artículo 67º de la Ley de Servicios y Comunicación Audiovisual que regula la cuota de pantalla y la participación de los canales de TV abierta antes del rodaje?

COHN Resulta muy difícil reunir todas las voluntades para hacer una película con un presupuesto costoso. Me encantaría que, de una vez por todas, los canales cumplan con la cuota de películas e inviertan realmente en ellas no solo con segundos publicitarios para promocionarlas, sino directamente en el costo de producción. Otro aspecto muy importante es el estreno industrial y comercial en las salas y el estreno en los canales de aire. No sé si todas las películas se tendrían que estrenar en aire. Pero cualquier canal de televisión con un programa tipo tiene como mínimo dos puntos de rating. Eso son 200 mil personas, la misma cantidad que lleva al cine una película con muy buen público en todo su ciclo. Por eso, es muy importante no sólo que produzcan, sino que las pongan al aire.

DIGO, un canal que no le tiene miedo a la gente.

MEJOR DE A DOS

Trabajan juntos desde la década del 90, cuando comenzaron a hacer videoarte. Desde entonces no pararon. **TELEVISIÓN ABIERTA** fue la carta de presentación de sus ideas en la TV y el nombre que lleva la productora que coordinan. El programa consistía en gente haciendo lo que quisiera frente a las cámaras; "un disparate terrible", según Duprat. Luego el celestino **CUPIDO** y el canal **CIUDAD ABIERTA** "cuando todavía era bueno", entre otros formatos innovadores.

En cine filman juntos desde el 2000. **ENCICLOPEDIA** fue el puntapié inicial, seguida de **YO PRESIDENTE** en 2006, **EL ARTISTA** en 2008, **EL HOMBRE DE AL LADO** en 2009, **QUERIDA, VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO** en 2011, hasta este año que estrenaron en el Festival de Sundance Living stars.

DIGO
CANAL DE TELEVISIÓN COMUNITARIA



Siguiendo la estela de **BREAKING BAD**, el final de **MAD MEN** también llega en dos partes.

LA LLAMADA TERCERA EDAD DE ORO

EN LA AVENIDA MADISON SÉPTIMA Y ÚLTIMA

LA SERIE DE LOS SILENCIOS. DE LAS MIRADAS. DE LOS GESTOS. DE LAS PUERTAS QUE SE ABREN Y SE CIERRAN. LA SERIE DE LA CAÍDA DE LOS HOMBRES Y DEL ASCENSO DE LAS MUJERES. LA CREACIÓN DE MATTHEW WEINER PUEDE QUE NO SEA APTA PARA TODOS LOS GUSTOS PERO NO HACE FALTA.

Ya en su séptima y última temporada, **MAD MEN** se gusta a sí misma. Como la veterana que es, se atreve a cosas con las que otros ni sueñan. En ella no tendrán lugar luchas abiertas por un trono y muertes sangrientas y sorprendentes, como ocurre en **JUEGO DE TRONOS**. Quizá sus protagonistas no expresen verbalmente las reflexiones filosóficas nihilistas que elevaron a **TRUE DETECTIVE** a los altares a principios de año. No lo necesita. La serie de AMC y que en España emite Canal Plus se basta y se sobra con sus luchas internas (que también hacen que rueden cabezas, aunque de una manera diferente), la soledad de sus personajes, las frases lapidarias, los diálogos llenos de intención, lo que se dice y, sobre todo, lo que no se dice. Y esa estética y esa elegancia marcan la línea de la serie desde sus primeros compases, cuando empezaba a emitirse allá por el verano de 2007.

Aunque aún sea pronto para hablar de Historia con mayúsculas, nadie duda que habrá un antes y un después de la entrada de DON DRAPER en nuestras vidas. Qué difícil va a tener el actor JON HAMM desprenderse de un personaje así. Igual que ocurrió con TONY SOPRANO o, más recientemente, con WALTER WHITE, el arquetipo del antihéroe televisivo no sería lo mismo sin esos hombres (curiosamente, la mayoría son hombres) a los que, sin saber por qué, el espectador termina por querer. Son malas personas, con más fallos que virtudes, que toman decenas de malas decisiones

que traen peores consecuencias. Y sin embargo... ¿qué vamos a hacer sin DON DRAPER cuando en 2015 se despida de nosotros para siempre?

Siguiendo la estela de **BREAKING BAD**, el final de **MAD MEN** también llega en dos partes: los primeros siete capítulos terminaron el lunes en Canal Plus Series; para la siguiente tanda de episodios, los últimos, habrá que esperar varios meses. Bendita espera. Mientras, la serie ha dejado siete dosis en forma de capítulos que se han pasado volando y que ya saben a despedida, con ese regusto de la mezcla agridulce en la que **MAD MEN** se ha mostrado maestra.

Es complicado encontrar ahora mismo, en televisión, a personajes más tristes y más solitarios que DON DRAPER o PEGGY OLSON, personajes que fueron asumiendo que los sueños que tenían, esos que se dedican a vender en forma de eslóganes publicitarios, no se harán realidad. "Lo que llamas amor fue inventado por tipos como yo para vender medias",

aseguraba DON DRAPER. Con el paso del tiempo, fue descubriendo que en esas palabras hay más verdad de la que le gustaría. En su escalada profesional, PEGGY OLSON (una impecable ELISABETH MOSS) también descubrió la soledad del corredor de fondo. Y demostró que **MAD MEN** es una serie en que las mujeres tienen mucho más que decir de lo que parece a simple vista.

MAD MEN se despide hasta 2015 demostrando que sigue en perfecta forma y con dos de los mejores capítulos de la serie hasta el momento. Como ya es habitual en ella, la muerte no podía dejar de estar presente en esta temporada. Pero también dijeron hasta luego dejando a sus seguidores con una sonrisa en la boca y regalando una inyección de optimismo poco habitual. Pónganse de pie y aplaudan. **MAD MEN** sigue en forma y amenaza con despedirse a lo grande. Bravo.

FUENTE Y MÁS INFORMACIÓN
www.elpais.com

Es complicado encontrar ahora mismo, en televisión, a personajes más tristes y más solitarios que DON DRAPER o PEGGY OLSON.

MAD MEN es una serie en la que las mujeres tienen mucho más que decir de lo que parece a simple vista.



FARGO, LA SORPRESA DE LA TEMPORADA

¿CÓMO INTENTAR CAPTURAR SIQUIERA UNA PARTE DEL PERSONALÍSIMO UNIVERSO DE LOS COEN Y NO FRACASAR EN EL INTENTO? CREAR LA SERIE TELEVISIVA DE UNA DE LAS MEJORES PELÍCULAS DE LOS HERMANOS ROZABA EL SACRILEGIO ARTÍSTICO. INCLUSO AUNQUE ELLOS ESTUVIESEN DE ALGUNA MANERA INVOLUCRADOS EN LA PRODUCCIÓN EJECUTIVA.

POR EMILIO DE GORGOT

¿Y cuál está siendo el resultado? Bueno: **FARGO**, la serie, es una auténtica sorpresa. Eso en principio es buena señal, aunque a veces sucede que la crítica ensalza un producto que a uno no le llega por el motivo que sea. A fin de cuentas, cada espectador es un mundo y cada crítico también. Aunque carece de sentido comparar el largometraje original y el show televisivo (porque aquella película es mucha película, desde luego), esta serie es una hija más que merecedora del nombre de su padre. No solamente consiguió la improbable proeza de capturar el universo COEN sin desvirtuarlo, sino



FARGO, la serie, es una auténtica sorpresa.

que lo llevó a otro formato con tal habilidad y derroche de talento que todo el escepticismo inicial va siendo demolido, golpe a golpe, conforme transcurren los episodios.

El capítulo inicial es una toma de contacto que consiste en una especie de calco del film: personajes similares envueltos en un argumento criminal muy evocador del original, con muchas referencias icónicas y la sensación generalizada de que corre el riesgo de terminar siendo un homenaje hábil pero carente de personalidad propia. No, a partir del segundo capítulo la serie empieza a volar por sí sola, abandonando gradualmente el nido paternal de las constantes referencias al trabajo de los COEN y transformándose en una obra diferente... pero también fascinante. Y lo que es mejor, incluso cuando la serie vuela por sus propios medios, el microcosmos de la **FARGO** sigue estando ahí: la estética, el ambiente, el humor negro, los toques surrealistas... todo ha sido trasladado casi a la perfección a la pequeña pantalla. Aunque la serie, cabe aclarar, no es un remake de la película sino una especie de secuela geográfica y estilística: diferentes personajes protagonizan una historia diferente, que transcurre en parecidos escenarios y está narrada con un tono parecido. Tal y como sucedía en el film de 1996, todo comienza con un crimen que desencadena una espiral de tétrico caos en la que salen a relucir los peores aspectos de la condición humana, y también una parte de los mejores. Idéntica filosofía, similar envoltura artística.

Lo más impactante es que incluso hay secuencias que no hubiesen desentonado lo más mínimo en el film original; esto da buena idea de los estándares de calidad que en algunos momentos alcanza la producción de FX. Buen ritmo, diálogos punzantes, personajes que se dirían creados por los propios COEN y una cinematografía impecable: varias secuencias con vocación de clásico y un uso de la música de manera particularmente hábil, otro rasgo muy *coeniano*, utilizando



FRANCES MCDORMAND, aquella Margie Gunderson del film de los HERMANOS COEN.

algunas grandes canciones en el instante preciso.

Teniendo en cuenta lo difícil de sacar adelante semejante planteamiento, las virtudes de la serie son demasiadas como para enumerarlas todas, porque la manera en que consiguió lo aparentemente imposible es más que sorprendente. Pero si hay un aspecto que

será comentado y ejemplificará el triunfo artístico de esta secuela es el de las interpretaciones. Dos de los protagonistas absolutos son actores de garantías bien conocidos de todos. El británico MARTIN FREEMAN -que aquí hace de estadounidense- ya demostró en varias ocasiones que es uno de los más brillantes actores de su generación: desde su deslumbrante trabajo en **THE OFFICE** hasta la sorprendente **SHERLOCK**, pasando por trabajos más comerciales como

su capacidad. La otra mención especial es para BILLY BOB THORNTON, que da vida al que sin duda terminará siendo uno de los villanos más carismáticos y memorables de esta década. El resto del reparto tampoco se queda corto. ALLISON TOLMAN está fantástica haciendo de agente de policía, aunque evidentemente tiene el serio inconveniente de que el espectador pueda compararla con lo incomparable, esto es, con la grandiosa FRANCES MCDORMAND. Aquella MARGIE GUNDERSON del film de los COEN no podría tener igual, pero aun así hay que admitir que TOLMAN hace un trabajo magnífico con un personaje tan normal que no da para muchos lucimientos. Lo mismo sucede con COLIN HANKS, quien interpreta a otro policía rural de andar por casa y que pese a lo convencional de su personaje también se las arregla para tener sus momentos de gloria. Por otra parte hay varias caras conocidas en papeles menores: desde el gran KEITH CARRADINE hasta el inefable BOB ODENKIRK. Sí, el mismo que en **BREAKING BAD** encarnaba al cochambroso abogado SAUL GOODMAN.

su salto a la gran fama con la trilogía **EL HOBBIT**. Encarna a un individuo que bien podría ser la versión extrema de aquel TIM CANTERBURY de **THE OFFICE**, solo que con muchos más matices y recovecos. O lo que es lo mismo: un TIM CANTERBURY pasado por el retorcido filtro de este universo pseudo-COEN y con un FREEMAN funcionando al 100 por ciento de

En definitiva: esto no es el trabajo de los hermanos COEN pero es suficientemente cercano como para satisfacer a sus seguidores. Quienes no conozcan el trabajo de los COEN, o no han visto la **FARGO**, vean la película y después la serie. Vale la pena.

FUENTE Y MÁS INFORMACIÓN
www.jotdown.es



- | | | | |
|----------|--|-------------|---|
| ESPAÑA | S G A E
(SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES) | IRLANDA | S D G I
(SCREEN DIRECTORS GUILD OF IRELAND) |
| ESPAÑA | D A M A
(DERECHOS DE AUTOR DE MEDIOS AUDIOVISUALES) | SUIZA | S S A - S U I S S I M A G E
(SOCIEDAD DE AUTORES AUDIOVISUALES) |
| FRANCIA | S A C D
(SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DRAMATICOS) | FRANCIA | S C A M
(SOCIEDAD CIVIL DE AUTORES MULTIMEDIA) |
| ITALIA | S I A E
(SOCIEDAD ITALIANA DE AUTORES Y EDITORES) | HOLANDA | V E V A M
(ASOCIACION DE DIRECTORES HOLANDESA) |
| ALEMANIA | B I L D K U N S T
(COLLECTING SOCIETY PROVIDING COPYRIGHT PROTECTION FOR ARTISTS, PHOTOGRAPHERS AND GRAPHIC DESIGNERS IN GERMANY) | AUSTRIA | V D F S
(SOCIEDAD COLECTIVA DE AUTORES AUDIOVISUALES) |
| HUNGRIA | F I L M J U S
(HUNGARIAN SOCIETY FOR THE PROTECTION OF AUDIO-VISUAL AUTHORS AND PRODUCERS RIGHTS) | POLONIA | S F P - Z A P A
(POLISH FLIMMAKERS ASSOCIATION) |
| MÉXICO | D I R E C T O R E S M É X I C O
(SOCIEDAD MEXICANA DE DIRECTORES, REALIZADORES DE OBRAS AUDIOVISUALES, SOCIEDAD DE GESTIÓN COLECTIVA DE INTERÉS PÚBLICO) | FINLANDIA | K O P I O S T O
(COPYRIGHT ORGANIZATION FOR AUTHORS, PUBLISHERS AND PERFORMING ARTISTS) |
| COLOMBIA | D A S C
(DIRECTORES AUDIOVISUALES SOCIEDAD COLOMBIANA DE GESTIÓN) | CHILE | A T N
(SOCIEDAD DE AUTORES NACIONALES DE TEATRO, CINE Y AUDIOVISUALES) |
| | | REINO UNIDO | D I R E C T O R E S U K
(DIRECTORS UNITED KINGDOM) |



SDGI

DIRECTORS

SSA société suisse des auteurs

BILD-KUNST

KOPIOSTO
TEKIJÄNOIKEUSJÄRJESTÖ

VEVAM

Stowarzyszenie
Filmowców
Polskich

VDFS
VERWERTUNGSGESELLSCHAFT
DER FILMSCHAFFENDEN

Dama

sgae

DAC desde Argentina representa tus derechos como Director Audiovisual en todo el mundo a través de sus sociedades hermanas nucleadas en la CISAC.



Directores Argentinos Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

HACETEFAN/SEGUINOS

/DacDirectoresArgentinos
Cinematograficos

/dac_directores

Tel. (+54) 0800-3456-DAC (322)

DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE
UN TRÁMITE SENCILLO PARA ACCEDER A TUS DERECHOS AQUÍ Y EN EL EXTERIOR

www.dac.org.ar

VERA 559
(C1414AOK) C.A.B.A.
República Argentina
(A METROS DE AV. CORRIENTES
Y AV. SCALABRINI ORTIZ)

Entrevista original para Revista DAC – DIRECTORES ANA HALABE
Producción MATÍAS ARILLI-MAGDALENA MURO

EL gran salto

LUEGO DE UNA EXTENSA Y PREMIADA CARRERA DETRÁS DE CÁMARA, PREPARANDO LA ESCENA PARA QUE EL MUNDO CREADO, PENSADO Y SOÑADO POR OTRO DIRECTOR FUERA POSIBLE, EUGENIO ZANETTI DIRIGE SU PRIMERA PELÍCULA, **AMAPOLA**, Y LOGRA UNA DESLUMBRANTE PROPUESTA VISUAL CON SELLO PROPIO.

Eugenio Zanetti nació en Córdoba en 1946 y en 1980 se radicó en Hollywood luego de viajar por diferentes lugares del mundo. Es director de arte, ilustrador, escenógrafo, pintor, diseñador, dramaturgo y director cinematográfico. Su larga carrera se desarrolló en el cine, el teatro y la ópera, entre la Argentina, Europa y los Estados Unidos.

Su ingreso al mundo del cine se dio de la mano de **PIER PAOLO PASOLINI**, quien en un festival europeo vio la ópera **MEDEA** en una versión que Zanetti realizó luego de un viaje por Afganistán en 1965, justo cuando **PASOLINI** quería hacer una película sobre Medea y filmarla en ese país. Estuvieron intercambiando ideas y Zanetti

le comentó que en Turquía había visto un valle que consideraba el lugar más interesante para filmarla. **PASOLINI** lo vio, le gustó y lo invitó a acompañarlo. **MEDEA** se estrenó en 1969 y fue la única película protagonizada por **MARÍA CALLAS**. Luego pasaron muchos largometrajes, años de experiencia, ideas y proyectos. El mundo entero lo conoció cuando recibió el Oscar al mejor diseño de producción y dirección de arte por su trabajo en **RESTAURACIÓN** (1995) y tres años después fue nominado nuevamente por **MÁS ALLÁ DE LOS SUEÑOS**. El estreno de su primer largometraje, filmado en la Argentina, fue la excusa para charlar sobre su particular mirada del cine.

¿Qué te propusiste hacer en AMAPOLA?

La película es un cuento de hadas y quiere serlo. Intenta tener una narrativa de apariencia convencional o tradicional, por razones muy específicas, porque se produce un salto en el tiempo. No quería asustar temáticamente, entonces el transcurrir es muy importante. Es un poquito, perdón la pretensión, chejoviana, en el sentido que el paso del tiempo es muy importante para los personajes. Y eso está reflejado en todas las cosas, en el agua, en el río, no en vano está elegido ese lugar; el agua, no en vano es una isla, no en vano es acerca también de lo perdido, la infancia. La película es de esa clase que

me gustaría ver y que no llego a encontrar mucho.

¿Hubo algún detonante, algún motivo en particular para filmarla?

Es difícil encontrarle el génesis a una historia, creo que tiene que ver con preocupaciones de toda una vida, que encuentran una anécdota y uno encuentra una manera de contarlas. En este caso, creo que tiene que ver con mi infancia, mi adolescencia, mi vida en este país, mis recuerdos, es una mezcla de cosas. Y también con una especulación básica que también está ligada a mi vida, sobre cuánto nosotros influimos en nuestro destino, y cuánto es libre albedrío y cuánto es destino.

“Tengo una visión del director que a lo mejor es anticuada. Creo que es la persona que sueña la película y que está en todas las cosas, desde el moño del zapato hasta cómo soñó la actriz la noche anterior. Realmente es como un cuadro, cada cosa es una pincelada”



// FILMOGRAFÍA
EUGENIO ZANETTI

Director:

AMAPOLA (2014) /
QUANTUM PROJETC
(2000) (Cortometraje)

Guionista:

AMAPOLA (2014)

Dirección de arte/

Diseño de producción:

AMAPOLA (2012) /
SECRETOS DE PASIÓN
(2011) / ZAPATA - EL
SUEÑO DEL HÉROE
(2004) / LA MALDICIÓN
(1999) / MÁS ALLÁ DE
LOS SUEÑOS (1998) /
WARRIORS OF VIRTUE
(1997) / RESTAURACIÓN
(1995) / TALL TALE (1995) /
EL ÚLTIMO GRÁN HÉROE
(1993) / SOPA DE JABÓN
(1991) / LÍNEA MORTAL
(1990) / AMO A MI NOVIA
(1988) / PROMISED LAND
(1987) / SLAM DANCE
(1987) / LOS PASAJEROS
DEL JARDÍN (1982) / EL
PODER DE LAS TINIEBLAS
(1979) / LA TREGUA (1974)

Originalmente la pensé como un antídoto a todo lo que recibimos continuamente, tratando de convencernos de que eso es la realidad. Y eso es una parte de la realidad, hay otra parte de la realidad subyacente y yo siempre he pensado que el artista recuerda la existencia de la parte menos visible de la realidad. Tiene que estar conectada no con la personalidad sino con otras partes, las que tentativamente llamamos el corazón, que tampoco son las tripas. **QUENTIN TARANTINO** está conectado con la tripa. Hay muchos directores que están conectados con la cabeza, entre medio hay un área que está poco usada, y a mí me parece que las cosas más interesantes vienen de ahí. Cuando vos mirás **FANNY Y ALEXANDER** (1982) de **BERGMAN**, no está hecha ni con la cabeza ni con las tripas, y eso me habla a mí, las otras cosas no me hablan. Entonces cuando yo hago, modestamente, mi película, es desde ese lugar.

“AMAPOLA es un poquito, perdón la pretensión, chejoviana, en el sentido que el paso del tiempo es muy importante para los personajes”

¿Cómo es el trabajo con los actores?

Trabajé muchos años en teatro y también dirigí. En teatro se ensaya extensivamente. Hay algo en la naturaleza del cine que hace no que uno ensaye menos, pero primero la naturaleza del negocio es que la gente llega y hay muy poco tiempo. Tenés tiempo de ensayar un poco pero también los actores que solamente hacen cine, o que en su mayoría hacen cine, tienen la costumbre de producir en el momento algo, que también es muy interesante. Entonces es una mezcla, hay ciertas cosas que querés ensayarlas y las ensayás un poco, y otras cosas se dan en el trabajo que se va

haciendo en el set mismo durante la filmación. Hay muchas cosas maravillosas que ocurren y otras atroces, pero todo es parte de hacer cine.

¿Cuál es el cine que te gusta ver?

Me hice una biblioteca de unas cien películas que llenan puntos muy específicos y, como me dijo una vez, haciendo **SOME GIRLS** (1988) [N. de R.: cuyo título en la Argentina fue **AMO A MI NOVIA**], **ROBERT REDFORD**, el productor: Mirá, queremos a **GIULIETTA MASINA** para hacer la abuela, ¿por qué no la llamás vos que hablás italiano? Cómo no, dije yo. Entonces ella me dijo, Ah, Robert Redford, el actor, ¿y él me conoce? Sí, la conoce. Bueno, ¿quiere hacer la película? No, yo trabajo con los amigos, me respondió. Esto que es como un chiste, y que sería maravilloso poder trabajar solamente con amigos, tiene que ver con las películas estas que uno tiene guardadas ahí. Vuelvo a los amigos y me nutro. Para ver una película nueva, por lo



AMAPOLA, un cuentos de hadas que quiere serlo, según su director.



**// FICHA TÉCNICA:
AMAPOLA**

[Argentina-Estados Unidos/2014].

Guión, diseño de producción y dirección: EUGENIO ZANETTI.

Elenco: CAMILA BELLE, FRANCOIS ARNAUD, GERALDINE CHAPLIN, LEONOR BENEDETTO, LITO CRUZ, ELENA ROGER, NICOLÁS SCARPINO, LUCIANO CÁCERES, ESMERALDA MITRE, RICARDO MERKIN, NICOLÁS PAULS y LIZ SOLARI.

Fotografía: UELI STEIGER.

Música: EMILIO KAUDERER.

Edición: JANE MORAN y SANTOS CÉSAR CUSTODIO.

Dirección de arte: GRACIELA FRAGUGLIA.

Distribuidora: Fox.

Duración: 84 minutos

menos cinco amigos me tienen que decir "mirala". Prefiero ir y volver a ver **8 Y 1/2**, que ir a ver **HOSTAL 4**, por decir cualquier cosa.

¿Cómo te definirías como director?

Tengo una visión del director que a lo mejor es anticuada. Creo que es la persona que sueña la película. La película es un sueño. Y creo que está en todas las cosas, él tiene que estar en todo, desde el moño del zapato hasta cómo soñó la actriz la noche anterior. Creo que realmente es como un cuadro, cada cosa es una pincelada. No hay áreas que no te pertenezcan y que no las supervises, o produzcas de alguna manera. Por supuesto que trabajás con un equipo, enorme y maravilloso, en este

caso tuve a **UELI STEIGER**, un director de fotografía maravilloso. Él empezó su carrera en un grupo de películas independientes que hicimos juntos y terminó haciendo la dirección de fotografía de películas enormes [N. de R.: **GODZILLA** (1998), **AUSTIN POWERS: EL ESPÍA SEDUCTOR** (1999), **EL DÍA DESPUÉS DE MAÑANA** (2004), **10.000 A.C.** (2008), entre otras], y bueno, vino por amistad y lo hicimos con él. También está **SEBASTIÁN SABAS**, que hizo la ambientación, tuve un gran equipo, y de actores también. Pero se hizo con todas las restricciones de una película argentina pequeña. No importa lo que se vea en la pantalla, se hizo con diez millones de pesos. O sea, es una película pequeña comparada con las películas grandes.

EUGENIO ZANETTI dirigió su primera película, luego de una extensa y premiada carrera detrás de cámara

"AMAPOLA es de esa clase de películas que me gustaría ver en el cine y que no llego a encontrar mucho en la actualidad"



Cine EXPANDIDO

Por **ANDREA BRUNO**

Periodista, profesora y
productora audiovisual

NI EL CINE NI LAS IDEOLOGÍAS HAN MUERTO COMO DECÍAN. MUY POR EL CONTRARIO, LO ESTÁN INVADIENDO TODO.

El Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA), expone la videoinstalación **LA SOMBRA INVERTIDA (El Inconsciente Colectivo del Cine)** que cuenta con una película documental de esta obra. En BAFICI se presentó **LA BALLENA VA LLENA** y el Centro Cultural Recoleta muestra la extensión de esta obra-objeto. La mítica directora francesa **CLAIRE SIMON** realiza el documental **GEOGRAFÍA HUMANA** y la ficción **GARE DU NORD**, ambos rodados en la gran estación ferroviaria parisina, teniendo su correlato con videos en la web. **PETER GREENAWAY**, todo un precursor que ahora con "3x3D", junto a **JEAN-LUC GODARD** y **E. PERA**, despliega su trabajo en Lisboa, Portugal. Todo sucede tan naturalmente,

con características autóctonas, propias, tan nuestras y a la vez universales.

El concepto de Cine Expandido resuena desde los años '60, refiriéndose a un cierto desarrollo de la tecnología y su consecuente modo de influir sobre la percepción y la conciencia, volviéndose así el medio que permite ver -y a la vez producir- esa expansión de la conciencia, donde dadas las condiciones culturales apropiadas la gente podría cambiar sus mentes.

En este siglo XXI las pantallas se multiplican para mirar, cine-tv-computadoras-tablets-celulares. Hay nuevos espacios de exhibición audiovisual, museos, centros sociales y

culturales y hasta las propias casas con un súper LED convocan a grandes reuniones grupales tras la visión de un relato audiovisual; el mismísimo Marcel Duchamp se estaría haciendo un festín.

La Idea-Arte prima, la tecnología avanza, los medios son. La comprensión simultánea de la expansión de la conciencia en la nueva era continúa y continuará en un proceso irreversible y en todos los escenarios de generación-difusión. Este espíritu de cambio invita a abrazar nuevos ideales, exigir derechos y proclamar por medio de ellos una amplitud de construcción social cultural más justa desde la audiovisualidad.

Y después dicen que el cine ha muerto... Será que estamos sordos o necesitamos evocar ese viejo proverbio: los perros ladran, la caravana pasa.

El concepto de Cine Expandido refiere a un cierto desarrollo de la tecnología y su consecuente modo de influir sobre la percepción y la conciencia.

FUERA DE LAS FORMAS DEL CINE: EXPERIENCIAS DE CINE EXPANDIDO EN ARGENTINA

La penetración alcanzada por los medios de comunicación masiva a mediados de la década del '60, y en particular, su capacidad para integrarse al entorno cotidiano, produjeron una redefinición en las relaciones del individuo con la imagen. La generalización de la televisión en los hogares hizo que la imagen en movimiento, otrora propiedad exclusiva del cine, ingresara en el ámbito familiar, desritualizando la relación del espectador con la imagen fílmica.

Esa desmitificación de la situación cinematográfica era aún bastante precaria. En realidad; el cine todavía mantenía su encanto y la televisión había comenzado por instaurar su propio rito. En relación al "ritual

televisivo" propio de aquella década, VITO ACCONCI había señalado, aludiendo a las dificultades para exponer video arte en los museos que, mientras el televisor ocupaba en la casa el lugar de una escultura -espacio central, privilegiado, al que todos dirigen su mirada- un monitor en un museo remitía siempre a la situación televisiva hogareña. La deconstrucción de la imagen fílmica no se iba a producir ni en las salas cinematográficas ni en las salas de estar familiares, sino en espacios donde aquella continuaba siendo una extranjera: museos y galerías de arte.

Poco tiempo atrás, los artistas **pop** habían comenzado a mirar a la cultura popular, y en particular al cine, con singu-



LA FAMILIA OBRERA de OSCAR BONY . En sus cortos, intentó superar la recepción fílmica tradicional neutralizando las propiedades narrativas de la imagen.

lar atención. Desatentos a la funcionalidad narrativa de la enunciación fílmica, su imagen fue para ellos un signo que remitía a una determinada realidad social y a sus valores. Los íconos de la cultura popular apropiados en las obras del **pop art**, informaban sobre la sociedad en lugar de representarla.

Casi contemporáneamente, los artistas minimalistas habían comenzado a reformular la relación de la obra artística con el observador. Sus monumentales piezas escultóricas enfatizaron las relaciones del espectador con la obra y el espacio circundante, antes que los valores propios de su cons-

titución formal. Este desplazamiento desde la materialidad objetual hacia las propiedades del ambiente (**environment**), serían decisivas en el paso hacia la instauración de la instalación como forma de presentación artística.

La confluencia de estas tendencias en el ámbito de la pintura y la escultura, unida al interés de algunos artistas jóvenes por los medios de comunicación masiva, dio origen a las primeras experiencias que integraron la imagen cinematográfica al espacio, lo que -para utilizar cierta terminología más o menos establecida- denominaremos **cine expandido**,



En este siglo XXI las pantallas se multiplican para mirar, cine-tv-computadoras-tablets-celulares.

uno de los antecedentes más importantes de las instalaciones espaciales de imágenes que iban a popularizar las video instalaciones.

Esas obras pioneras oscilaron entre dos polos netamente diferenciados, derivados de las preocupaciones particulares de sus autores. Por un lado, algunos artistas exaltaron el aspecto sensorial de la relación entre la imagen y el espectador, generalmente influenciados por la recuperación de lo sensorial que siguió al movimiento hippie. En el extremo opuesto, artistas enrolados en la incipiente tendencia conceptual, destacaron el aspecto informativo de la imagen, su capacidad para constituirse en comentario sobre la realidad, y su estatuto de intermediario entre ésta y el espectador.

Entre ambos polos existieron posiciones intermedias.

LA VERTIENTE SENSORIAL

El desplazamiento de la imagen fílmica desde la sala cinematográfica hacia el espacio físico produjo necesariamente una modificación en las relaciones sensoriales del espectador con dicha imagen. Efectivamente, fue su cuerpo quien tuvo que acomodarse a la nueva situación, estableciendo desde su propia psicomotricidad la aproximación y el grado de integración deseados. Al mismo tiempo, esa relación espacial cambiante derivó en una situación perceptual igualmente indefinida en términos absolutos.

Algunos artistas buscaron conscientemente enfatizar las relaciones y reacciones sensoriales entre el espectador y las obras. Entre ellos, una de las artistas que persiguió esa finalidad con más empeño, fue, sin dudas, MARTA MINUJÍN. Su tendencia a la exaltación de

la actividad motora del espectador ya había sido claramente establecida en sus estructuras habitables blandas como **LA CASA DEL AMOR** (1962), y en ambientaciones como **LA MENESUNDA** (1965).

Pero en 1966, tras haberse empapado de la cultura hippie y de las teorías de MARSHALL MCLUHAM, MINUJÍN comienza una serie de obras en las que busca exaltar la mediatización de la experiencia cotidiana.

La primera de estas obras, **SIMULTANEIDAD EN SIMULTANEIDAD** (1966), formaba parte del **THREE COUNTRY HAPPENING**, un happening simultáneo planeado junto a ALLAN KAPROW y WOLF VOSTELL, y que consistía en la realización de tres happenings en tres países diferentes en el mismo día y horario. Para **SIMULTANEIDAD EN SIMULTANEIDAD**, MINUJÍN convocó a sesenta invitados al

La comprensión simultánea de la expansión de la conciencia en la nueva era continúa y continuará en un proceso irreversible y en todos los escenarios de generación-difusión.

MARTA MINUJÍN sumerge al espectador en el universo visual e hiperfragmentado de los mass media, en obras como **SIMULTANEIDAD EN SIMULTANEIDAD**.



auditorio del Instituto Di Tella, donde fueron filmados, fotografiados y entrevistados antes de ocupar el lugar que cada uno tenía reservado frente a un televisor, que debían mirar al mismo tiempo que escuchaban un receptor radial. Once días más tarde, las mismas personas distribuidas en los mismos lugares, vieron proyectadas en las paredes las fotografías y films tomados el primer día y escucharon sus entrevistas en los altoparlantes de la sala, al tiempo que los televisores les devolvían las imágenes de la primera jornada y los receptores radiales transmitían un programa especial referido al suceso.

Los sesenta invitados habían sido elegidos entre personalidades de los medios. Con esto, la artista buscaba enfatizar el carácter medial del evento. Por otra parte, la invasión audiovisual generaba una ambientación extremadamente sensorial, donde se privilegiaban los aspectos físicos de los medios antes que su contenido informativo.

Un año más tarde, MINUJÍN realiza una experiencia similar en la Expo '67 de Montreal, con el nombre de **CIRCUIT-SUPER~HETERODYNE**; se trata ahora de una ambientación extremadamente más compleja e introduce algunas variaciones significativas. Los participantes son elegidos por una computadora que selecciona personas con características afines, a partir de encuestas publicadas en un periódico que los interesados en participar debían completar y remitir a la organización del evento. Entre las imágenes que envuelven a

los espectadores, algunas se refieren a datos personales de los participantes. Simultáneamente, circuitos cerrados de televisión permiten a algunos grupos observar el comportamiento de otros integrantes del evento.

Así, en esta obra comienza a aparecer un interés por el valor comunicativo e informativo de la imagen. MINUJÍN introduce la posibilidad de una participación crítica, basada al mismo tiempo, en una identificación con el grupo observado -que realiza las mismas acciones que el grupo observador ha realizado o realizará- y en un distanciamiento producido por el medio. El interés por el comportamiento de grupos sociales se mantendrá en otras dos obras de la artista, realizadas en los años siguientes.

Para **MINUCODE** (New York, 1968), MARTA MINUJÍN realiza tres cocktails en diferentes días y con diferentes grupos de personas que registra en película de 16 mm con una cámara oculta. Los registros son proyectados luego en las paredes de una sala a la que se invita a los participantes a concurrir. En la situación final, cada participante interactúa no sólo con las imágenes de los diferentes grupos -entre las que se hallan las del suyo- sino también con los integrantes de los mismos, generándose un intercambio de información que actúa tanto a nivel mediato como inmediato. Al mismo tiempo, la disposición de los proyectores cinematográficos y de sus imágenes en la sala, obligaba a los visitantes a in-

troducirse dentro del flujo audiovisual envolvente que inundaba el espacio.

En 1971, MINUJÍN realiza una experiencia similar junto a EDUARDO PLA con el nombre de **BUENOS AIRES HOY YA**, pero con participantes vernáculos. En lugar de cocktails se realizan diferentes reuniones en las casas de los artistas. La cámara no permanece oculta sino que tiene un rol más participativo en el registro.

Esta voluntad por introducir al cuerpo dentro de la imagen tenía algunos antecedentes en obras teatrales y coreográficas realizadas en el Instituto Di Tella, que reemplazaron las escenografías por extensas proyecciones de diapositivas que encuadraban los cuerpos de los actores y bailarines. Esa integración iba a ser particularmente potenciada en una obra que OSCAR ARAIZ estrenaría en 1969, **SYMPHONIA**, donde los cuerpos de los bailarines eran utilizados como pantallas receptoras de proyecciones cinematográficas que los transformaban en espectros danzantes, produciendo una situación de inestabilidad perceptual en el espectador.

LA VERTIENTE CONCEPTUAL

Con una orientación marcadamente diferente, artistas que comenzaban a incursionar en el conceptualismo en nuestro país, dirigieron su mirada hacia la imagen cinematográfica.

OSCAR BONY había iniciado su recorrido dentro de este camino con cuatro cortometrajes realizados en 1965, que se presentaron al año siguiente

en el auditorio del Instituto Di Tella con el nombre de **FUERA DE LAS FORMAS DEL CINE**.

Si bien los cortometrajes fueron exhibidos en una sala cinematográfica, BONY intentó superar la recepción fílmica tradicional neutralizando las propiedades narrativas de la imagen. Cada cortometraje era, en realidad, el resultado de una investigación particular sobre el tiempo.

En 1967, presenta en las Experiencias Visuales de ese año, **SESENTA METROS CUADRADOS DE ALAMBRE TEJIDO Y SU INFORMACIÓN**, una instalación donde la imagen fílmica se desprende claramente de la situación cinematográfica. La obra, formada por la cantidad de alambre tejido mencionada en el título, dispuesta sobre el piso de una sala y un proyector que exhibe un fragmento del mismo alambre sobre la pared, confrontaba la experiencia sensorial del tejido metálico que el espectador debía pisar para ingresar al recinto, con la imagen del alambre transformado en información visual. La imagen ha sido despojada de todos sus atributos estéticos y transformada en simple representación de la realidad.

La relación tautológica se transforma en una relación metonímica en la obra de LEOPOLDO MALER **SILENCIO** (Londres, 1971). La obra se basa en la imagen de una mujer enferma que se proyecta sobre la cama que una enfermera vigila, articulando una performance con lo que hoy consideraríamos una video instalación.

RODRIGO ALONSO es profesor y curador independiente.

Licenciado en Artes de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina, especializado en arte contemporáneo y nuevos medios (*new media*).

Profesor de la Universidad de Buenos Aires (UBA), Universidad del Salvador (USal) y del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), Buenos Aires, Argentina. Profesor y miembro del Comité Asesor del **Máster en Comisariado y Prácticas Culturales en Arte y Nuevos Medios**, Media Centre d'Art i Disseny (MECAD), Barcelona, España. Profesor invitado en importantes universidades, congresos y foros internacionales en América Latina y Europa.

Escritor, crítico y colaborador en libros, revistas de arte y catálogos. Colaborador regular de *Ámbito Financiero* (diario argentino) y *art.es* (revista de arte internacional con sede en España). Entre los libros se incluyen: **MUNTADAS. CON/TEXTOS** (Buenos Aires, 2002), **ANSIA Y DEVOCIÓN** (Buenos Aires, 2003) y **JAIME DAVIDOVICH. VIDEO WORKS 1970-2000** (New York, 2004).

Curador de exposiciones de arte contemporáneo en los espacios más importantes de Argentina y América Latina, y en prestigiosas instituciones europeas.

Vive y trabaja en Buenos Aires y Barcelona.

LEA LUBLIN utilizó la imagen fílmica como fuente de información en **DENTRO Y FUERA DEL MUSEO** (Santiago de Chile, 1971), una obra que intentaba producir un flujo de información entre los acontecimientos políticos, sociales y culturales que afectan a la sociedad y el desarrollo artístico concomitante. Para esto, LUBLIN instaló pantallas cinematográficas en las calles adyacentes al Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile -lugar donde se ejecutó la experiencia- que proyectaban documentales sobre el arte, y llenó las paredes del museo con cuadros sinópticos que informaban sobre los acontecimientos históricos más destacados del último siglo y su relación con las modificaciones del ámbito artístico en el mismo período. La imagen cinematográfica le permite superar la barrera institucional, en un intento por

lograr una interacción más fluida entre dos espacios de escasa integración en la vida cotidiana.

Así como LUBLIN recurre a la imagen fílmica para aprehender conceptualmente el espacio institucionalizado del museo, DAVID LAMELAS la utiliza para analizar por igual el espacio de una galería de arte y el propio modelo narrativo cinematográfico en **FILM SCRIPT** (Londres, 1972). La obra consiste en un cortometraje proyectado sobre una pared que registra acciones de la asistente de la galería y tres proyectores de diapositivas que varían la secuencia narrativa del film: el primero, siguiendo la continuidad de la película con fotos fijas seleccionadas; el segundo, variando la continuidad de la secuencia al modificar el orden de dos escenas; el terce-

ro, al dejar sólo los momentos más importantes de las acciones y eliminar completamente una de las escenas.

LAMELAS basa la recepción de su obra en una serie de confrontaciones. La confrontación induce un análisis simultáneo de las relaciones de la imagen con la realidad y de las normas narrativas que traducen esa realidad, manipulando su sentido.

Todas estas experiencias forman parte de las primeras investigaciones que artistas argentinos realizaron con el objeto de indagar en las consecuencias de la mediatización progresiva de la realidad. Con dicho proceso aún no concluido, estas obras cobran una importancia enorme, en tanto encarnan los primeros pasos de una problemática con proyecciones decisivas sobre nuestro presente.

EL INCONSCIENTE COLECTIVO DEL CINE

Por LUCAS TURTURRO

Director de **LA SOMBRA INVERTIDA**

Pareciera que los sueños y los recuerdos flotan en un mar indeterminado, donde aparentemente se mueven sin relación alguna. Que representan algo desconocido, oculto para nosotros, y son un polvo de sensaciones que escapan a la consciencia. Pero todo lo que está en el inconsciente, en algún punto, quiere llegar a ser acontecimiento y necesita desplegarse como un todo. Es

ahí donde las imágenes oníricas se convierten en símbolos y comienzan a decirnos algo. Hay un almacén de imágenes que el sueño proporciona a la consciencia. Con frecuencia, los sueños tienen una estructura subyacente, aunque esto no es inmediatamente comprensible. Los sueños no son una metáfora, sino una serie de anamorfosis que trazan un enorme circuito. Hay que interpretar los símbolos. Hacer

un ejercicio de veracidad, y ver que la verdad se expresa como ficción.

El mito del cine expresa la vida con mayor exactitud que la ciencia. Las imágenes oníricas desplegadas en la pantalla revelan toda una vida oculta con las que nos pone directamente en relación. ANTONIN ARTUAD decía que si el cine no está hecho para traducir los sueños, o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe.



SI LAS PELÍCULAS DE FICCIÓN SON SUEÑOS DE LA REALIDAD. ¿LOS SUEÑOS DE LAS PELÍCULAS QUÉ SON? ¿QUÉ NOS DICEN?

La lista es extensa. Cientos de escenas de sueños de películas nacionales e internacionales. Por ejemplo, **SOÑAR, SOÑAR** de FAVIO, o **LOS TALLOS AMARGOS** de AYALA, hasta películas emblemáticas como **CUÉNTAME TU VIDA** de HITCHCOCK, **8 1/2** de FELLINI, o **FRESAS SALVAJES** de BERGMAN. ¿Pero qué nos dicen todas esas imágenes?

MERECES LO QUE SUEÑAS

PETER GREENAWAY afirma que el cine ha muerto. Pero la verdad es que la muerte engendra toda la belleza de la realidad y el cine es movimiento y todo movimiento implica una transformación. De un par de décadas a esta parte, las artes visuales, el video y la imagen digital, han sido el mejor campo para experimentar el lenguaje visual. Y esta obra nace en un momento en que el cine vive transformaciones importantes. La tecnología del video, los nuevos formatos, las proyecciones digitales y las nuevas pantallas, son algunos de los avances técnicos que produjeron una redefinición en las relaciones del espectador con la imagen y que comienzan a ser explotados por los cineastas. Pero la tecnología parece ir más rápido que el lenguaje.

En el **MUSEO DE LA NOVELA ETERNA, MACEDONIO FERNÁNDEZ: Somos un soñar sin límites y solo soñar. No podemos, pues, tener una idea de lo que sea un no-soñar.** Entonces, depende de lo que nos atrevamos a imaginar (mejor dicho a **soñar**), será hasta donde llevaremos el lenguaje cinematográfico.

Durante su visita a Buenos Aires, el curador RODRIGO ALONSO le formuló a HARUN FAROCKI lo que resultó ser su pregunta favorita, **¿cómo a devenido de cineasta, en el sentido tradicional del término, a la producción de piezas audiovisuales para otros espacios de arte?** A lo que FAROCKI responde irónicamente: **Si miran el mapa a nivel mundial, se ve que se construyen mucho más museos que cines.**

Es momento de no pensar solamente en la proyección sino hacer una introyección. Y de esta necesidad me urge hacer

esta obra que titulé **LA SOMBRA INVERTIDA (El Inconsciente Colectivo del Cine)**. Durante el desarrollo del proyecto fui soltando rienda y descubriendo varios artistas que hoy se convierten en referentes. Se me viene a la mente el trabajo de la imagen virtual de DAN GRAHAM, el recurso de las imágenes cinematográficas en CHRISTIAN MARCHAY, o el trabajo escultórico de ANISH KAPOOR. Con mucho esfuerzo, arrojo y falta de pudor, fui rompiendo la pantalla única, multiplicando, pensando en otros aspectos de imagen, desatando el cinturón de la butaca de la sala oscura del cine y empezando a pensar en un espectador libre que recorre un espacio.

LA SOMBRA INVERTIDA

En definitiva, lo que busco es desarrollar un primer ensayo audiovisual sobre la imagen-sueño, sobre las escenas de sueños en el cine. **LA SOM-**

LA SOMBRA INVERTIDA se desarrolló dentro del **Programa de especialización estética, curaduría y montaje para obras de arte tecnológico**, coordinado por el curador RODRIGO ALONSO y el artista MARIANO SARDÓN. Podrá verse del 23 de julio al 10 de agosto en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) y luego de mediados de año en el espacio Fundación Telefónica.

BIOFILMOGRAFÍA LUCAS TURTURRO

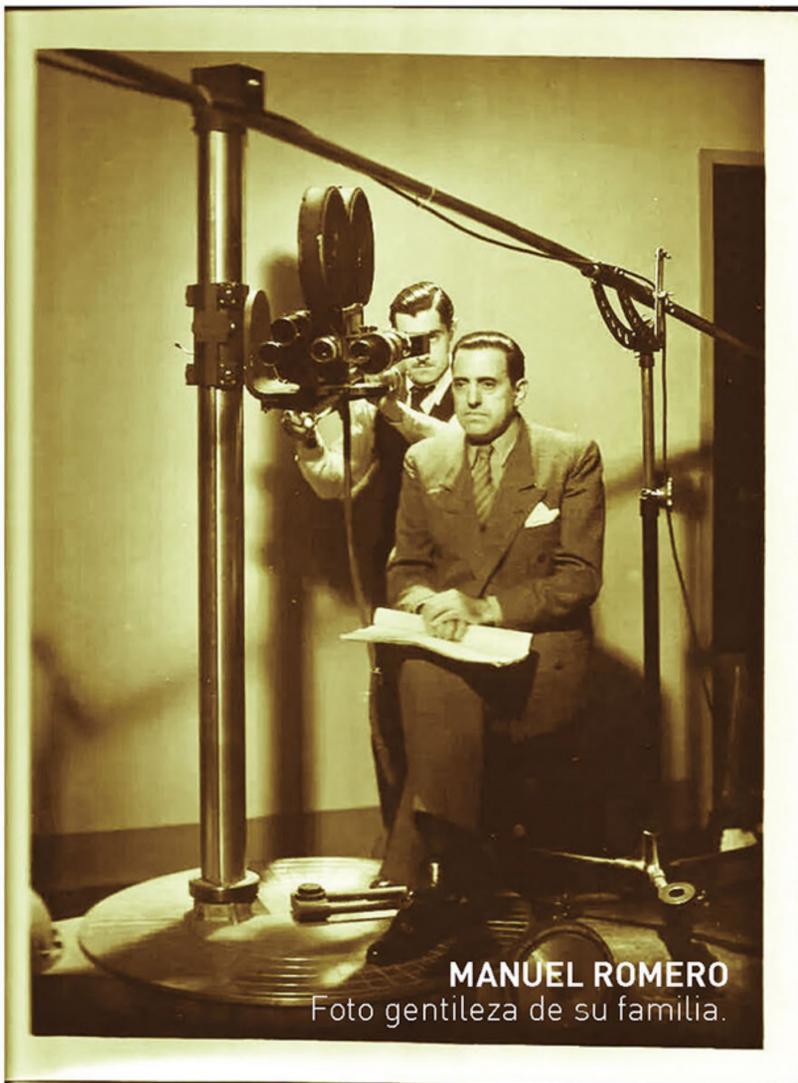
Nació en 1983 en Buenos Aires, egresó de la Universidad del Cine. Dirigió los cortometrajes **HUMO DE FUSIL** (2004) y **CUBICAJA O DEL ENCIERRO** (2008), fue asistente de dirección del ciclo de entrevistas **PRESIDENTES DE LATINOAMÉRICA**, y dirigió la serie televisiva **CAUDILLOS**. En 2011 estrena su Opera Prima: **UN REY PARA LA PATAGONIA - UNA SUPERPRODUCCIÓN SUBDESARROLLADA**.

BRA INVERTIDA está concebida como una vídeo-instalación donde la relación que se establece entre el carácter bidimensional de la imagen cinematográfica juega con el carácter tridimensional del espacio en el que se montan las múltiples pantallas, buscando desplazar las imágenes oníricas de la sala cinematográfica al espacio físico. Todas estas imágenes juntas proyectadas dialogan como si se tratara de una orquesta visual brindándole a los espectadores un relato cíclico que cada uno vivirá de manera subjetiva, interpretando y haciendo un ejercicio de veracidad que nos puede hacer llegar a un análisis vivencial y experimental de cómo actúa el inconsciente cinematográfico.

Una historia contada por la mente consciente tiene un principio, un desarrollo y un final, pero no sucede lo mismo en un sueño. La obra nos sumerge en ese espacio oscuro, onírico y simbólico.

MANUEL ROMERO

CINE ARGENTINO CON SENSIBILIDAD POPULAR



MANUEL ROMERO
Foto gentileza de su familia.

Guionista y ayudante de dirección cuando CARLOS GARDEL debutaba en el sonoro hacia 1931 en París, puntal de los Estudios Lumiton, director de las inolvidables comedias de NINI MARSHALL hasta su última realización con el cantante italiano NICOLA PAONE que hizo furor en el Buenos Aires de los 50, sus 39 películas supieron llegar al corazón de un público que prefería sus cintas a las de marines y cowboys.

La siguiente semblanza de MANUEL ROMERO forma parte del libro **DE GARDEL A NORMA LEANDRO** (*Diccionario sobre figuras del cine argentino en el exterior*) de MARIO GALLINA (2000)

MANUEL ROMERO, director y guionista, nació en Buenos Aires el 21 de setiembre de 1891. Siendo alumno de la Escuela de Fogoneros de la Armada, se inició en 1913 como periodista en las redacciones de Fray Mocho, Crítica, Última hora y La Montaña. Casi simultáneamente, su nombre comenzó a figurar en las marquesinas porteñas, como responsable de numerosas piezas. Entre su fecundo trabajo autoral figuran: **GRAN CIRCO RIVOLTA**, **MIENTRAS LA CIUDAD DUERME**, **EL BAILARÍN DEL CABARET**, **GRAN PREMIO NACIONAL**, **EJÉRCITO DE SALVACIÓN** y **LOS MALANDRINES**, piezas estrenadas en su mayoría por las compañías Muiño-Alippi, Vittone-Pomar y Arata-Simari-Franco.

En 1922 quedó deslumbrado por la actuación en Buenos Aires de MISTINGUETT y el elenco parisino conducido por MME. RASIMI, con espectáculos como **VOILA PARIS**, **POUR VOUS PLAIRE** y **C'EST LA MISS**. Se convenció entonces que ése era el camino a seguir -previa adaptación a nuestro medio- por la revista criolla, anquilosada hasta ese momento, en

las fórmulas tradicionales del género chico español. Fue así que en unión con IVO PELAY y LUIS BAYÓN HERRERA, dio nuevo impulso a la revista porteña, en temporadas de gran repercusión popular.

También el tango lo contó como creador de más de cien letras, entre las que figuran **EL PATOTERO SENTIMENTAL**, **NUBES DE HUMO**, **TIEMPOS VIEJOS**, **TOMO Y OBLIGO**, **EL REY DEL CABARET** y **¡HARAGÁN!**, casi todas llevadas al disco por CARLOS GARDEL.

En 1931 inició una gira internacional, dirigiendo con BAYÓN HERRERA la "Compañía de Revistas Porteñas del Teatro Sarmiento", con GLORIA GUZMÁN, PEDRO QUARTUCCI, SOFÍA BOZÁN y MARCOS CAPLÁN al frente del elenco. Estando en París -luego de haber actuado en Barcelona y Madrid- tomó contacto con el cine por primera vez, al ser autor -junto con BAYÓN HERRERA- del argumento de **LAS LUCES DE BUENOS AIRES** (Adelqui Millar). El filme, en el que además figuró como ayudante de dirección, sirvió como debut de CARLOS GARDEL en el cine sonoro y fue filmado en los estudios Paramount de Joinville. En ese mismo sello, casi inmediatamente, debutó como realizador de **LA PURA VERDAD** y **¿CUÁNDO TE SUICIDAS?**, realizadas ambas entre junio y agosto de

1931. La primera tuvo adaptación de PEDRO MUÑOZ SECA y un elenco encabezado por JOSÉ ISBERT, ENRIQUETA SERRANO, MANUEL RUSSELL y ANTOÑITA COLOMÉ. **¿CUÁNDO TE SUICIDAS?** estaba basada en una novela de ANDRÉ DAHL y fueron sus protagonistas FERNANDO SOLER e IMPERIO ARGENTINA.

De nuevo en Buenos Aires, retomó su actividad teatral hasta que el sello Lumiton le encomendó la dirección de **NOCHES DE BUENOS AIRES** (1935). Desde entonces, casi siempre fue responsable de los argumentos que plasmó, convirtiéndose por espacio de casi veinte años en uno de los más prolíficos y genuinos cineastas, con gran capacidad para tocar temas caros a la sensibilidad popular. DOMINGO DI NÚBILA apunta al respecto: *"Sus contemporáneos tendieron a escarnecerlo por sus defectos más que a estudiar constructivamente sus aportes. Se lo estigmatizó con vitriólicos adjetivos -popularecho, rampón, exitista, desaprensivo, basto- y se negó validez a lo que, dentro de su obra, tocó el corazón del pueblo"*. Recién varios años después de su muerte y de estas palabras de DI NÚBILA, su aporte al cine argentino fue generalmente reivindicado como fundamental para el desarrollo, la identidad y el afianzamiento de nuestra industria.

Entre los títulos más significativos de su obra, sobresalen: **LA MUCHACHA DE A BORDO** (1936); **LOS MUCHACHOS DE ANTES NO USABAN GOMINA**, **FUERA DE LA LEY**, **LA VUELTA DE ROCHA** (1937);

TRES ANCLADOS EN PARÍS, **LA RUBIA DEL CAMINO** (1938); **LA VIDA ES UN TANGO** (1939); **CARNAVAL DE ANTAÑO**, **ISABELITA** (1940); **ELVIRA FERNÁNDEZ**, **VENDEDORA DE TIENDA** (1942); **ADIÓS, PAMPA MÍA** (1946); **LA HISTORIA DEL TANGO** (1949). Imposible no incluir aquí la serie de inolvidables comedias protagonizadas por NINÍ MARSHALL: **MUJERES QUE TRABAJAN** (1938); **DIVORCIO EN MONTEVIDEO** (1939); **CASAMIENTO EN BUENOS AIRES**, **LUNA DE MIEL EN RÍO** (1940); **YO QUIERO SER BATA-CLANA** (1941); **NAVIDAD PARA LOS POBRES** (1947); **PORTEÑA DE CORAZÓN** (1948); **MUJERES QUE BAILAN** (1949).

Sus restantes filmes fueron: **EL CABALLO DEL PUEBLO** (1935); **DON QUIJOTE DEL ALTILLO**, **RADIO BAR** (1936); **EL CAÑONERO DE GILES**, **LA MUCHACHA DEL CIRCO** (1937); **LA MODELO Y LA ESTRELLA**, **GENTE BIEN** (1939); **LOS MUCHACHOS SE DIVIERTEN** (1940); **UN BEBÉ DE PARÍS**, **EL TESORO DE LA ISLA MACIEL**, **MI AMOR ERES TÚ** (1941); **UNA LUZ EN LA VENTANA**, **VEN, MI CORAZÓN TE LLAMA**, **HISTORIA DE CRÍMENES** (1942); **EL FABRICANTE DE ESTRELLAS**, **LA CALLE CORRIENTES** (1943); **HAY QUE CASAR A PAULINA** (1944); **EL DIABLO ANDABA EN LOS CHOCLOS** (1946); **EL TANGO VUELVE A PARÍS**, **LA RUBIA MIREYA** (1948); **UN TROPEZÓN CUALQUIERA DA EN LA VIDA**, **MORIR EN SU LEY** (1949); **VALENTINA**, **JUAN MONDIOLA** (1950); **DERECHO VIEJO**, **EL HINCHA** (1951); **¡ARRIBA EL TELÓN!** (1951); **¡UEI, PAESANO!** Con NICOLA PAONE (1953)-.

Falleció en Buenos Aires, el 3 de octubre de 1954.

MANUEL ROMERO fue ayudante de dirección en **LAS LUCES DE BUENOS AIRES**, debut de CARLOS GARDEL en el cine sonoro.



Una noche de estreno en el GRAN REX.



EL HINCHA, con ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO, un clásico estrenado en 1951.





Directores Argentinos Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

PRESENTA

SEMANA DEL
REENCUENTRO

CON EL

CINE
RUSO

semanacineruso.com.ar



SETIEMBRE
18 AL 24
BUENOS AIRES

· 90 AÑOS MOSFILM ·

Auspiciado por



Ministerio de
Cultura
Presidencia de la Nación



Посольство России
Embajada de Rusia

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



LA MEMORIA
DE LOS OJOS
FILMOGRAFIA
COMPLETA DE
LEONARDO
FAVIO



Un viaje por
la memoria visual de
LEONARDO FAVIO

POR MARTÍN WAIN

La NAVE DE LOS SUEÑOS en conjunto con DAC presentan la reedición ampliada de **LA MEMORIA DE LOS OJOS**, un libro de colección con la filmografía completa del gran LEONARDO argentino.

"Acaso por primera vez en la historia del cine argentino es equiparado el arte de narrar por imágenes y la fuerza íntima sentimental de los desgarramientos en la existencia popular". El prólogo de HORACIO

GONZÁLEZ abre la puerta del libro **LA MEMORIA DE LOS OJOS** que acaba de reeditar LA NAVE DE LOS SUEÑOS en conjunto con DAC -Directores Argentinos Cinematográficos. Es la filmografía completa de LEONARDO

FAVIO, nada menos, llevada a una publicación distinguida y minuciosa. "Fantasía y realidad, poesía y sociedad, sueños e ideales, verdades y supersticiones, para contar con inolvidables imágenes llenas de sonoridad la historia de un pueblo y sus emociones, por dentro y por afuera", cuenta JULIO LUDUEÑA en el prólogo a esta edición, completa y actualizada, que presenta cada película a través de la mirada de periodistas, algunos también cineastas, de una misma generación: PAULO PÉCORA, MARIANO KAIRUZ, CONSTANZA BERTOLINI, JOSÉ MARÍA BRINDISI, HERNÁN GUERSCHUNY, JAVIER FIRPO, PABLO PERANTUONO, SEBASTIÁN RAMOS y MARTÍN WAIN. Todos ellos nacidos en los años 70, proponen una mirada

generacional y al mismo tiempo personal de cada film mediante historias de los rodajes, análisis de contextos y voces de los protagonistas. Desde ALFREDO ALCÓN, JUAN JOSÉ CAMERO, ELSA DANIEL, HERNÁN PIQUÍN y EDGARDO NIEVA hasta JUAN JOSÉ STAGNARO, ANÍBAL DI SALVO, RODOLFO MÓRTOLA, CAROLA LEYTON y MARTÍN ANDRADE, entre otros, han dado sus testimonios para un libro cuya primera edición, que tuvo el apoyo del INCAA y la Biblioteca Nacional, fue presentada junto con LEONARDO FAVIO en la Feria del Libro de 2011.

Con el diseño cuidadoso y sofisticado de SABRINA BRAUDE, uno de los mayores atractivos del libro en esta reedición ofrecida por LA NAVE DE LOS



ANICETO. Fotografía de J.C. Villarreal.

SUEÑOS y DAC, es la inclusión de más de 200 fotografías, en algunos casos inéditas, de todas las películas. El director abrió su archivo de imágenes para sumarlo al material recopilado durante años por la NAVE DE LOS SUEÑOS, con el aporte de la Fundación Cinemateca Argentina, el Museo del Cine y la familia Suárez Blaiotta. Y especialmente fotógrafos de los rodajes como JUAN CARLOS VILLARREAL y MARÍA INÉS TEYSSIÉ aportaron imágenes de gran valor patrimonial que completan una publicación de colección -ahora ampliada a 192 páginas- que es también un homenaje.



LA MEMORIA DE LOS OJOS fue presentada junto con LEONARDO FAVIO en la Feria del Libro de 2011.

"Fantasía y realidad, poesía y sociedad, sueños e ideales, verdades y supersticiones, para contar con inolvidables imágenes llenas de sonoridad la historia de un pueblo y sus emociones, por dentro y por afuera"

Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos



ADAL

Para fortalecer el derecho de autor del director audiovisual en nuestra región hay que trabajar desde Latinoamérica.



Para saber más sobre tus derechos como director autor de obras audiovisuales en Latinoamérica y en el mundo no dejes de comunicarte con nosotros.

www.directoreslatinoamerica.org / contacto@directoreslatinoamerica.org

Sociedades que actualmente integran la ADAL:



DIRECTORES ARGENTINOS
CINEMATOGRAFICOS

ARGENTINA



SOCIEDAD MEXICANA DE DIRECTORES, REALIZADORES DE OBRAS AUDIOVISUALES, S.G.C. DE I.P.

MÉXICO



CHILE



COLOMBIA

Entidades afiliadas internacionalmente a la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores



SERVING AUTHORS WORLDWIDE
AU SERVICE DES AUTEURS DANS LE MONDE
AL SERVICIO DE LOS AUTORES EN EL MUNDO

