

DIRECTORES

AÑO 03 / REVISTA 07

ABRIL DE 2015

**LA PELÍCULA
COMIENZA
CUANDO USTED
QUIERA**

**VOD - Video On Demand
El video a demanda
llegó para quedarse**



DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos

Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958



ADAL

Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos

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

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



Derechos de Autor en Chile

Reunión W&D en Londres

The Mexico Manifiesto

Proyecto de ley en Chile

DASC firmó nuevo acuerdo Internacional

DASC capacitación en DAC

¡ACCIÓN! Encuentro de directores y guionistas

 www.directoreslatinoamerica.org
 contacto@directoreslatinoamerica.org

Sociedades que actualmente integran la ADAL:



ARGENTINA



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

SUMARIO



NOTA DE TAPA 05
NUEVAS PANTALLAS PARA EL
CINE NACIONAL



10 DERECHOS
DE AUTOR EN BRASIL

CELEBRAN EN
CHILE GUIONISTAS Y
DIRECTORES 14



16 BAFICI EDICIÓN 2015

20 ENTREVISTA A
JUAN TARATUTO

PRESUPUESTO
COSTO MEDIO 26

ENTREVISTA A
JORGE BECHARA 30



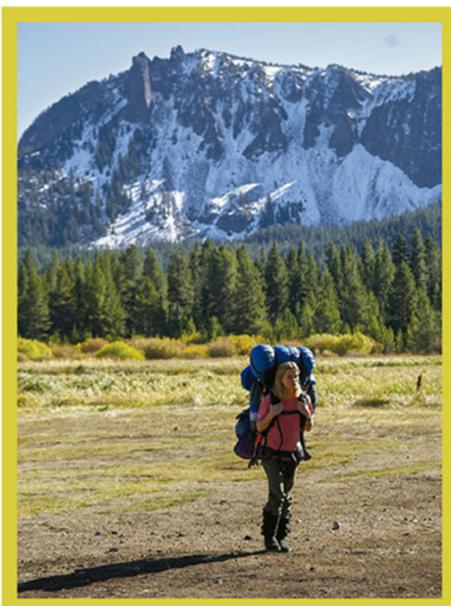
38 OPINIÓN
LOS DIRECTORES/AS
ARMAN EL ROMPECABEZAS
AUDIOVISUAL

49 DERECHOS
DE AUTOR EN JAPÓN

TELEVISIÓN ABIERTA 52

57 CINE ARGENTINO 2015





60 WHIPLASH

64 ENTREVISTA A
SANTIAGO MITRE

70 MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

75 ENTREVISTA A
JAZMÍN STUART

78 DOC ARGENTINO
CONTEMPORÁNEO

82 EL FIN DE LA TV DE MASAS

84 SERIES GLOBALES

88 EL ARTE DE
LA ÓPERA PRIMA

91 SUBCOMITÉ NACIONAL DE
CINEMATOGRAFÍA

94 CARLOS HUGO CHRISTENSEN

96 RAYMUNDO GLEYZER

98 RECONOCIMIENTO A
NORBERTO FELDMAN



// Revista **DIRECTORES**

Año 3 Número 7-ABRIL 2015

Equipo editorial

Editor HORACIO MALDONADO

Secretario de Redacción
JULIO LUDUEÑA

Coordinación
ANA HALABE Y MATÍAS ARILLI

Coordinación General
ALDANA MENDELLA y
MAGDALENA MURO

Diagramación Intermedia

Colaboraron en este número
Ana Halabe, Silvio Back,
Gustavo Aprea, Julieta Bilik,
Juliana Corbelli, Raúl Manrupe,
Paula Margulis, Iván Pérez, P.
Prieto, Ignacio Ramonet, Luis
Sartor y Adrián Gonzáles Viña

Foto de tapa

Producción original DAC

Fotografía Gastón Taylor

Diagramación y composición
digital Martín Ochoa

Redacción

Vera 559 CABA Argentina

Tel.: (+54)0800-99-90-DAC (322)

Interno 22

www.dac.org.ar

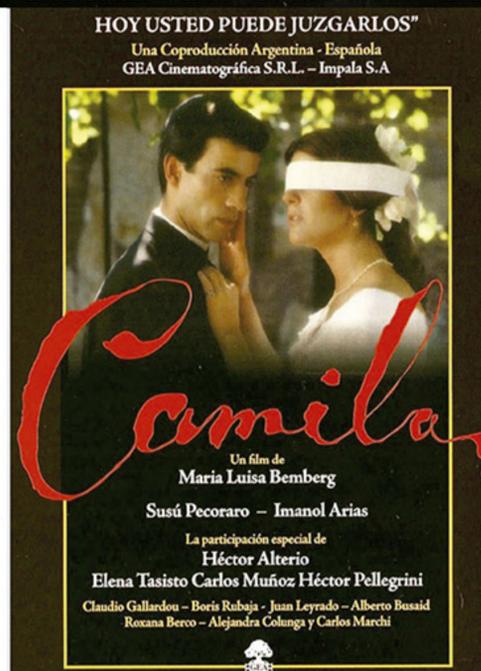
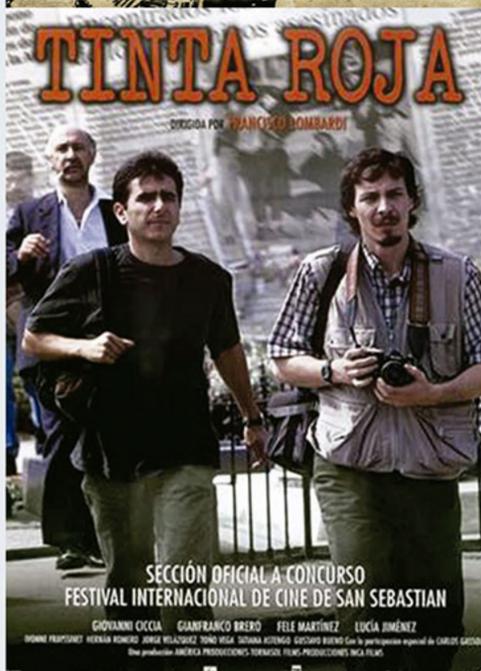
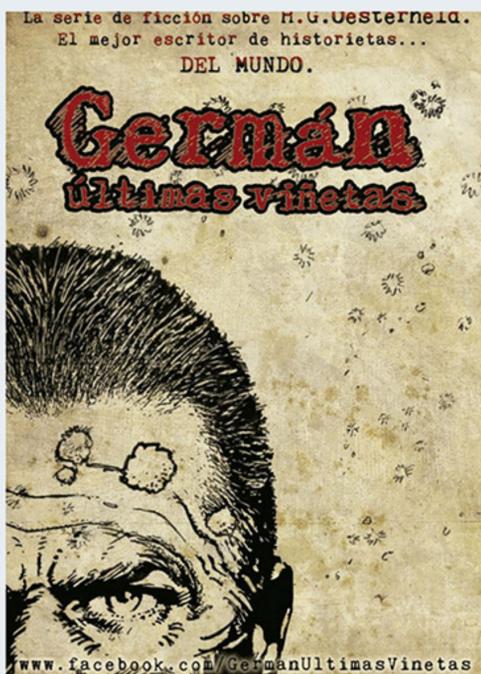
Revista Directores es publicada para su circulación gratuita por DAC Directores Argentinos Cinematográficos, Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales, la cual es también su editor responsable. Derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización. Las notas firmadas representan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista. Registro de propiedad intelectual en trámite.

Nuevas pantallas para el **CINE NACIONAL**



EL INCAA Y AR-SAT CREAN UNA PLATAFORMA DIGITAL PROPIA PARA PROMOVER LA DIFUSIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE CONTENIDOS AUDIOVISUALES ARGENTINOS A TRAVÉS DE INTERNET.

DIRECTORES _NOTA DE TAPA:VIDEO A DEMANDA



Tanto en el mundo como en la Argentina todo ha cambiado en la práctica cinematográfica y audiovisual de los últimos años. La técnica y la sociología coinciden en indicar nuevos caminos y alternativas que es imposible no aceptar y aprovechar tanto en un caso como en el otro. Hay muchos antiguos problemas que pueden transformarse casi automáticamente en nuevas soluciones, empleando los recursos que los avances tecnológicos ofrecen y que la sociedad en su conjunto ya prefiere porque sus hábitos siempre van cambiando al correr de los tiempos.

Hoy es imposible rodar comercialmente en fílmico, salvo por algún propósito cultural o histórico, ni hacer una película argentina para estrenarla

como antes en la calle Lavalle porque allí prácticamente ya no hay salas cinematográficas. Mientras tanto crecen y se multiplican otras variantes de exhibición, plataformas que el espectador ya conoce y busca como alternativa porque su televisor ha dejado de ser un mueble decorativo o un aparato inmóvil, para convertirse en un dispositivo "inteligente". Ahora le permite ver televisión fuera de los horarios de la grilla programada o también sentarse a ver películas de estreno en su propia casa o todos los capítulos de una serie televisiva, solo o acompañado y en los momentos menos pensados. El video a demanda ha nacido y como toda vida joven se desarrolla y avanza hacia un futuro cada día más potente y con mayores posibilidades. Es una necesidad para el

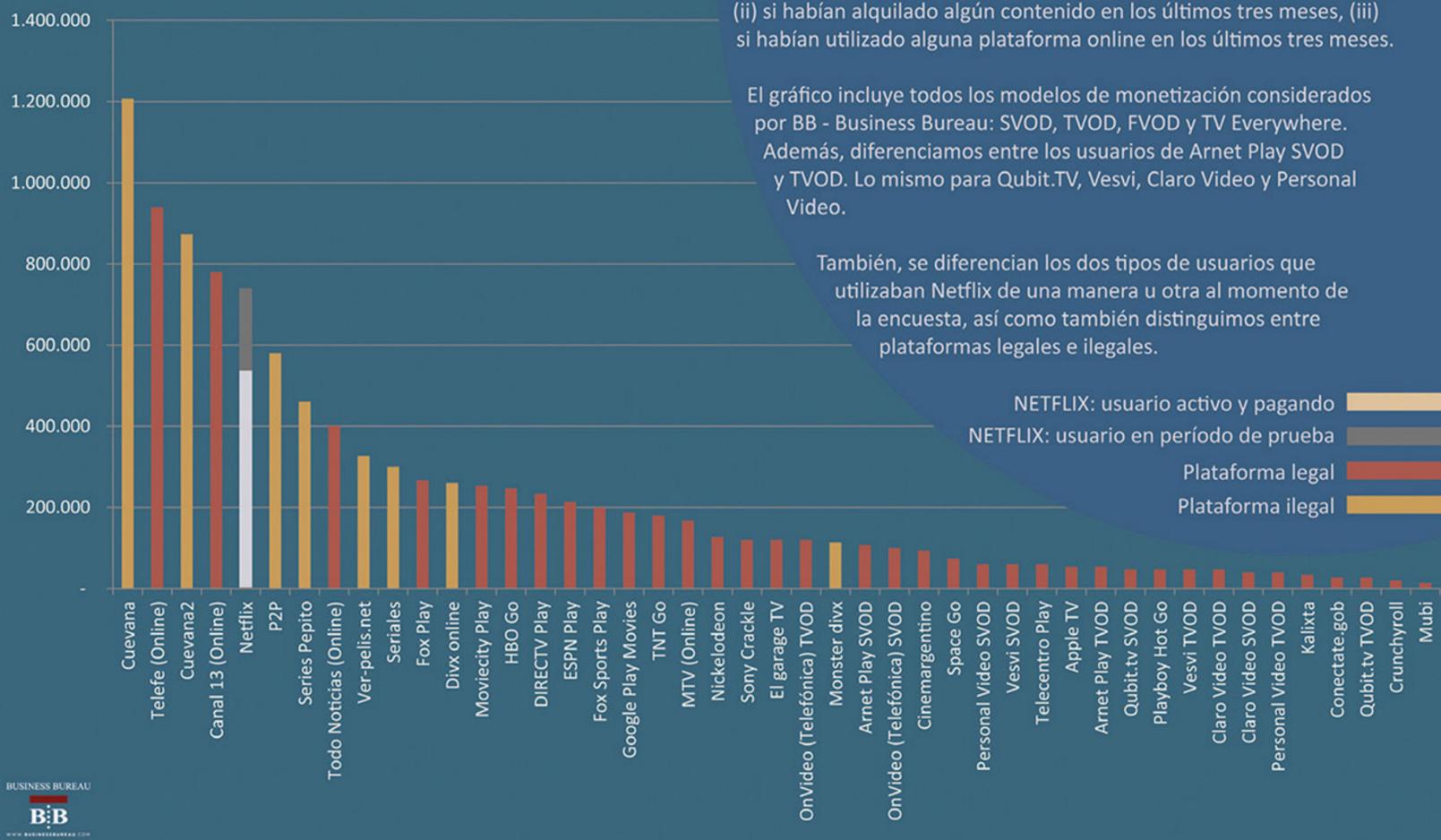
público que encuentra de esa forma mayores comodidades para su tiempo libre y es fundamental para la producción, que tiene en esa alternativa una salida que los circuitos tradicionales ya no son capaces de brindarle.

Así la situación, era indispensable contar con una plataforma propia mediante la cual el cine argentino pudiese llegar a muchos más espectadores, multiplicando sus posibilidades. Una manera de completar el sistema de fomento con la mayor exhibición que precisa y que el constante aumento anual de la producción viene reclamando por sí solo.

Respondiendo a esas exigencias, surgió el proyecto de una sociedad estratégica entre el INCAA y AR-SAT para crear y operar esa espera-

da plataforma digital propia. Para promover la difusión y comercialización de contenidos audiovisuales producidos en la Argentina a través de internet, tan competitiva desde el punto de vista tecnológico en el marco de la convergencia digital como atractiva y fácilmente accesible desde los múltiples tipos de pantallas cada vez más numerosos. El INCAA aporta: gestión de derechos de exhibición, diseño gráfico de la plataforma y curaduría dinámica de contenidos. AR-SAT, por su parte, contribuye con el desarrollo y gestión tecnológica de la plataforma, alojamiento, almacenamiento de contenidos, transmisión, distribución de ingresos y atención al cliente. Ambos, estrategia de negocios y comunicación.

CANTIDAD APROXIMADA DE USUARIOS POR PLATAFORMA

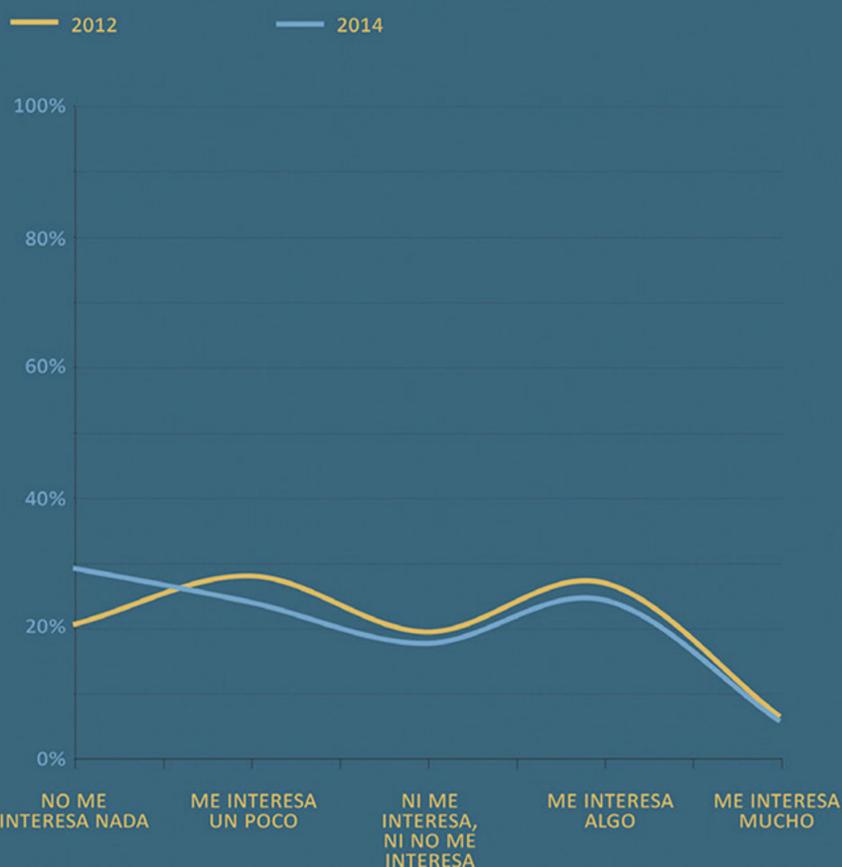


// INFORMES BUSINESS BUREAU

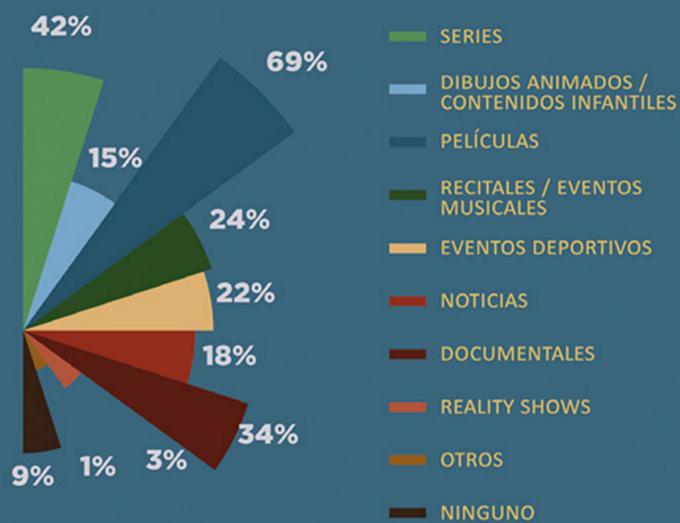
Business Bureau es una empresa líder en la industria de medios y entretenimientos en Latinoamérica y el Caribe. Desde hace 27 años mide la evolución de sus mercados en todo formato y pantalla, analizando la información obtenida a través de un Data Center con 50 tele operadores que investigan en más de 8.800 ciudades latinoamericanas.

MERCADO POTENCIAL

INTERÉS EN SUSCRIBIR O UTILIZAR UN SERVICIO PARA VER CONTENIDOS ONLINE (2014 VS 2012)



CONTENIDOS BUSCADOS EN UN SERVICIO ONLINE



En esta pregunta (en la que los encuestados podían seleccionar hasta tres respuestas), los participantes argentinos demostraron un interés preferencial por las películas (con cerca del 70% de respuestas), seguido por las series (con un 42%). Los contenidos infantiles alcanzaron solamente 15% de las respuestas (lo que probablemente indica que los usuarios los consiguen en otras ventanas), mientras que el género reality cosechó solamente 3% de las respuestas, probablemente por el ciclo agotado que presentan dichos productos.

Una alternativa de video a demanda con contenidos audiovisuales nacionales y regionales, capaz de redirigir parte de los ingresos al circuito de la producción nacional, similar al fondo de fomento a la producción cinematográfica, afrontando el desafío de la convergencia digital y la actualización de plataformas tecnológicas para la industria audiovisual y cinematográfica. Aportando cientos de miles de nuevas posibles pantallas de exhibición para canalizar parte de los estrenos de producción nacional. Protegiendo los derechos de autor y desalentando la venta del audiovisual por fuera de los ámbitos de la economía formal. Articulando y coordinando líneas de acción con todos los organismos públicos y/o privados que producen esos contenidos para el público general.

DISTRIBUCIÓN

La distribución de la plataforma es digital multimedia a través de internet por difusión en continuo (Streaming). Funciona mediante un búfer de datos que va almacenando lo que se va descargando en la terminal

del usuario, para luego mostrarle el material descargado. Se contraponen al mecanismo de descarga de archivos, que requiere que el usuario descargue por completo los archivos para poder acceder a su contenido. El mercado estimado para el proyecto es de 600.000 hogares para las alternativas por abono y alquiler (en competencia con los video on demand existentes) y de 3 millones para la visualización gratuita con publicidad. Obteniendo solo el 15 por ciento de la primera alternativa y el 25 de la segunda, se lograrían 27 mil hogares para el abono y alquiler, y 750 mil espectadores para la visualización.

COMERCIALIZACIÓN SEGÚN CONTENIDOS

Ventana de estrenos para películas recién lanzadas y hasta los 2 años por alquiler digital, la cual ofrece una forma efectiva de seguir monetizando a películas recientemente estrenadas ya discontinuadas, compitiendo directamente con la piratería a un precio de entre 10 a 15 pesos, de acuerdo a performance en sala. Satisfaciendo los actuales re-

querimientos de productores, distribuidores y exhibidores, permitirá además que se estrenen muchas películas que no encuentran espacio en los cines o tienen una baja previsión de espectadores.

Un universo que representa, por ejemplo, 500 títulos considerando los últimos 3 años. El usuario paga por cada película individual que consume con visionado ilimitado para hasta las 48 horas posteriores a la reproducción inicial, teniendo cada película una duración de alquiler de hasta 30 días. Las películas estarán protegidas por las tecnologías de gestión de derechos digitales y el servicio funcionará solamente en la Argentina y países de la región a definir según cada obra. La venta por descarga también será opción.

Banco de contenidos cinematográficos mediante visualización gratuita con publicidad, el cual permite mayor grado de inclusión potencial o por suscripción mediante el acceso digital a todo el contenido de la plataforma a cambio del pago de un abono mensual. Incluirá un volumen inicial en

potencia de aproximadamente mil películas antológicas de films nacionales de todos los tiempos, a la que sumará una selección de cine latinoamericano, europeo, asiático y australiano, y una colección de grandes obras del cine universal. Alojando las películas que -estrenadas hace más de dos años- lleguen desde la **Ventana de Estrenos** y una videoteca de contenidos de CDA y BACUA con series y documentales que actualmente suman un total aproximado de dos mil horas, así como los canales Encuentro, Paka-Paka y DXTV. Pretende concentrar buena parte de la producción histórica del cine argentino constituyendo una verdadera cinemateca nacional y una posibilidad efectiva para que las películas ya discontinuadas continúen monetizando.

Para acceder a la plataforma en cualquiera de sus alternativas, los usuarios deberán registrarse introduciendo sus datos una sola vez con opción de hacerlo por Facebook. Podrán configurar distintos perfiles para personalizar la experiencia.



DAC ACCION SOCIAL

MÁS BENEFICIOS PARA TOD@S

DAC Acción Social tiene como premisa ayudar a los Directores/as que más lo necesitan.

SEGUIMOS DIGNIFICANDO EL ROL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL

**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
ARGENTINA
0800-3456-DAC (322)
INTERNACIONAL
(+54 11)5274-1030

 **DAC**
Directores Argentinos
Cinematográficos

•••
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958

ENTERATE DE TODA LA ACTUALIDAD DEL MUNDO AUDIOVISUAL



www.directoresav.com.ar • El sitio del Audiovisual

ADMINISTRACION@DAC.ORG.AR

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

SEGUINOS / HACETE FAN / SUMATE



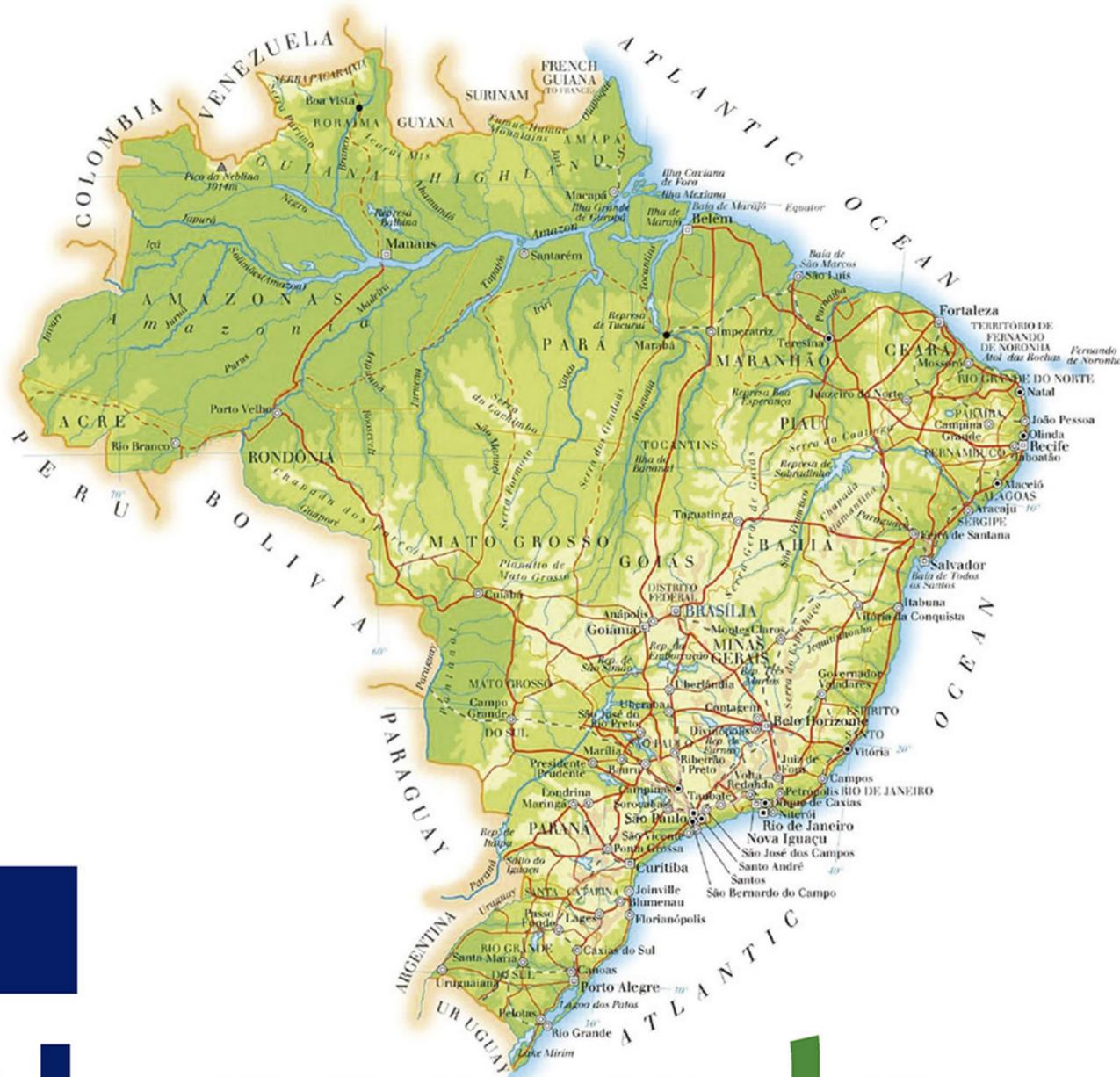
/dac_directores



/DacDirectoresArgentinosCinematograficos



/+DACbuenosaires



Brasil: 129 films estrenados en 2013.

ADAL apoya la formación de DBCA

DIRECTORES BRASILEÑOS DE CINE Y AUDIOVISUALES.

UNA ENTIDAD DE GESTIÓN COLECTIVA, INSPIRADA Y APOYADA POR LAS MÁS GRANDES Y ACTIVAS COLEGAS DEL MUNDO: ADAL (ALIANZA DE DIRECTORES AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS), DAC (ARGENTINA), DIRECTORES MÉXICO, DASC (COLOMBIA), ATN (CHILE), WRITERS & DIRECTORS WORLDWIDE Y CISAC (CONFEDERACION INTERNACIONAL DE SOCIEDADES DE AUTORES E INTÉRPRETES). PARA EJERCER LOS DERECHOS DEL DIRECTOR COMO AUTOR DE LA OBRA AUDIOVISUAL EN BRASIL.

La base moral de DBCA es la Asociación Brasileña de Cineastas (Abraci) fundada en 1975 con la presidencia de NELSON PEREIRA DOS SANTOS, para concretar la "protec-

ción y defensa de los derechos de autor de los cineastas". Un proyecto abandonado tras el cierre de Embrafilme en 1990, por el gobierno de Collor. Ahora la Presidenta DILMA ROUS-

SEF es quien debe apoyarlo siguiendo el camino de CRISTINA FERNÁNDEZ DE KIRCHNER que en Argentina ya promulgó estos derechos en 2009 y MICHELLE BACHELET

que, entre los primeros actos de su nueva presidencia, respaldó decididamente la sanción de los derechos de autor de los directores y guionistas en Chile.



Los directores brasileños reclaman sus derechos como autores de las obras audiovisuales.



SYLVIO BACK: ¡Sin director no hay película!

SYLVIO BACK (77 años), cineasta, autor de 38 películas entre cortos, medios y 12 largometrajes; guionista y poeta, actualmente en la preparación de su próximo film **A HISTÓRIA É TEIMOSA**, drama documental sobre la Guerra del Paraguay, reflexiona:

“A nosotros, directores, se nos priva de los ingresos por los derechos de autor de las películas que dirigimos. Por eso

estamos articulados para llenar este espacio.

Cuando era niño le preguntaba a mi abuela Charloth, que había sido violinista en Alemania: ¿para qué sirve un director de orquesta? Yo quería saber el porqué de aquella figura extraña que no toca ningún instrumento.

Muchas veces los cineastas somos asaltados por esta duda. ¿Para qué servimos si, con el guión en las manos, el productor se llevó el dinero, el elenco conoce los personajes, el fotógrafo maneja la luz? ¿Qué hacemos nosotros, pareciendo auténticos ‘extras invisibles’, antes, durante y después de la filmación? La pregunta es pertinente pero lo que debe quedar claro es que ¡sin director no hay película!

¿Por qué ahora los directores

FILMES BRASILEÑOS ESTRENADOS - 2008 A 2013

AÑO DE LANZAMIENTO	MÁXIMO DE SALAS	RECAUDACIÓN (R\$)	PÚBLICO
2013	8.027,00	253.982.442,15	23.624.704,00
2012	5.375	200.590.666,8	19.744.268
2011	4.864	161.843.684,8	17.579.309
2010	4.079	218.031.092,6	24.464.112
2009	3.394	141.036.700,2	17.286.617
2008	2.045	66.080.770,46	8.617.003



de cine y de audiovisual resolvieron movilizarse colectivamente para reivindicar su sello de autor?

Los profesionales de cine y te-

levisión brasileños se diferencian de los demás de Latinoamérica y del resto del mundo, donde quien firma audiovisual difundido en cine, televisión, blue-ray, celular, streaming

y holograma, es remunerado por aquello que desde siempre se llama creación, talento, cultura y conocimiento.

A nosotros, directores, se nos priva de los ingresos por derechos de autor de las películas que dirigimos, recurso inseparable de nuestra propia sobrevivencia.

Para reparar este desfasaje histórico, protagonistas del audiovisual de muchas huellas estéticas, preparamos la creación de una entidad específica para la garantía de los correspondientes derechos sobre sus criaturas. Es decir, se está formando una empresa, actualmente inexistente en el país, ya llamada DBCA (Directores Brasileños de Cine y del Audiovisual) por sus incentivos, egresados de la di-

rección de Abraci (Asociación Brasileña de Cineastas).

Es a partir de su base moral, cuya fundación remonta a 1975, entonces bajo la presidencia del maestro NELSON PEREIRA DOS SANTOS, que retomamos el ideario de concretar la 'protección y defensa de los derechos de autor de los cineastas', proyecto que prosperó hasta el cierre de Embrafilme, en 1990, por el gobierno de Collor.

La DBCA es una sociedad de gestión colectiva, sin vínculos gremiales ni tintes políticos o partidarios, aunque inspirada y explícitamente apoyada por las más grandes y activas entidades del mundo: ADAL (Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos), DAC (Argentina), Directores



AVENIDA BRASIL, un gran éxito internacional.



CONTESTADO, film de SYLVIO BACK.

México, DASC (Colombia), ATN (Chile), Writers & Directors Worldwide (Francia) y CISCAC -Confederación de Profesionales de Inglaterra, Italia, Alemania, Austria, España-

Otra pregunta sobre la llamativa falta de retorno pecuniario por la difusión pública de nuestro audiovisual que debe hacerse quien nos asiste es la siguiente: cuando no filman, ¿cómo sobreviven los directores fuera de la preparación y del set de filmación o de las islas de edición?

En Brasil, acumulamos la función de productor y de director, tarea crucial para respirar en una cinematografía siempre en construcción, al contrario de las cadenas de televisión que son industrias. Cada uno se encuentra, enton-

ces, obligado a engendrar su propia industria, provocando el terrible interregno de tres a cinco años de separación entre una película y la siguiente.

Por eso estamos articulados para, con DBCA, llenar este espacio civilizador por

la defensa de la vida, tanto la nuestra como la de nuestras creaciones audiovisuales”.

Fuentes

ANCINE, Filme B, Sedcmrj y Empresas Distribuidoras.

Informaciones de recaudación y público 2008: SADIS (ANCINE) 25/05/2010.

Informaciones de recaudación y público 2009 a 2013: SADIS (ANCINE) 31/01/2014

DILMA ROUSSEF, firme esperanza para los directores.



Celebran

DIRECTORES Y GUIONISTAS



“Estamos honrando la palabra empeñada a mediados de octubre pasado con ATN”, afirmó BACHELET.

EL DERECHO DE AUTOR DE DIRECTORES Y GUIONISTAS YA TIENE SU PROYECTO DE LEY. UNA LUCHA QUE SE HA EXTENDIDO POR MÁS DE 20 AÑOS Y QUE CON EL FIRME RESPALDO INTERNACIONAL ENCABEZADO POR ADAL – ALIANZA DE DIRECTORES AUDIOVISUALES LATINOAMERICANOS- Y CISAC, MICHELLE BACHELET LIDERA Y ENCAMINA A SU APROBACIÓN EN EL CONGRESO DE CHILE.

Hace décadas, el escritor argentino NÉSTOR CASTAGNO fue uno de los tantos que alzó la bandera por el reconocimiento de los derechos de autor de los guionistas y directores en Chile.

A 10 años de su muerte, su hija, la guionista DANIELLA CASTAGNO verá concretarse el anhelo de su padre. La presidenta MICHELLE BACHELET firmó el proyecto de ley que, finalmente, reconocerá a directores y guionistas sus derechos como

autores de las obras audiovisuales.

La ley hará que sean remunerados por sus obras emitidas en Chile o en el extranjero, las repeticiones e incluso los lanzamientos en DVD. Directores y guionistas, representados en Chile por ATN (Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales) señalan que la medida se logra después de largos veinte años de tesón en la lucha en pos

de sus derechos de autor, así como por la decisión política de la presidenta BACHELET en coincidencia con la que su par argentina, CRISTINA FERNÁNDEZ DE KIRCHNER asumió en 2009, reconociendo estos derechos a los directores audiovisuales argentinos. Destacan también el fundamental apoyo y colaboración que están recibiendo de ADAL (Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos), DAC (Argentina), Directores México,

DASC (Colombia), Writers & Directors Worldwide (Francia) y CISAC (Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores).

En 2014, Chile tuvo una producción audiovisual de 47 películas.

Palabras de MICHELLE BACHELET, al firmar el proyecto de ley.

Amigas y amigos:

Hoy, ustedes, autores audiovisuales, directores y guionistas, son también los protagonistas de este encuentro y de esta escena. No es algo que pase seguido, ustedes me pueden corregir, porque yo recuerdo los cameos de HITCHCOCK y los papeles que a veces se reserva CLINT EASTWOOD. Pero hoy día lo que queremos es justamente reivindicar el protagonismo de directores y guionistas, porque es lo justo y lo que corresponde.

Estamos enviando al Congreso Nacional un proyecto de ley que repara una asimetría y hace extensivo a un importante grupo de creadores, un derecho que ya está consagrado desde algunos años, en el caso de intérpretes de obras audiovisuales.

Durante mi primer periodo de Gobierno, nos reunimos en este mismo Palacio de La Moneda para enviar al Congreso la Ley de Derechos Patrimoniales y Morales de los intérpretes de ejecuciones artísticas fijadas en formato audiovisual. Y lo hicimos porque era necesario ajustar la protección de los derechos

MICHELLE BACHELET
junto a los directores y
guionistas chilenos.

de propiedad intelectual, a la evolución de los medios de difusión de las obras audiovisuales y consagrar el derecho de los intérpretes de esas obras a una remuneración equitativa, a partir de la difusión de su trabajo. Ese proyecto se convirtió en Ley de la República en enero del 2008. Cumplimos, entonces, un compromiso con los actores y actrices, con intérpretes y ejecutantes.

Hoy en día estamos cumpliendo otro compromiso. Estamos honrando la palabra empeñada a mediados de octubre pasado con la Asociación Nacional de Autores de Teatro, Cine y Televisión, ATN, con la Unión Nacional de Artistas y con la CISAC, Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores. Estamos proponiendo extender a directores y guionistas de obras audiovisuales los mismos derechos patrimoniales que la Ley 20.243 reconoce a músicos, actores y actrices. Con esta modificación, los autores tendrán también el derecho a una remuneración por la difusión, puesta a disposición por medios digitales o arriendo de la obra.

Es tarea del Estado proteger adecuadamente nuestro patrimonio cultural, fomentar y poner en valor esa creación. No es otra cosa que reconocer los derechos de quienes hacen posible estas creaciones. Subsananos una injusticia y promovemos la creación y la industria del cine y la televisión,



La Presidenta de Chile en el momento de la firma del proyecto de ley.

resguardando también las diversas expresiones culturales identitarias de nuestra patria, que se reflejan en el imaginario de sus creadores, esta vez encarnado en autores, directores y guionistas.

No cabe duda que Chile sería menos Chile sin **EL HÚSAR DE LA MUERTE**, sin **EL CHACAL DE NAHUELTORO**, sin **PALOMITA BLANCA**, sin **LA FRONTERA** o sin **MACHUCA**. No cabe duda que nuestra idea de Chile sería muy distinta si no hubiéramos visto **LARGO VIAJE, A LA SOM-**

BRA DEL SOL o **VALPARAÍSO, MI AMOR**, por mencionar sólo algunas de las creaciones chilenas.

Un gesto hacia quienes conciben y ponen por escrito las ideas, las imágenes y las obsesiones que luego se convertirán en una película, en una miniserie, y hacia quienes la plasman como tales, los autores, los directores y los guionistas.

Fuente

www.latercera.com./P.Reyes

Trascendencia, sectarismos y sorpresas del BAFICI



INFORME DE JULIETA BILIK

TRES RECONOCIDOS CONOCEDORES, DIEGO BATLLE, HORACIO BERNADES Y NÉSTOR TIRRI, REFLEXIONAN SOBRE EL FESTIVAL DE CINE QUE ESTE AÑO, DESDE EL 15 AL 26 DE ABRIL, LLEGA A SU 17° CONVOCATORIA. CUÁL ES SU TRASCENDENCIA HISTÓRICA, POR QUÉ CONTINÚA VIGENTE, QUIÉNES LO SIGUEN Y QUÉ SORPRESAS TENDRÁ ESTA EDICIÓN, SON ALGUNOS DE LOS TEMAS QUE ANALIZAN.

DIEGO BATLLE

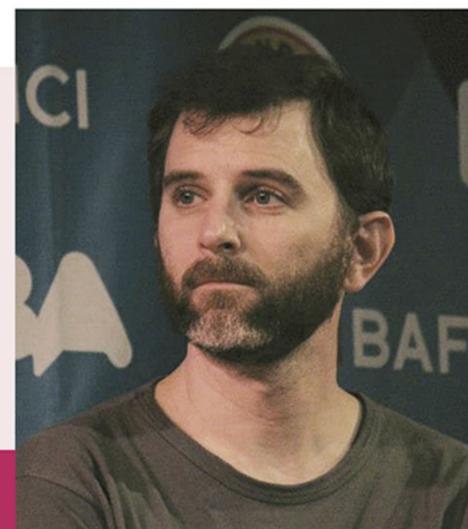
El BAFICI es un festival que tiene desde siempre una doble función: por un lado, presentar lo más nuevo y experimental del cine argentino y, por otro, exhibir todo aquel otro cine extranjero que, lamentablemente, ya casi no llega a la carte-

lera comercial. Es un antídoto, un oasis, una fiesta cinéfila frente a los 355 días restantes de sequía.

Creo que es interesante seguir yendo al BAFICI porque, con sus más y sus menos, sigue sorprendiendo, sigue conec-

tado con lo más novedoso del cine mundial. Es un lugar de descubrimiento y, como crítico, esa es una de nuestras funciones esenciales: descubrir lo nuevo.

DIEGO BATLLE

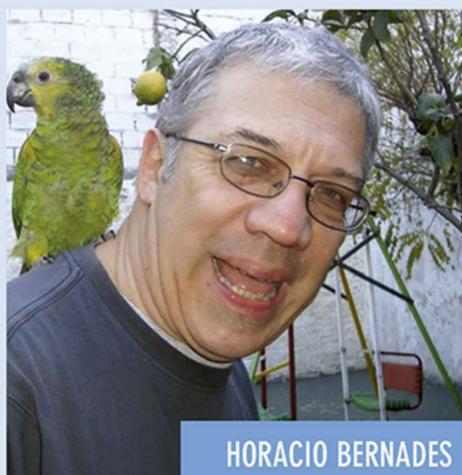


HORACIO BERNADES

La importancia del BAFICI es imposible de medir con propiedad. Estableció, a fines de los 90 (esto es: poco después que una película como **EL SABOR DE LAS CEREZAS**, de ABBAS KIAMROSTAMI, fuera un éxito), una cuña para el "otro" cine (básicamente, el que no es Hollywood y sus repetidoras) que con el tiempo se ocuparía de consolidar. Esa cuña tardó en extenderse a la cartelera comercial, pero con el correr del tiempo sucedió: montones de películas de orígenes diversos, que de otro modo jamás hubieran llegado a las salas, lograron hacerse un espacio, dando opciones a los espectadores. Y eso se constata actualmente.

Al mismo tiempo, el BAFICI se constituyó en la principal plataforma de lanzamiento de lo que después se llamaría Nuevo Cine Argentino, y más tarde sus herederos. No hay que olvidar que la ganadora de la Competencia Internacional de la primera edición del BAFICI en 1999 fue **MUNDO GRÚA**, de PABLO TRAPERO. Después, vinieron las películas de LISANDRO ALONSO y compañía. Con los años, el BAFICI se convirtió en festival obligado para programadores, productores y críticos de punta del mundo entero: ayudó a poner al cine argentino en el mapa de los principales festivales internacionales y mercados del exterior. Todo ello representa un logro enorme.

El BAFICI es un modelo de continuidad asombroso para un país enfermo de discontinuidad como es la Argentina, donde por cuestiones de egos, internas y ninguneos ninguna

**HORACIO BERNADES**

iniciativa suele extenderse en el tiempo. Hay que tener en cuenta que tuvo hasta ahora cinco directores y sin embargo los cambios (de línea, de programación, de nombres) nunca se hicieron en contra del director saliente, sino en función de futuro. Si el BAFICI se consolidó es por su coherencia en el curso del tiempo, su continuidad y permanencia.

Es verdad que en el camino cierta mística se fue evaporando, es posible que el interés se haya atenuado también. Pero esto es lógico, es lo que pasa en cualquier pareja, y un festival es una pareja entre la programación y el espectador. Al comienzo es todo novedad, todo asombro y excitación, y en la medida en que la pareja perdura va sobreviniendo una relación más estable, con menos sorpresas, menos descubrimientos por hacer. Para mantener el símil, me animaría a decir que el cine actual es menos sexy, menos vital que el de hace 10 o 15 años. Los festivales reflejan necesariamente esa pérdida de sexualidad, porque son un espejo del cine que se hace. Eso no quiere decir, claro, que ir al BAFICI haya perdido interés: el festival sigue siendo (como lo es, de unos años a esta parte, el de Mar del Plata) un showcase de lo más

interesante que anda por ahí.

De la programación de este año no espero absolutamente nada. Hay un vicio en el mundo contemporáneo que consiste en anticipar la experiencia: correr por lo que va a suceder mañana, adelantarse, "pre-vivir" lo que va a suceder. Estoy en contra de eso, porque termina por anticipar todo y no experimentar nada. Prefiero lo contrario: dejar que las cosas se me anticipen. Si no, ¿cómo hago para sorprenderme?

NÉSTOR TIRRI

El BAFICI movilizó instancias nuevas en el cine que se ve y que se hace en la Argentina. Por un lado, creó una cultura del espectador distinta, una población de cinéfilos que ve cine de otra manera, fuera de los cánones convencionales. Por otro, estimuló y multiplicó la producción con realizadores, guionistas y técnicos locales jóvenes que conciben las prácticas de producción de otra manera. El problema, como en cualquier actividad, son las hipertrofias; a veces se exageran ciertos rasgos y algunas expresiones (tanto las extranjeras que se privilegian en la programación del Festival como las de las nuevas generaciones que producen) pecan de un presunto "independentismo" que jerarquiza lo precario, como si la precariedad de medios y la desprolijidad fueran valores en sí mismos, en tanto rasgos distintivos del cine independiente. (En otro plano, hipertrofias similares se verificaron en los años setenta con el llamado "teatro pobre"). Así se han producido

aberraciones, como el rechazo a integrar la programación de un film nacional como **CORNELIA FRENTE AL ESPEJO**, de DANIEL ROSENFELD, de producción independiente pero que, en lo estético, detentaba una perfección técnico-formal que lo hacía demasiado "prolijo" para los cánones de esta corriente. En tanto ex programador de este evento, me consta que -aunque esporádicos- a la hora de la selección existen casos de sectarismos en ese sentido.

**NÉSTOR TIRRI**

Es importante seguir estimulando y asistiendo a cada nueva edición del BAFICI y contribuir a mantener la continuidad de este evento anual. Así será posible preservar esa suerte de privilegio que los cinéfilos argentinos hemos ganado (no en todas partes se ve tanto cine independiente), al contar con una muestra que reúne expresiones cinematográficas que no tienen cabida en los circuitos comerciales y que, por lo tanto, no podríamos llegar a ver. Por otra parte, es una vidriera para que ciertos films despierten el interés en la apreciación de distribuidores independientes que, gracias a la repercusión que obtienen en esa vidriera, se atreven a adquirir derechos de explotación para exhibirlos en circuitos destinados a un público más amplio.

BAFICI GANADORES FONDO METROPOLITANO

Largometrajes

JULIÁN D'ANGIOLILLO
durante el rodaje.



CUERPO DE LETRA JULIÁN D'ANGIOLILLO

Licenciado en Artes Visuales del IUNA y egresado de Dramaturgia de la Escuela de Arte Dramático de Buenos Aires, D'ANGIOLILLO hace arte contemporáneo, dibuja, escribe, fotografía y realiza cine documental. Su primer y anterior largo, HACERME FERIAANTE, registra el funcionamiento de La Salada y se vio en el BAFICI 2010.

CUERPO DE LETRA "muestra la dinámica de las pintadas políticas. Muchos partidos comisionan la realización de sus murales de propaganda a diversas brigadas especializadas que se disputan las paredes. En esas superficies se tapan unas sobre otras las palabras pintadas por encargo. Su técnica es rústica y veloz, y su ambición es capturar la atención de los automovilistas. Las locaciones propicias son de difícil acceso, destacándose la General Paz, escenario final donde se batirán estos equipos horas antes de las elecciones". Sobre el subsidio recibido, JULIÁN dice: "Fue una gran ayuda para completar la post y una gran oportunidad para integrar la programación".



PONER AL ROCK DE MODA SANTIAGO CHARRIERE

Filmada en digital, 16mm y super 8mm combina estructura clásica con experimentación formal. ¿Qué significa el premio para SANTIAGO? "Más allá del incentivo económico, que no es mucha plata para lo que cuesta hacer una película, implica el empujón final para terminarla y pagarle a muchos amigos que iban a trabajar de onda. Y garantiza estrenar en BAFICI".



SANTIAGO CHARRIERE.

Tiene 28 años, estudió en la FUC y trabaja en cine y publicidad. PONER AL ROCK DE MODA es su primera película. "Un documental de observación que acompaña desde adentro a una banda de rock/pop nacional emergente: la creación de un tema de alta rotación, la grabación de un disco, giras y una búsqueda interior poblada de dicotomías". Según FRAN GAYO, uno de los programadores del BAFICI que la premió: "Pocas veces se ha visto un acercamiento al día a día de una banda de rock argentina con este grado de intimidad".

Nació en Bogotá, estudió en la FUC, hizo un máster en montaje en la ESCAC de Barcelona, montajista y colorista de varios cortos y películas. Su primer largometraje se llama LUNA NEGRA pero ganó el Fondo Metropolitano con DÍAS EXTRAÑOS. "Filmada en blanco y negro es una historia de amor muy extrema sobre una pareja de extranjeros muy tropicales que no terminan de integrarse al frío suburbio de Buenos Aires y cuyo vínculo oscila entre explosiones violentas y mucha ternura".

DÍAS EXTRAÑOS JUAN SEBASTIÁN QUEBRADA



Emocionado por su premio, JUAN SEBASTIÁN cuenta: "Para mí el hecho de haber ganado el Fondo le dio a nuestro proyecto -de una manera simbólica- el estatuto de película, casi como si el fondo la hubiera legitimado. Además, como extranjero residente en la Argentina, agradezco mucho el privilegio de poder contar con este apoyo".

Cortometrajes

TOSIE



JUAN HENDEL

Graduado en derecho, estudió en el Observatorio de Cine y en la Universidad Di Tella, por tercera vez llega con una película al BAFICI. En esta ocasión, sobre una adolescente que aprende a sobrevivir cuando su madre enferma inesperadamente. El premio es importante para su legitimación como cineasta.

ELLA LA NOCHE



HANS DIETER FRESEN

También nació en Bogotá y estudió en la FUC. Según JAVIER PORTA FOUZ, uno de los programadores de BAFICI integrante del jurado del Fondo Metropolitano, "una singular fluidez narrativa sobre el amor a primera vista". Para HANS, el premio significa mucho: "terminar mejor la película, saber que aunque pequeño el proyecto ha sido reconocido e integrar un festival diverso que presenta directores que uno después sigue porque los vio aquí".



ENTREVISTA A JUAN TARATUTO

JUAN TARATUTO,

director: "Lo que tiene de interesante la vida es que a medida que uno va creciendo, aparecen nuevas miradas sobre lo mismo. Eso de yo opino lo mismo que hace veinte años, me parece una estupidez. Es imposible, porque la vida te confronta con un mundo nuevo, te adaptás, y cambiás".

“EL CINE ARGENTINO ESTÁ EN UN MOMENTO DE TRANSICIÓN”

TRAS EL ESTRENO DE SU QUINTA PELÍCULA, PAPELES EN EL VIENTO, EL DIRECTOR REPASÓ SU OBRA CON DAC, REFLEXIONANDO SOBRE LA NECESIDAD DE CONTAR HISTORIAS Y EL FUTURO DEL CINE Y LA TELEVISIÓN.

NOTA EXCLUSIVA PARA
 DAC ANA HALABE
 PRODUCCIÓN GENERAL
 ALDANA MENDELLA Y JUAN COLLA
 FOTOGRAFÍAS
 ORIGINALES GASTÓN TAYLOR

¿Cómo fueron tus comienzos en el medio?

Lo primero que hice fue un cortometraje en el secundario. Había un taller de cine y video en el colegio que fue un lugar de experimentación, donde tenía un profesor muy motivador, Diego Lescano, que nos permitió soñar en los 80's que se podía trabajar de esto. Había un campo de acción ligado a la realización. Siempre cuento que cuando terminé el colegio quise entrar a la ENERC, y la ENERC cerró ese año porque no había presupuesto. En Argentina se hacían 7 u 8 películas por año, entonces el programa era muy hostil, muy distinto al de ahora, era imposible pensar en convertirse en director. En el mejor de los casos se podía trabajar en el medio, que también era muy difícil, porque no existía la diversidad de propuestas de ahora. Hoy la publicidad tiene una rama enorme, con una gran cantidad de gente, de películas que se hacen, documentales; antes la televisión era pública o privada, pero se producía todo dentro de los canales y ahora no es necesario hacerlo dentro de un canal. Eso es prácticamente impensado.

Desde que empecé sabía que quería dirigir. Me llevó bastante tiempo, comencé a estudiar en el año '89, '90 y en 2003 dirigí mi primera película. Creo que fue el tiempo que necesité

también para madurar y tener algo que contar. Cuando uno es chico lo más atractivo de este oficio tiene que ver con lo tecnológico, con las luces, la cámara, con el misterio que hay alrededor, y lo que uno quiere es estar en eso y participar. Me acuerdo las primeras veces laburando como asistente de cámara, yendo a ver proyecciones y descubrir que lo que sucedió en un lugar se pegó con lo que sucedió en otro, la repercusión de ese plano montado con otro... cuando uno empieza a descubrir esas cosas siendo parte de una película, más allá del rol que se tenga... Quedaba deslumbrado en cada evento de esos. Pero pasó el tiempo hasta que tuve algo que contar, que me calentara y me motivara lo suficiente como para embarcarme en un proyecto que sintiera que tenía que ver conmigo. Fui descubriendo que lo importante era ser un director honesto con mi esencia. No iba a poder dirigir cualquier cosa; no tendría la capacidad, el talento para hacerlo. Fue como un período compuesto de maduración como asistente de dirección y como director; maduración personal para sentir la confianza sobre quien es uno y poder volcar esa esencia en la pantalla.

Escribiste los guiones de casi todas tus películas. ¿Con cuáles de tus historias te sentís más identificado?

No me embarqué en ninguna película en la cual no me haya sentido profundamente conmovido y atravesado por la temática, la haya o no la haya escrito. **NO SOS VOS, SOY YO** (2004), por ejemplo, tenía que ver

ciento por ciento con una problemática que a mí me interesaba y con una circunstancia que a mí me atravesaba, o que me había atravesado pero me seguía seduciendo, me seguía pareciendo atractiva. **UN NOVIO PARA MI MUJER** (2008), guión de PABLO SOLARZ que era una novela, tenía los componentes que para mí resultaban tremendamente atractivos, personales, novedosos y convocantes como para subirme a eso; sino, no me subía.

En cuestión de producción, de rodaje, ¿cuál fue la película que más te gustó hacer?

UN NOVIO PARA MI MUJER, por ejemplo, fue un proceso muy divertido. Hacer una comedia que sale muy bien, con los actores y la repercusión que tuvo. Para mí, en todo ese tipo de cosas la película es redonda.

Y después, cada una en su momento también; son como batallas, digamos. Estás en esos tres años, o cinco, o dos, con el agua por acá (señala hasta la frente) cruzando el río, y no podés caminar ni para adelante ni para atrás; lo único que querés es seguir en tu objetivo.

JUAN TARATUTO en el set de **UN NOVIO PARA MI MUJER** (2008), junto a GABRIEL GOITY y ADRIÁN SUAR: "En la primera reunión con Adrián me dice: "Quiero que hagas tuya la película". Creo que fue lo primero que me dijo, con lo cual también me paró en un lugar en el cual pensé: Bueno, acá tengo una oportunidad para poder hacer la película que quiero hacer y no una película por encargo; no desmereciendo el encargo, pero sí sintiendo que tengo mucho para aportar".





JUAN TARATUTO, director: "Hay días que estoy optimista y otros pesimista. Los días optimistas creo que es interesante como el espectador medio está ávido de relatos y de imágenes. Los días pesimistas te puedo decir que esa avidez genera y consume una cantidad de material donde todo se homogeneiza. Por ejemplo, veo televisión o la computadora en Internet y me da lo mismo un accidente de ficción, un accidente en el noticiero, un partido de fútbol o una película de ciencia ficción. Está todo homogeneizado en los devices donde uno puede consumir. Pero el cine sigue siendo el lugar donde la gente puede ver una historia".

Pero por ejemplo, hacer reír como en **NO SOS VOS...**, en **UN NOVIO...** o generar los climas que tiene **LA RECONSTRUCCIÓN** (2013), que fue una película muy, muy personal al nivel de estar corrida de los cánones comerciales, también.

¿Quiénes dirías que son los directores que más te marcaron en tu trabajo?

WOODY ALLEN. Indudablemente creo que tiene esa mezcla de poder volcar en imágenes y en palabras una mirada sobre la vida, sobre un mundo, una filosofía propia muy interesante para mí, de una manera muy sutil. NANNI MORETTI es otro director que me gusta mucho. (AKI) KAURISMAKI, si bien no tiene nada que ver con lo que he filmado, es un director que me gusta ver. Los hermanos (JEAN-PIERRE y LUC) DAR-

DENNE me parecen superlativos, cosas de (MICHAEL) HANEKE, como **AMOUR** (2012); (RICHARD) LINKLATER... miles. La verdad que de todos envidio algo.

¿Y con los que trabajaste?

Fue un muy buen aprendizaje en conjunto la ópera prima de (DANIEL) BURMAN, **UN CRISANTEMO ESTALLA EN CINCOESQUINAS** (2008), en la que fui asistente de dirección. Trabajamos juntos, muy codo a codo en la puesta, en la cámara. Él fue muy permisivo conmigo, muy dadivoso, me permitió hacer y probar cosas, indagar, investigar y aprender. Fue muy generoso.

En México hicieron una versión de **NO SOS VOS, SOY YO**, protagonizada por EUGENIO DERBEZ, que se llamó **NO ERES TÚ, SOY YO** (2010).

¿Cuánto tuviste que ver en el proceso de realización de esta película?

La verdad que nada. Se vendieron los derechos casi sin que sepa. Sí se hizo una serie en Colombia, **LOS HOMBRES TAMBIÉN LLORAN**, que son 40 capítulos en base a **NO SOS VOS...**, y de **UN NOVIO...** se hizo una versión en Corea que fue un exitazo, una versión en México, en Italia, en España; fueron varias.

¿Vos participaste en alguna?

No, en ninguna. En general, los derechos se venden con la libertad que el otro pueda explorar su camino.

Empezaste realizando comedias y después de tres seguidas -incluyendo la serie CIEGA A CITAS (2009-2010)- te volcaste al drama. ¿Por qué?

Un poco fue producto de la ho-

nestidad emocional de la que hablaba antes. De ser consecuente con lo que tenía ganas de contar. Las tres comedias -en realidad dos porque la tercera está más camuflada- pertenecen a una etapa de mi vida donde no habían aparecido ciertos temas o ciertas preguntas más existencialistas, relacionadas con la muerte, las pérdidas, el futuro, con la incertidumbre cotidiana de la vida... De los 25 a los 35 años no era una temática que me importara; después sí. Cuando falleció mi padre empecé a hacerme preguntas, a interesarme en otras cosas y necesité eso. Ahora estoy volviendo a la comedia. Lo necesito. Mi terapeuta me lo recomendó (risas).

¿Pensás que hay algún hilo conductor en todas tus películas?

Es un hilo conductor totalmente arbitrario y desquiciante que tiene que ver con la neurosis de quien la dirige. No tiene ninguna lógica más que acompañarme a mí en mi derrotero emocional, que es totalmente distinto al de cualquier otro. Pero lógica no, por suerte. No hay nada planificado.

La concepción de hacer cine está cambiando a pasos agigantados. Hoy por hoy no se puede ignorar Internet y sus múltiples recursos a la hora de mostrar una película. ¿Qué opinás de los avances tecnológicos y culturales en el desarrollo de la industria? ¿Cómo afectarán el hecho de hacer películas? ¿Y de mirarlas?

El avance tecnológico hoy está medido básicamente en la captura y en la post producción de la imagen, pero no dista mucho del relato más clásico. Evidentemente los tiempos de percepción son otros, la información que necesita el espectador es otra, los tiempos de apreciación, los tiempos de concentración del espectador

son otros. Eso es indudable. Por lo que he leído y por lo que vengo viendo, creo que se van a abrir dos grandes caminos. El del cine va a quedar para grandes películas, y cuando digo grandes películas digo en tamaño de producción y post-producción, tipo **LOS VENGADORES** o de animación; películas muy caras que necesitan de los megacines que hay ahora, con pantallas enormes, con sonido envolvente por todos lados, y eso va a durar muchos meses. Son películas que van a estar mucho tiempo. Como dijo (STEVEN) SPIELBERG; al igual que los shows de Broadway que duran meses, las películas van a estar largo tiempo. Y el consumo del cine ligado al relato, a las historias humanas, a lo que podemos hacer los argentinos, lo más tradicional, va a quedar relegado a las series de televisión. El consumo será el que cada uno quiera porque hoy que haya un gerente de programación que me diga a qué hora voy a ver tele es una estupidez. ¿Por qué tengo que ver el noticiero a las siete, el

programa de entretenimientos a las ocho y recién diez y media puedo ver ficción? Ese paradigma está cambiando. Pero cada vez hay más búsqueda y necesidad de producción de material audiovisual.

Incursionaste en televisión en varias oportunidades. ¿Creés que el formato televisivo está cambiando?

No acá todavía. Si está cambiando en los países del primer mundo, donde tienen la posibilidad económica de producir para su propio mercado y para el mundo, y donde pueden tener costos lo suficientemente altos como para que el producto sea de una calidad importante. Nosotros no tenemos todavía, y no sé si lo vamos a tener, la posibilidad desde acá de producir contenidos hablados en español en alta calidad para Latinoamérica o para el resto del mundo. Me parece que se replica un poco el formato de los cines, donde las grandes producciones son norteamericanas y el consumo es en todo el mundo.

¿De qué manera una plataforma como Netflix afecta al consumo tradicional de televisión?

Por ahora Netflix está afectando a los productores y realizadores con lo que paga. Para Latinoamérica realmente es nocivo lo que sucede en cuanto a la compra de material. Con respecto a la percepción del público me parece que es buenísimo. Es un producto económico con un catálogo importante de películas que te permite ver la que quieras, en el momento que quieras, y la televisión de aire está quedando para formatos más ligados a lo actual, o al reality.

¿Cómo ves el cine argentino, actualmente?

Al cine argentino lo veo peor que hace unos años... Igual que te decía antes; tengo días optimistas y días pesimistas. Me pasaba que sí veía cinco, seis o siete películas por año interesantes. Hoy no las veo y me parece que se llegó a un equilibrio en donde ciertos directores que históricamente han sido exitosos, no solamente en cuanto a la cantidad de público, sino también en cuanto a presencia internacional, festivales, etc., están y estamos más condicionados para filmar por los costos, por lo difícil que está la distribución y la exhibición, y eso motiva que también las películas caigan un poco en su calidad. Evidentemente hay bombazos como **RELATOS SALVAJES** (DAMIÁN SZIFRÓN, 2014) o como en 2009 fue **EL SECRETO DE SUS OJOS** (JUAN JOSÉ CAMPANELLA), con gran repercusión de público y crítica; pero creo que se produce mucho y no sé si de excelente calidad todo. Me

DIEGO PERETTI en **LA RECONSTRUCCIÓN** (2013):

“Sabía que no era para el gran público; sabía que era una película difícil de digerir, que podía ser tildada como una película triste, pero necesitaba contar esa historia; necesitaba atravesar dos o tres situaciones emocionales de los personajes que también, otra vez, tenían que ver con mi historia más reciente”.



parece que hay directores que hace mucho que no filman... me gustaría ver películas de LUCRECIA MARTEL, me gustaría ver películas de ADRIÁN CAETANO, me gustaría ver películas de (CARLOS) SORÍN... Hay directores que están surgiendo que creo que todavía les falta un poco para que sus películas se afiancen, que es lo que va a reemplazar a nuestra generación de nuevo cine argentino. Creo que estamos en un momento de transición.

¿Y vos te sentís cómodo en esa situación?

Creo que el problema, aunque no sé si es un problema, o más bien una característica de nuestra generación, es que no es una generación con mucho diálogo entre sí, entre los directores. Cada uno desarrolla su trabajo de manera independiente y es muy raro que otro director te invite a una premiere o te comente un guión o te comparta algo. Hay como mucho recelo, mucho cuidado, que no sé de dónde viene. Me he visto un par de veces invitando a colegas a mostrar los primeros cortes o mandar guiones y no hay un feedback, no vuelve eso. Entonces ese recelo también habla que cada uno está metido en lo suyo. Tampoco hay ningún tipo de discusión estética o política sobre el Instituto de cine; es como que cada uno se fue aislando en su mundo.

¿Y cómo ves la televisión hoy en día?

La televisión es un medio que me encanta por la exposición que tiene. Lo que pasa es que también es muy difícil para nosotros que estamos progra-

mados para una producción de cierto tipo de tiempo, de dedicación, de exhaustividad. La televisión te obliga a tomar decisiones y a generar cosas en un instante. Muchas veces es no pensar o no tener la posibilidad de pensar. No tener tiempo para pensar. Es muy fácil mirar televisión de afuera y criticar; estuve adentro y veo lo difícil que es y me llama la atención cada vez que veo una serie que está una vez por semana al aire, o todos los días al aire, y ves cosas que están bien. Pero esa cosa repentina a mí me genera lejanía. Cada vez quiero meterme más en proyectos a los que le pueda dedicar un tiempo mayor en su génesis.

¿Qué película de todas las que viste en tu vida te hubiera gustado dirigir?

Buena pregunta... Me hubiera gustado hacer **CRÍMENES Y PECADOS** (CRIMES AND MISDEMEANORS, 1989) de WOODY ALLEN, **BOYHOOD** (RICHARD LINKLATER, 2014), **EL JOVEN MANOS DE TIJERA** (EDWARD SCISSORHANDS, TIM BURTON, 1990), **MELODY** (WARIS HUSSEIN, 1971), **THE WALL** (ALAN PARKER, 1982), **GOLPE AL CORAZÓN** (ONE FROM THE HEART, 1981) de (FRANCIS FORD) COPPOLA; **BUENOS MUCHACHOS** (GOODFELLAS, 1990) de (MARTIN) SCORSESE, **APUNTES AL NATURAL** (LIFE LESSONS), el cuento de SCORSESE en **HISTORIAS DE NUEVA YORK** (NEW YORK STORIES, 1989)... ¡Miles!

PAPELES EN EL VIENTO

JUAN TARATUTO viene de estrenar su quinta película, la comedia dramática **PAPELES EN EL VIENTO**, basada en el libro homónimo del popular escritor EDUARDO SACHERI. Está protagonizada por PABLO RAGO, DIEGO PERETTI, DIEGO TORRES y PABLO ECHARRI, dando vida a cuatro amigos que, después de la pérdida de uno de ellos, deberán unir fuerzas para hacerse cargo de su familia, ideando una estafa impensada en el mundo de la compra y venta de jugadores de fútbol.

¿Cómo surge la idea de adaptar el libro de EDUARDO SACHERI?

Estábamos de vacaciones en Mar del Plata; mi mujer estaba haciendo temporada de verano ahí. Me regaló la novela para navidad y me la devoré en tres, cuatro días; esas novelas largas que no querés que se terminen pero querés ver cómo terminan. A SACHERI lo había conocido unos meses antes en la casa de DANIEL RABINOVICH. Así que el 6 de enero lo llamé y le digo: Escuchame, ¿en qué estás con la novela? Me encantó... ¿está vendida? Estaba seguro que alguien la iba a hacer porque hacía un tiempo que ya había salido. Y dijo: "Bueno, ya estamos en negociaciones pero todavía se puede...". Él tenía un par de directores interesados. Entonces charlamos y estuvimos muy de acuerdo en la mirada sobre la novela y qué rescatar, qué adaptar y cómo adaptarlo.

EDUARDO nos permitió, con una generosidad enorme, acceder a su material y trabajar siendo muy respetuoso con lo que tanto me había conmovido que eran esos personajes, en esa circunstancia, con tres núcleos que para mí son centrales en mi forma de ser. Uno tiene que ver con los grupos de amigos, con la pasión del grupo de amigos; el otro tiene que ver con el apasionamiento con el legado, digamos con padres; otro tiene que ver con este caso el club de fútbol, la muerte. Son temáticas que vienen dando vuelta y que quise llevar a la pantalla. La novela tocó una fibra que para mí en ese momento era muy importante; muy decisiva y estructurante en mi personalidad.

Escribiste el guión con el mismo autor. ¿Cómo fue el proceso?

Estuvo bueno. Intento ser una persona respetuosa, básicamente en todas las áreas de la vida, y era muy importante para mí ser respetuoso con EDUARDO como persona, con su material y con los lectores de la novela. Porque también era lo que a mí me había gustado. Obviamente hay algunas cositas que han cambiado, que sentí en la novela que no me terminaban de cerrar y preferí cambiar en la película con el permiso de EDUARDO. Pero fue un trabajo muy enriquecedor estar con él, conversar. Es un tipo también muy respetuoso y dedicado a que la



cosa salga, a que funcione, a ir para adelante. Un tipo muy trabajador. Cambiábamos una cosa, tenía propuestas, cambiábamos escenas, le hablaba de una escena y a la noche él mandaba otra escena... Fue muy activo, muy partícipe de todo el proceso. También vino a la filmación. Fue un gusto.

¿De qué forma elegiste a los actores para cada rol?

Obviamente la primera búsqueda tiene que ver con buenos actores; es como el primer filtro. Después, aunque se diga y parezca que Argentina está llena de actores, hay muy pocos; muy pocos actores buenos, y actores buenos que se banquen un protagónico en cine, menos. Y actores buenos que se banquen un protagónico en cine que sean convocan-

tes, muchísimo menos. Y esos eran valores que quería que estén en el casting. Y pensé mucho en la energía de cada uno de esos actores, pensé mucho en los personajes y cómo eran esos actores.

Quizás cuando era más joven pensaba que el buen actor junto con el buen director podrían cambiar lo que era la forma de ser de esa persona, de ese actor-persona y convertir su energía, su gestualidad en otra cosa. Es algo muy difícil que ocurra; sólo algunos actores, muy de vez en cuando en algunos proyectos. Entonces me doy cuenta que hay que trabajar a favor, y no forzar en ese sentido.

Los actores que busqué son los que tenían que ver con la

energía que sentía que tenían los personajes, con la impronta que tenía el personaje. Sentía que el personaje del Ruso, por ejemplo, era como un nene. PABLO RAGO tiene un costado infantil, en el buen sentido; tiene un costado lúdico muy atractivo. Y DIEGO TORRES es un tipo con una luz, con un brillo, que vos decís: A este tipo no le puede pasar nada en la vida, no le puede nada del mundo. Esas eran las sensaciones que iba acarreado para lograr un elenco que tuviera que ver con los personajes.

¿Cuál es el tema principal que explora la película?

Es una comedia romántica de un grupo de amigos. Es cómo se vuelve a realizar, cómo se vuelve a parar, cómo vuelve a reencontrarse un grupo de

PAPALES EN EL VIENTO (JUAN TARATUTO, 2014): "Lo que más me atrajo de la historia fueron algunas situaciones, algunas escenas en particular; el final para mí es muy emocionante. Esa sensación de ir leyendo la novela y decir tocado, tocado, tocado; responder temáticamente o emocionalmente a lugares donde me identificaba".

amigos después de una tarde. Y lo que está en juego es si van a volver a estar juntos o no; el resto son situaciones y parte de la trama y las peripecias narrativas para lograrlo. Pero lo que está en juego es qué pasa en un grupo cuando hay una pérdida. Ése creo que es el tema de la película.

Los números

IGUAL QUE EN AÑOS ANTERIORES, DAC SOLICITÓ A LUIS SARTOR (RECONOCIDO PRODUCTOR CON MÁS DE 25 AÑOS DE EXPERIENCIA Y PELÍCULAS EN SU HABER COMO “LAS MANOS”, “MEDIANERAS” O “PUERTA DE HIERRO, EL EXILIO DE PERÓN”, ENTRE MUCHAS OTRAS) EVALUAR Y CALCULAR A MARZO 2015 EL PRESUPUESTO PARA LA PRODUCCIÓN DE UN LARGOMETRAJE NACIONAL DE COSTO MEDIO Y SU LANZAMIENTO.

El costo medio, según indica la Ley, debería rigurosamente actualizarse cada año ya que fija todos los porcentajes de topes de créditos y subsidios en las diferentes Vías de Fomento para permitir la producción de películas más sólidas en su realización, con capacidad de conectar mejor con el público cinematográfico, aumentando su competitividad local e internacional y en especial otorgando a sus autores directores y directoras la posibilidad de crear en mejores condiciones de trabajo. En referencia a este presupuesto, vale también aclarar que en ABRIL aumentan los costos de varios rubros. Por ejemplo Guión, Equipo Técnico o Elenco. Respecto al lanzamiento cabe señalar que con el VPF, el costo por sala en DCP, termina siendo el mismo que con copia fílmica o sea aproximadamente U\$D1.100.- a la cotización oficial.

DAC - Presupuesto Medio - MARZO 2015

RUBROS	
1	LIBRO / ARGUMENTO / GUIÓN
2	DIRECCION
3	PRODUCCION
4	EQUIPO TECNICO
5	ELENCO
6	CARGAS SOCIALES
7	VESTUARIO
8	MAQUILLAJE
9	UTILERIA
10	ESCENOGRAFIA
11	LOCACIONES
12	MATERIAL DE ARCHIVO
13	MUSICA
14	MATERIAL VIRGEN
15	PROCESO DE LABORATORIO
16	EDICION
17	PROCESOS DE SONIDO
18	EQUIPOS DE CAMARAS Y LUCES
19	EFECTOS ESPECIALES
20	MOVILIDAD
21	FUERZA MOTRIZ
22	COMIDAS y ALOJAMIENTOS
23	ADMINISTRACION
24	SEGUROS
25	SEGURIDAD

hablan

EL PRESUPUESTO COMPLETO
DESARROLLADO POR RUBROS ESTÁ EN
www.dac.org.ar/prespuestomedio2015

Preproducción	8	Sábados	0	Días Rodaje	30
Rodaje	8	Domingos	0	Cot. Dólar	88,70
Postrodaje	1	Hs. ex. p/sem	11,25		
			TOTAL	IVA	Total c/IVA
			200.000	0	200.000
			550.000	117.600	677.600
			350.000	73.500	423.500
			1.587.928	0	1.587.928
			902.715	0	902.715
			462.068	0	462.068
			91.000	18.480	109.480
			20.800	2.100	22.900
			160.000	16.800	176.800
			180.000	31.500	211.500
			298.720	0	298.720
			0	0	0
			193.425	4.200	197.625
			14.400	2.142	16.542
			94.000	19.740	113.740
			80.000	16.800	96.800
			250.000	52.500	302.500
			748.215	157.125	905.340
			0	0	0
			548.850	70.848	619.798
			92.000	19.320	111.320
			401.500	60.565	470.065
			531.400	38.514	569.914
			80.000	18.800	98.800
			18.000	0	18.000
TOTALES			7.875.021	728.635	8.601.655

FINANCIERO POR ETAPAS (sin IVA)			
PRE	RODAJE	POS	TOTAL
200.000	0	0	200.000
184.800	190.400	184.800	560.000
105.000	140.000	105.000	350.000
303.958	966.281	307.679	1.587.928
209.550	693.165	0	902.715
90.890	312.204	59.091	462.068
70.400	19.100	1.500	91.000
8.000	12.800	0	20.800
104.000	56.000	0	160.000
144.000	36.000	0	180.000
108.636	180.084	0	298.720
0	0	0	0
0	0	193.425	193.425
10.200	1.200	3.000	14.400
0	0	94.000	94.000
0	16.800	63.500	80.000
0	54.000	196.000	250.000
136.000	554.015	58.200	748.215
0	0	0	0
118.105	410.385	20.360	548.850
13.800	75.600	2.600	92.000
80.900	312.800	0	401.500
175.362	180.676	175.362	531.400
38.000	44.000	0	80.000
0	18.000	0	18.000
2.107.414	4.303.090	1.484.517	7.875.021

Para realizar el presupuesto, se tomó como base una película con 6 semanas de preproducción, 6 semanas de rodaje y 1 semana más de producción, finalizado el rodaje para resolución de tareas pendientes que incluye al personal técnico en general, excluyendo al editor y su asistente contemplados en la lista de SICA.

El **Guión** se calculó 100 por ciento más que el mínimo de Argentores, sin prever que sea una obra preexistente, o sea sin incluir compra de derechos.

El **Equipo Técnico** está considerado de lunes a viernes, sin sábados ni domingos, con 8,45 más 2,15 horas completando jornadas de 11 horas diarias. A algunos técnicos, por cuestiones de avanzada, desarme, etc., se les agregó horas además de las establecidas para el resto del equipo (por ejemplo, eléctricos, arte, vestuario, maquillaje o locaciones).

El **Elenco** se estimó con 2 Actores Protagonistas considerados muy conocidos y de probada convocatoria con el público, 3 Secundarios, 30 bolos (15 mayores y 15 menores), Extras 50 especiales y 150 Comunes. No están previstas horas extras para los actores ni para los extras, acorde a las 11

horas de la jornada de rodaje. Tampoco fueron previstos rodajes fuera de la Capital, porque en este caso el valor de los extras se incrementa, cortes de pelo o similares que suman importe al básico, ni participación de niños.

En **Cargas Sociales** fueron previstos los aportes de Personal Técnico, Actores, Extras, Músicos, etc., acorde a los porcentajes vigentes.

El **Vestuario** se previó de época actual con 3 cambios por personaje principal y 2 cambios para los secundarios.

En **Maquillaje y Peinado** se previeron compras básicas más alquiler de SET sin maquillajes especiales, máscaras ni efectos. Sin guión para estimar costos del rubro **Utilería y Escenografía**, los establecidos mantienen relación con un proyecto medio considerando: algo de realización, modificación de algún decorado, pinturas, construcción de tapones, armado y desarme.

Locaciones, se previeron y calcularon 2 principales, 4 secundarias y otras por varios días de menor valor, dependiendo su ubicación, tiempo de armado, desarme y las modificaciones que se puedan realizar. **Permisos**, incluye BASET a lista vigente y permiso vía pública

anual. **Autos de Acción**, 1 Auto protagonista, 3 coprotagonistas y 10 para ambientes y cruces. **Música**, acorde a escalas vigentes SADAIC y SADEM sumadas, incluyendo 1 tema Preexistente y grabación en estudio de la música original.

Material Virgen en base a cámara ALEXA (Digital) previendo discos externos para grabar, realizar back up, enviar a Edición y guardar película.

Procesos de Laboratorio digital solo DCP original y una copia de seguridad LTO sin copias para estreno. **Edición** con 10 semanas de posproducción, incluyendo Editor y asistente por lista SICA y alquiler de isla a empresa de servicios. **Proceso de Sonido** incluye edición y mezcla sin Licencia DOLBY ni gastos del consultor previendo estreno DIGITAL (DCP). **Equipos de Cámaras y Luces** incluye base de cámara, luces, grip, usinas y sonido por 6 semanas de rodaje, Handies y 3 jornadas con equipamiento especial (cámara car, steady cam y grúa) y compras varias como gelatinas u otros.

Movilidad, fletes y taxis estimados en relación al presupuesto general, 3 Camiones (1 grande para Luces y grip, dos medianos para cámara y sonido, Producción y/o arte) y 1 Motorhome para vestuario

y maquillaje, sin prever pasajes o exceso de kilómetros por rodajes en el interior del país. **Fuerza Motriz**, combustible acorde a vehículos, semanas y áreas, alquiler del Generador incluido en equipos de Cámara. **Comidas y Alojamiento**, un pequeño recuadro sobre margen derecho del rubro suma en diferentes cuentas la cantidad de personas contabilizadas para el catering en rodaje. Los extras, en cambio, suman directamente el total de los mismos. No previendo rodaje en el interior del país, no incluye dietas ni alojamientos.

Administración, se calcularon 10 meses desde el inicio del proyecto hasta su estreno y rendición de costos al INCAA. Se previeron **Seguros** integrales y una persona por Jornada para **Seguridad**, no considerándose necesarios cortes de calles, patrulleros ni ambulancias.

No se incluyen **efectos especiales, gastos de desarrollo ni imprevistos**. El diseño de títulos y rodante, tráiler, teaser, avances, honorarios y equipos para su realización, se incluye en gastos del **Presupuesto de Lanzamiento y Promoción**, donde no se pautó TV dado que la inversión mínima en prime time es un millón de pesos, cifra que requiere tener un canal asociado.

JORGE BECHARA,

director: "Cuando dirijo apunto a interpretar de la forma más adecuada, promediando lo que quiere el productor, el guionista, los actores y uno mismo con la batuta final, para contar el cuento de la mejor manera posible. Es tratar de sacar conejos de la galera constantemente".

NOTA EXCLUSIVA PARA
DAC **ANA HALABE**
PRODUCCIÓN GENERAL
ALDANA MENDELLA Y JUAN COLLA
FOTOGRAFÍAS ORIGINALES
GASTÓN TAYLOR

PURA PASIÓN SACANDO CON SU MAGIA... CONEJOS DE LA GALERA

MIENTRAS PREPARA SU NUEVO TRABAJO, LA MINISERIE PARA LA TDA **ULTIMÁTUM**, EL DIRECTOR DE ÉXITOS COMO **MALPARIDA** Y **FARSANTES** HABLA DE SU EXPERIENCIA EN EL MEDIO TELEVISIVO.

¿Cómo empezaste a trabajar en el medio?

Entré por la puerta a la que más acceso tenía: la televisión. En realidad, siempre me gustó el cine pero la relación de demanda-oferta de trabajo hizo que mientras estaba estudiando cine en Avellaneda, en el IDAC, Canal 13 se privatizara y abriera becas para los institutos de Cine, que en ese momento eran el Instituto Nacional de Cinematografía, el IDAC y el ISER. De unas 450 becas, eligieron 10 personas, entre las que estaba incluido, y nos empezaron a pasar por todas las áreas del canal. Esto duró cuatro meses. Por supuesto que me iba gustando; aprendía lo que había que hacer, lo que no había que hacer; era sólo absorber conocimientos, todo lo que podía. Mientras estudiaba trabajaba de forma independiente en el área de video, que estaba en pleno auge. Entonces me ofrecen trabajo en el canal. Durante cuatro años fui camarógrafo y asistente de cámaras. A todo esto, en el año 1997, mi amigo y colega SEBASTIÁN PIVOTTO me invita a pasarme a Pol-Ka, que en ese momento estaba surgiendo. Así que un día renuncié a Canal 13 y al día siguiente ya estaba trabajando como asistente de dirección en Pol-Ka Producciones.

Entonces hubo algo que te atrajo de todo eso.

Si, en realidad sí. Siempre me interesó hacer películas, querer contar relatos. Había tenido algunas experiencias como segundo asistente de dirección en una película que se llamó **EL JUEGO LIMPIO** (HEBERT POSSE AMORIM, 1996), pero básicamente en ese momento de mi vida la

fueron para poder vivir era la televisión. En Pol-Ka comencé como asistente. En esa época -1997- se hacían tres unitarios. Yo caigo como asistente de dirección en **VERDAD CONSECUENCIA**, y alternábamos con otro, **CAROLA CASINI**, en el que estaba **ARACELI GONZÁLEZ**. Esto me fue permitiendo por momentos pequeñas incursiones en la dirección, de segunda unidad o lo que se iba dando, y al año siguiente Pol-Ka se expande aún más y comienza la primera tira diaria, **GASOLEROS**, que utilizaba el sistema de unitario pero con dos unidades; una de piso y una de exteriores. A partir de ahí, la veta para dirigir, de asistente a director, se fue abriendo cada vez más. Tres o cuatro meses por año me permitía dirigir, por una cuestión de superposición de proyectos, y ahí de **GASOLEROS** paso a **CAMPEONES** (1999), de **CAMPEONES** a **PRIMICIAS** (2000), de **PRIMICIAS** paso a **CAMPEONES** y bueno, proyectos consecutivos.

¿Cuáles son los cambios más significativos que notaste en la forma de hacer televisión desde tus comienzos, en la década

del noventa, hasta ahora?

En realidad, mi primera guía sobre los cambios en cómo se hacía televisión fue **FERNANDO SPINER**. Con él en el canal tuve la oportunidad de hacer **ZONA DE RIESGO** (1992) y ya imponía una mirada cinematográfica en los programas. Desde usar vías de travelling, steady; él tenía otro concepto que trasladó cuando comenzó a hacer **POLILADRON** (1995). Esta manera de ver las cosas, más todas las personas que Pol-Ka fue agrupando -que veníamos con experiencias exteriores, digamos- contribuyó a armar la forma de contar en la televisión. Después, por suerte, año a año se iba perfeccionando; se iba encontrando el balance entre cómo ser productivos televisivamente para un programa por semana y después uno por día; con tratar de darnos todos los gustos que pudiéramos narrativamente.

Eso a vos cada vez te gustaba más...

Se empezó a crear esa simbiosis que antes era inimaginable. Los programas de televisión

tenían un formato clásico, que por suerte se fue moldeando. Con el correr de los años lo que fue sucediendo es que todo fue mutando a que las cosas se necesitaban hacer con mayor velocidad y hubo que empezar a promediar. Ya no eran tantos los gustos que uno se podía dar, de trasponer lo cinematográfico a lo televisivo, pero se iban encontrando nuevos.

¿Esos cambios fueron a partir de algún momento específico?

Creo en los ciclos. De cinco a diez años se producen ciclos de cambio. Cuando surge Pol-Ka, era la época de auge de las productoras independientes;

MARIANO MARTÍNEZ y GIMENA ACCARDI en el unitario **UNA VIDA POSIBLE** (JORGE BECHARA, 2013), de la Fundación Huésped: "Sabés que la causa es tan noble, y que la gente que está a cargo de manejar esa causa es igual de noble, por lo que el interés con el que uno lo aborda es diferente. Decir espiritual puede sonar burdo, pero algo de eso hay".





diez años después retoman el peso los canales, absorben algunas de estas productoras, Pol-Ka por ejemplo, con Canal 13. Creo que la necesidad de las mediciones de rating, la situación económica general que obligaba a que ya no hubiera tanta variedad de productos sino que había que enfocar todo el peso, todo el interés en menos productos. La necesidad de muchos productores, que es entendible, de no ir demasiados capítulos adelantados para ir tanteando qué es lo que quiere el espectador. Esta línea funciona, ésta no funciona, se pueden modificar a tiempo... en los productos que hacen en otros países no se puede porque a veces hacen todo el programa entero o toda la tira completa, doscientos capítulos, por ejemplo, y ya no hay posibilidad de mejorar el interés del rating.

¿Cómo fue tu experiencia con la Fundación Huésped dirigiendo UNA VIDA POSIBLE?

Fue en el final de 2013. Dentro del trabajo increíble que hace Leandro Kahn y toda su gente de la Fundación Huésped, hacía, si no me equivoco, ocho años que realizaban un unitario anual que transmite Canal 13, donde se trabaja ad honorem y todo va al servicio de la Fundación. Ellos no repiten nunca directores; había tenido la suerte de asistir a DANIEL BARONE, creo que en 2006, en uno de esos unitarios que protagonizaban DAMIÁN DE SANTO y CELESTE CID. Así que el contacto con ellos y la confianza ya estaba marcada. Me convocaron para este unitario con un elenco maravilloso: MARIANO MARTÍNEZ, GIMENA ACCARDI, CECILIA ROTH... y todo el mundo le pone el corazón por completo.

Había un muy buen equipo...

Por supuesto. Se produce en una semana; en general lo más complicado de producir eso suele ser el tema del casting. Por el poco tiempo previo con el que se produce y porque los actores necesitan contar con ese tiempo libre, porque es tiempo que donan. En general, lo que pasa es que hay muchos actores que quieren hacer el proyecto pero no se lo permiten los horarios. Además de que cada año tratan de ser rotativos y de no repetir actores.

De todas las historias que nos contaste por medio de la televisión, ¿con cuál te sentiste más identificado?

Creo que de cada historia puedo identificarme con una línea. Hubo una época en Pol-Ka donde en general el motor que funcionaba en la tira era la venganza. Entonces, por

JORGE BECHARA en el set de **FARSANTES** (2013, codirección con DANIEL BARONE), junto a FACUNDO ARANA y GRISELDA SICILIANI: "Realmente logró promediar la calidad y el interés de un unitario con la demanda de una tira diaria. (MARIO) SEGADE y (CAROLINA) AGUIRRE escribieron un guión con el interés de un unitario y el calibre actuarial que tenía, que era increíble".

ejemplo, en 2009 fue **VALIENTES**, que fue un éxito que hizo PIVOTTO, donde el motor era la venganza que querían concretar los tres hermanos. En 2010 me toca hacer **MALPARIDA**, que también tenía la venganza de la protagonista contra la persona que había causado la muerte de su madre. En 2011 hice **HEREDEROS DE UNA VENGANZA** que también trataba el tema y fue el primer programa que me tocó hacer en HD, por lo tanto cambió el formato de 16.9, y se valoraba mucho más el trabajo visual que realizábamos. Además, sucedía en una zona rural y se veía como algo muy cinematográfico. En 2012 se hace **LOBO**, que también era una venganza pero fue un programa que duraba muchos menos capítulos. Desde lo visual, tuve la posibilidad de haber hecho efectos especiales de un hombre transformándose en lobo. Soy una persona que trabaja mucho en el papel; ya sea un programa diario, o uno semanal. Me gusta estar lo suficientemente preparado porque seguramente cuando llegás al set siempre algo va a variar. Disfruto muchísimo el trabajo con actores. Me gusta escucharlos proponer, pero siempre mirando el reloj.

¿Y cuál fue la que más te gustó hacer?

Si te tengo que hablar sobre el interés del contenido, te puedo decir que fue **FARSANTES** en 2013. Otro que disfruté muchísimo fue la remake de **EL HOMBRE QUE VOLVIÓ DE LA MUERTE** -el original lo había hecho NARCISO IBÁÑEZ MENTA a fines del '60-. Realmente disfruté muchísimo ese programa, es un género que

me gusta y fue también como una suerte de prueba piloto para mí. Lo codirigimos con JORGE NISCO. Es un género que acá se había atinado varias veces y salvo excepciones, como **EL GARANTE** (1997), en general siempre cuesta bastante que quede bien o que quede creíble. Me permitió experimentar y jugar con un montón de elementos de relato que otros géneros, como la comedia o el costumbrismo, no te dan cintura. Eso es lo que más me divierte. La tira de época **HOMBRES DE HONOR** (2005) fue otro de los que disfruté mucho. De verdad ayuda al cuento cuando vestuario y ambientación dan en el clavo. Y contaba con un elenco de actores increíbles.

¿Con qué equipo te gustó más trabajar?

En cuanto a equipo técnico, Pol-Ka tiene muchos profesionales, muchos que como yo hemos venido de otras experiencias y muchos que se han formado adentro también. Con el correr de los años, la ventaja que hemos tenido es que se ha desarrollado una mecánica, siempre tan anhelada, de sólo mirarse y comprender qué es lo que necesitás del otro. Directores de fotografía como JORGE FERNÁNDEZ por ejemplo, como PABLO ROCCO, GUILLERMO ZAPPINO, MARTÍN SAPIA; gente muy talentosa. Siempre en televisión estamos muy limitados por el tiempo. En cine también, pero en televisión hay que entregarlo sí o sí. Es uno por día. En todas las áreas pasa lo mismo; algunos han quedado y otros han ido a vivir sus propias experiencias. Como yo, inclusive.

¿Cuánto influye el rating en tu trabajo?

En los últimos años, muchísimo. Pero al haber menos cantidad de ficción, lo que comprendo es que la gente que necesita pautar publicidades tiene una sola opción, y siempre va a elegir el programa que más rating tenga. Por lo tanto, esos programas, para generar ese rating necesitan medir muy de cerca lo que quiere la gente y adaptar sus historias para que se vean. Ya no hay una gama tan amplia en ficción. Siempre los productores generales son los que están con el ojo en eso.

¿Y te piden opinión?

El momento de las mayores opiniones es en la preproducción del programa, donde más o menos proyectás los primeros diez capítulos. Una vez que arrancás, el tiempo es tan escaso que ya se empieza a generar la maquinaria donde el momento de análisis es mucho menor. Hay que ejecutar.

¿Estás involucrado en el proceso de casting de los actores para estas series?

Trabajé 17 años en Pol-ka, y, como toda gran empresa, las áreas departamentales se van solidificando; mecanizando. La decisión inicial o de todas las figuras principales fue y será de ADRIÁN (SUAR), por supuesto, y después tienen departamentos de casting. Muchas veces uno puede sugerir, puede elegir; otras veces no. El tiempo no alcanza.

¿Cómo fue tu experiencia internacional en la tira AMAS DE CASA DESESPERADAS?

Hubo una seguidilla de años

donde muchas coproducciones internacionales solicitaban los servicios de Pol-ka. En 2004, por ejemplo, fui asistente de dirección de la unidad de ALBERTO LECCHI en **EPITAFIOS**, un programa de HBO. En 2006, Buena Vista y Caracol TV, si mal no recuerdo se instalan acá con el formato de AMAS DE CASA DESESPERADAS, que fue una experiencia muy novedosa para mí porque era la primera vez. Se iban a hacer para varios países y empezaban con Argentina. Era la primera vez que había que copiar el producto tal cual estaba, en cuanto a las puestas en escena, las puestas de cámara, etc. Los guiones ya venían aprobados de afuera. Hicimos primero la temporada para Argentina que dirigió SEBASTIÁN PIVOTTO, con MARCOS CARNEVALE; después se hizo para Colombia y dirigí la segunda temporada, era Colombia-Venezuela-Ecuador; había codirectores colombianos y Buena Vista supervisaba todo. Para ellos nada se deja librado al azar, son ultra profesionales. La cadena es muy larga, pasa por muchos departamentos, pasa por muchas personas hasta que algo se aprueba o no se aprueba. Se toman su tiempo también para hacerlo, lo cual es maravilloso. Acá es más inmediato, nuestro mercado es mucho más pequeño.

Una experiencia interesante lo de la copia. Después temporada a temporada se empezó a modificar y a adaptar un poco más porque no se podía mantener a rajatabla lo que funcionaba afuera cuando uno lo adaptaba acá.



JORGE BECHARA dirigiendo a GONZALO HEREDIA y JUANA VIALE en **MALPARIDA** (2010), tira por la que obtuvo una nominación al Martín Fierro (junto a JORGE NISCO) como Mejor Director: "Me gusta dirigir en exteriores porque plantea el desafío y la posibilidad de cosas nuevas, constantemente. Me gusta mover a los actores, que a veces en el estudio el decorado no lo permite, y tienden a estilizarse más. Me gusta mucho la cámara en mano".

¿Te gusta trabajar más en exterior o en estudio?

La verdad me gusta muchísimo más en exteriores. Tiene otros desafíos y muchos más problemas. El problema en estudio también me gusta mucho trabajarlo; lo que sucede es que en ciertos decorados en proyectos tan largos llega un momento que se empieza a agotar la variedad y cuesta cada vez menos mecanizarse, por ejemplo, en las puestas de cámara. El decorado en un momento se agota.

¿Hay algún director de televisión que puedas destacar?

No sé si es justo lo que voy a decir pero es totalmente sincero. Con SEBASTIÁN PIVOTTO estudiamos cine juntos, y cuando empecé a trabajar en Pol-ka estuve muchos años asistiéndolo. Nosotros tenemos una manera muy similar de percibir la profesión y los proyectos que hacemos. Entonces realmente trabajar con él nunca fue trabajo, al contrario. Era sumar, sumar, sumar. He trabajado

con varios directores, y la verdad es que con él es con quien más en sintonía me he sentido. Más allá del talento, porque también tenés directores como DANIEL BARONE o JORGE NISCO, cada uno con su identidad y el aporte que le pone uno en sus programas. Pero con SEBASTIÁN es con quien más en sintonía estoy.

¿Cómo ves el consumo de la televisión tradicional hoy en día con las nuevas plataformas que se encuentran disponibles?

Tuve la suerte el año pasado de que el KPD, un Instituto de Productores de Cine y Televisión coreano, nos invitara a nueve latinoamericanos -fui por Argentina- y estuvimos veinte días allá hablando justamente todo este tema de las nuevas plataformas y del contenido tradicional de la televisión. El factor de que la gente se sienta a un horario a ver un programa, está cada vez más extinto. No sé cuánto tardará, si cinco años más o siete, pero la gente, sobre todo los chicos,

las nuevas generaciones, ven el programa que quieren cuando quieren. En cualquier plataforma; no importa el tamaño, sin comerciales y sin pausas. Creo que al tema de atar a una persona a un horario le queda un tiempo más, pero los números van cayendo año a año en ese aspecto. La verdad que está mutando muy rápido. La nueva generación de youtubers, por ejemplo. Si lees los informes de Hollywood, los estudios están contratando youtubers para hacer películas. El cambio es demasiado rápido y a veces uno no alcanza a comprenderlo. Es constante.

¿Cómo creés que hay que afrontar el problema?

Hay que acoplarse, generando bases como Netflix, donde el contenido se va a volcar y la gente abonará una suma, o se abonará con pauta, donde cada uno va poder elegir lo que quiere ver en el momento que quiere verlo. Hacer sus maratones de las series, etc. Es muy difícil que uno pueda

sentarse todos los días a esperar un capítulo, aunque hay gente que todavía lo hace, pero los números indican que cada vez son menos.

¿Qué opinás de los productos que ofrecen los canales extranjeros?

Consumo muy poca televisión. Vivo consumiendo cine. Desde la época de **LOST** (2004) o **24** (2001), que dieron el puntapié, las productoras televisivas se han apoderado de la mayoría del talento cinematográfico y lo han volcado a sus series, miniseries o series de aire. Es muy común que la gente se haga maratones de cinco o seis capítulos por día, tres por día; ya nadie tiene la paciencia de esperar 24 días o 24 semanas para ver una serie. Creo que eso y la velocidad de consumo también están demandando que haya más contenido y salga más rápido a la plataforma. En este viaje a Corea que hice, noté que ellos tienen una superproducción impresionante; abastecen a China, abastecen a Japón, y su idea es empezar a entrar en el continente americano. En Estados Unidos ya han ingresado, incluso acá en Argentina, el Canal Magazine está pasando una de sus miniseries. Ellos trabajan miniseries de diferentes duraciones; hacen dos capítulos por semana de una hora. Es casi una película por semana. Chile y Perú también están pasando, Brasil creo que también... se está fusionando todo tanto; la traducción de los subtítulos, tener la opción de subtítular en el idioma que uno quiere, se ha globalizado absolutamente. Ya hay varios ejemplos de que la cadena tradicional se está volcando al ca-

nal online, a la vía online. Pero creo que todos estamos aprendiendo al mismo tiempo.

¿Cuál creés que va a ser el futuro, aquí y en el mundo?

Todo perfila a que la televisión en sí no va a existir, va a haber una sola vía de comunicación que va a ser online o por aire, o como se llame. Todo va a fluir a través de un sólo canal de múltiples contenidos y de múltiples plataformas. Así como hay empresas que están un paso adelante y hace tres años dijeron: No van a existir más los conectores para pasar información y todo va a pasar por aire; eso ya es un hecho hoy.

¿Qué opinás sobre la televisión digital abierta?

Este año me invitaron a participar de uno de los proyectos INCAA para la TDA, y veo la cantidad de posibilidades que tiene. Quizás los presupuestos no sean lo que uno sueña, pero por lo menos te están dando múltiples posibilidades para desarrollar diferentes tipos de historias, tanto de una hora como de media hora. En el que estoy participando, por ejemplo, era para productoras con antecedentes; eso es muy bueno, y ojalá se pueda mantener año a año. Deseo y espero que funcione, que todos estos productos que uno genera para TDA logren multiplicarse y generar más. No sólo en Argentina sino afuera; eso es lo que va a sustentar y hacer crecer la industria, como siempre. Mientras haya una buena calidad de control de esos productos y no se malgasten va a ser maravilloso.

¿Cómo es este proyecto en el

que estás trabajando?

Se llama **ULTIMÁTUM**. Son trece capítulos. Básicamente es una comedia, pero que se va a basar en personajes cuyo desarrollo va a ser lo más real posible. Hay una pareja, ya en sus 40, con dos hijos, uno de 8 y otro de 13. Hace 15 años que las cosas no funcionan entre ellos, y el "ultimátum" en cuestión es la amenaza de los hijos: si no llegan a una conclusión de separarse definitivamente o llevarse en una excelente convivencia los cuatro en familia, los chicos van a pedir la custodia de sus abuelos.

Trato de hacer que los personajes partan de lo real. Que la comedia y las situaciones se desprendan de los personajes. En este proyecto, por ejemplo, sí estoy participando del casting; desde el primer día ya estoy formando parte de las decisiones que necesite. Los protagonistas son FERNÁN MIRÁS y JULIETA CARDINALI. Básicamente el 90 por ciento del programa son ellos dos.

¿Planeás dirigir cine?

Toda mi vida. Igual siempre lo que sucede es que hay un proyecto que se antepone. Tengo dos largos propios escritos, y ahora estamos buscando financiación. Mi sueño es algún día poder estrenar una película. Sigo creyendo en las historias que comienzan y terminan en un lapso de dos horas, hora y media. Y en la experiencia en común de presenciar una obra con un público. Cuando hablamos de las plataformas nuevas, siempre se tiende a individualizar. Si bien hay una línea, ahora que se está tratando de retomar la transmisión



JORGE BECHARA, director: "Creo que todo tiende a un sólo canal que prácticamente será virtual y todo se va a poder bajar desde todos lados. El asunto es cómo se va a organizar eso. Y ni hablar del tema de los derechos de los autores intelectuales".

digital en vivo. Estamos en el paso previo, como por ejemplo la cadena Hoyts, que proyecta ciertos ballets u obras de teatro europeas que tienen funciones específicas. El próximo paso que ya se está probando en el resto del mundo es la transmisión directa; eso es lo que me da fe de que todavía el hábito comunitario o grupal de presenciar una obra de ficción no va a perecer. Eso me alegra.

¿Qué creés que se necesita para contar una buena historia?

Primero ganas. A mí me encanta ser espectador. Me gus-

ta emocionarme cuando presencio algo, me gusta que me sorprendan, me gusta que me engañen, me gusta reírme. Sea el género que fuere. Si además de poder disfrutarlo uno puede generarlo y transmitirlo.

SOMOS DIRECTORES



ESTAMOS SIEMPRE EN PANTALLA



ENTERATE DE TODA LA ACTUALIDAD DEL MUNDO AUDIOVISUAL

 WWW.DIRECTORES.AV.COM.AR

Cablevisión

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

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

ENTREVISTAS NOTAS INTERNACIONAL

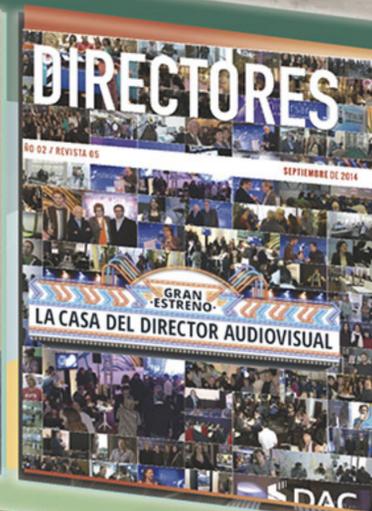
DIRECTORES / Maci / Farji / MoCap / Tecnología

2015-03-02 | El director Alejandro Maci su nuevo proyecto, el largometraje "Los que LOGÍA: sistema de transmisión Wireless Motion); la directora Sabrina Farji habla sobre

¡Declará tus obras!



INTERNACIONAL



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
ARGENTINA
0800-3456-DAC (322)
INTERNACIONAL
(+54 11)5274-1030

 **DAC**
Directores Argentinos Cinematográficos

Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958

ADMINISTRACION@DAC.ORG.AR

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

SEGUINOS / HACETE FAN / SUMATE  /dac_directores  /DacDirectoresArgentinosCinematograficos  +DACbuenosaires

Directoras y Directores, su modo de VER

AGRADECEMOS A EZEQUIEL ACUÑA, MARÍA FLORENCIA ÁLVAREZ, ANDRÉS BORGHI, ADRIÁN CAETANO, TAMAE GARATEGUY, MARIANO HUETER, LEANDRO IPIÑA, MAKENA LORENZO, ALEJANDRO MACI, RODRIGO MORENO, GASPAR SCHEUER Y CAMILA TOKER, QUE OPINAN EN ESTA EDICIÓN TRATANDO DE ARMAR EL SIEMPRE DIFÍCIL ROMPECABEZAS AUDIOVISUAL.



SAMURAI (2012) , de
GASPAR SCHEUER.

EZEQUIEL ACUÑA



Guionista y director de cine. Dirigió los largometrajes **NADAR SOLO** (2003), **COMO UN AVIÓN ESTRELLADO** (2005) y **EXCURSIONES** (2009). Está por estrenar su última película, **LA VIDA DE ALGUIEN**.

Creo que actualmente hay mucha cantidad de producciones locales y pocos espacios para mostrar. Hoy poder viajar a cualquier festival es casi un estreno en ese país, sea Europa o Latinoamérica, e incluso puede llegar a sobrepasar los espectadores que se hagan localmente.

Con respecto a la calidad, hay de todo; a mí entender no existe un movimiento (lo más cercano puede ser el envión de algunas pelis cordobesas), entonces aparecen todo tipo de películas y de distintos niveles. Creo que hoy se espera demasiado de algunos directores y se exige en muchos casos que esas películas sean muy superiores a las que hicieron anteriormente.

Pienso que los principales problemas que hoy debe enfrentar profesionalmente un director al momento de realizar una película son los tiempos; por lo menos, en mi caso. Igualmente el cine es un proceso largo de escritura, planificación, rodaje; mientras el INCAA vaya de la mano acom-

pañando al director, éste estará más respaldado. El director debe tener el apoyo del INCAA y de esa manera, en los años que lleve hacer una película, sentir que llegará a realizarla y terminarla.

En cuanto al momento del estreno, por el tipo de cine que hago, para mí siempre es mejor hacer las cosas pequeñas y en proporción; es decir, una o dos salas, y que el público interesado y que conoce la propuesta se acerque. Sabemos que en este momento con más lanzamiento no se logra nada, sino al contrario; es una pérdi-

da y un desgaste grande.

Opino que digitalizar las salas cinematográficas es más práctico. Tiene que ver con la tecnología; todas las películas que filmé las hice en película, por lo que prefiero la proyección fílmica. Igualmente la digitalización es un paso, ya que también el sonido es clave y en el proceso de digitalización las salas deberían mejorar en ambos aspectos. Va a ser más práctico y ágil; más allá del fílmico o del soporte, lo importante es que la sala apunte a tener buenas condiciones de imagen y sonido.



LA VIDA DE ALGUIEN, próxima a estrenarse.

FLORENCIA ÁLVAREZ



Guionista y directora de cine. Dirigió varios cortometrajes y la película **HABI, LA EXTRANJERA** (2013). Está trabajando en un proyecto de ficción llamado **SEVERINO**, sobre la trata de personas.

El principal problema que tiene o debería tener un director, es hacer una buena película. La mejor posible. Que sea coherente, que tenga ritmo, que esté bien actualizada... Que esa película llegue al cine, que pueda permanecer en cartel y que la gente la vea... parece ser otro cantar.

Todo ese circuito maravilloso es un arte de producción y no del director. Significativamente, esas son las películas que se están mostrando y las que la gente quiere ver. Pe-

lículas concebidas para que las vea mucha gente.

Ese es uno de los problemas del estreno en Argentina; encontrar un lugar allí. No se trata solamente de si es una buena película, ni la sala, sino mucha publicidad, actores reconocidos... y también (y lo anterior lo trae de la mano), una brecha en el espectador.

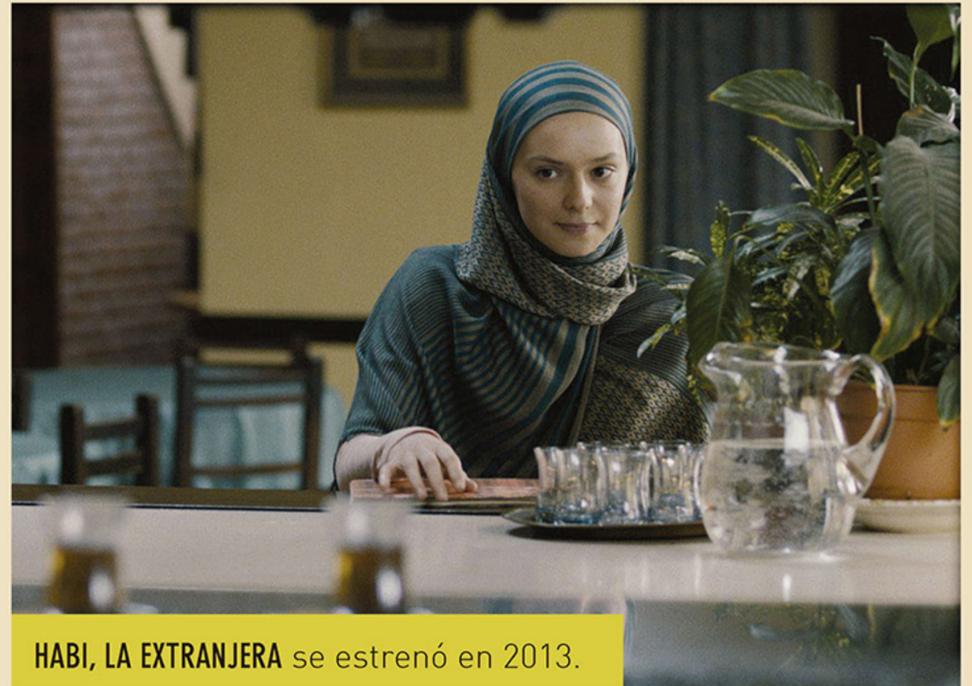
Pensando en el modo en que la distribución y exhibición entran en el trabajo del director/guionista, me viene esa frase,

DIRECTORES_OPINIONES

“pensar en el espectador, tenerlo en cuenta”. Me parece justo eso, ponerse en su lugar, pensar que el espectador tiene que poder entender esa historia, llegar al núcleo de lo que esa película está proponiendo. No subestimar-lo, ni aburrirlo, que tampoco es sinónimo de entretenerlo...

Pero ahora esa frase en algún punto se transformó, y es pensar al espectador en términos

de Butaca. Pensar y hacer la película que la gente quiere ir a ver (y ese lugarcito, se va angostando). Entonces el oficio de director/escritor se vuelve más complejo, estratégico, mercantil. Y el oficio del espectador, un opio... En el medio hay un gran desafío: llevar al espectador a ver esa película que quiere ver, que mientras la ve se sorprenda porque no es completamente lo que esperaba, y que eso le encante.



HABI, LA EXTRANJERA se estrenó en 2013.

ANDRÉS BORGHI



Director, guionista y realizador de efectos visuales. Dirigió la comedia **BAILANDO CON EL PELIGRO** (2004), además de varios cortometrajes. Se encuentra presentando en festivales su largometraje **NACIDO PARA MORIR** y está escribiendo el guión de una nueva película de terror, siguiendo la línea de su último corto, **ALEXIA**.

La producción local parece estar creciendo día a día. Yo me muevo mucho por el circuito de cine fantástico independiente y allí la producción no para nunca. Cada vez es más gente

la que se anima a filmar por su cuenta y así, al volvernos una comunidad donde todos ayudan en las películas de todos, sumado al más fácil acceso a la tecnología, el proceso se disfruta más y cada vez más proyectos llegan a buen puerto. Creo que con el tiempo habrá cada vez mejores películas nacionales y en mayor cantidad.

Creo que la mayor dificultad para realizar una película es siempre como financiarla. Buscar los fondos sigue siendo para mí la parte más difícil.

Con respecto a la etapa del estreno, si la película que uno realizó no pasó en ningún momento por el INCAA, o sea que fue completamente autofinanciada y se hizo por fuera del sistema, es casi imposible que se estrene comercialmente. Se puede estrenar en festivales, o hacer proyecciones en algunas salas; pero no es un estreno oficial ante el Instituto de Cine. Esto es realmente un problema grande para una gran cantidad de realizadores independientes. Algunos llevan ya 5 o más películas hechas pero ante el Instituto no son directores.

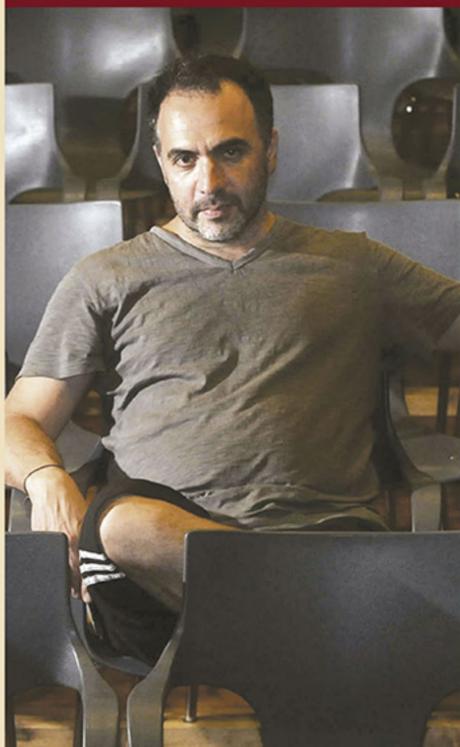
Me parece que la digitalización de las salas cinematográficas es algo muy bueno. A todos nos gusta el fílmico, pero que la tecnología se renueve facilita el acceso a nuevos realizadores para que sus películas estén en las

salas de cine. Espero que impacte logrando que directores nuevos e independientes puedan estrenar sus películas. Pero para que eso ocurra se tiene que facilitar la llegada al estreno.



Afiche de **NACIDO PARA MORIR**, que se presenta actualmente en festivales.

ADRIÁN CAETANO



Guionista y director. Dirigió los largometrajes **BOLIVIA** (2002), **UN OSO ROJO** (2002), **CRÓNICA DE UNA FUGA** (2006) y **MALA** (2013); los unitarios **TUMBEROS** (América TV, 2002), **DISPUTAS** (Telefé, 2003) y la miniserie histórica **LO QUE EL TIEMPO NOS DEJÓ** (Telefé, 2010).

Pienso que uno de los principales problemas que hoy debe enfrentar profesionalmente un director al momento de realizar una película es la distribución. Los formatos han profundizado aún más las diferencias entre las ofertas concebidas con mero afán mercantilista y las que buscan otros objetivos (como el de generar identidad y cultura, por mencionar alguno). El consumo de cine independiente y extranjero -dejando de lado a las multinacionales y no al cine extranjero, ya que nuestro cine responde cada vez más ante esas exigencias foráneas- ha bajado sustancialmente teniendo en cuenta el aumento de los formatos que ofrece el mercado hoy. Los demás problemas son inherentes a la realización de una película. Hoy más que nunca el director tiene que contemplar, a la hora incluso de debates artísticos, la instancia de distribución y a qué pantalla va dirigida. O a cuántas.

En cuanto al estreno, uno de los grandes problemas, o el mayor, es el apoyo real del INCAA. Nadie pone en duda el rol del INCAA a la hora de producir (sin aceptar ciegamente que los fondos destinados son cada vez más bajos) ni la necesidad a la hora de construir identidad y cine nacional, pero sí es imprudente que las películas salgan a un mercado copado por monopolios en las mismas condiciones que aquellas que gastan más en promoción que en realización.

Me parece que la digitaliza-

ción de las salas cinematográficas no es una mala idea. En cuanto al impacto en la exhibición de cine nacional, todo depende de las políticas que empleen las instituciones que se ocupan, no sólo de subsidiar, de que la cultura argentina se difunda. Es ridículo gestionar más de 40 películas al año y no acompañarlas en su derrotero. Lo digital no implica nada en sí mismo.

CRÓNICA DE UNA FUGA (2006), protagonizada por Rodrigo De La Serna y Pablo Echarri.



TAMAE GARATEGUY



Guionista y directora de cine. Codirigió el largometraje **UPA! UNA PELÍCULA ARGENTINA** (2007), junto a SANTIAGO GIRALT y CAMILA TOKER; dirigió los films **POMPEYA** (2010) y **MUJER LOBO** (2013). Mientras prepara para fin de año un proyecto con NICANOR LORETI, está terminando dos películas: **UPA! 2**, repitiendo codirección con GIRALT y TOKER, y **ALL NIGHT LONG**, en dúo con JIMENA MONTEOLIVA.

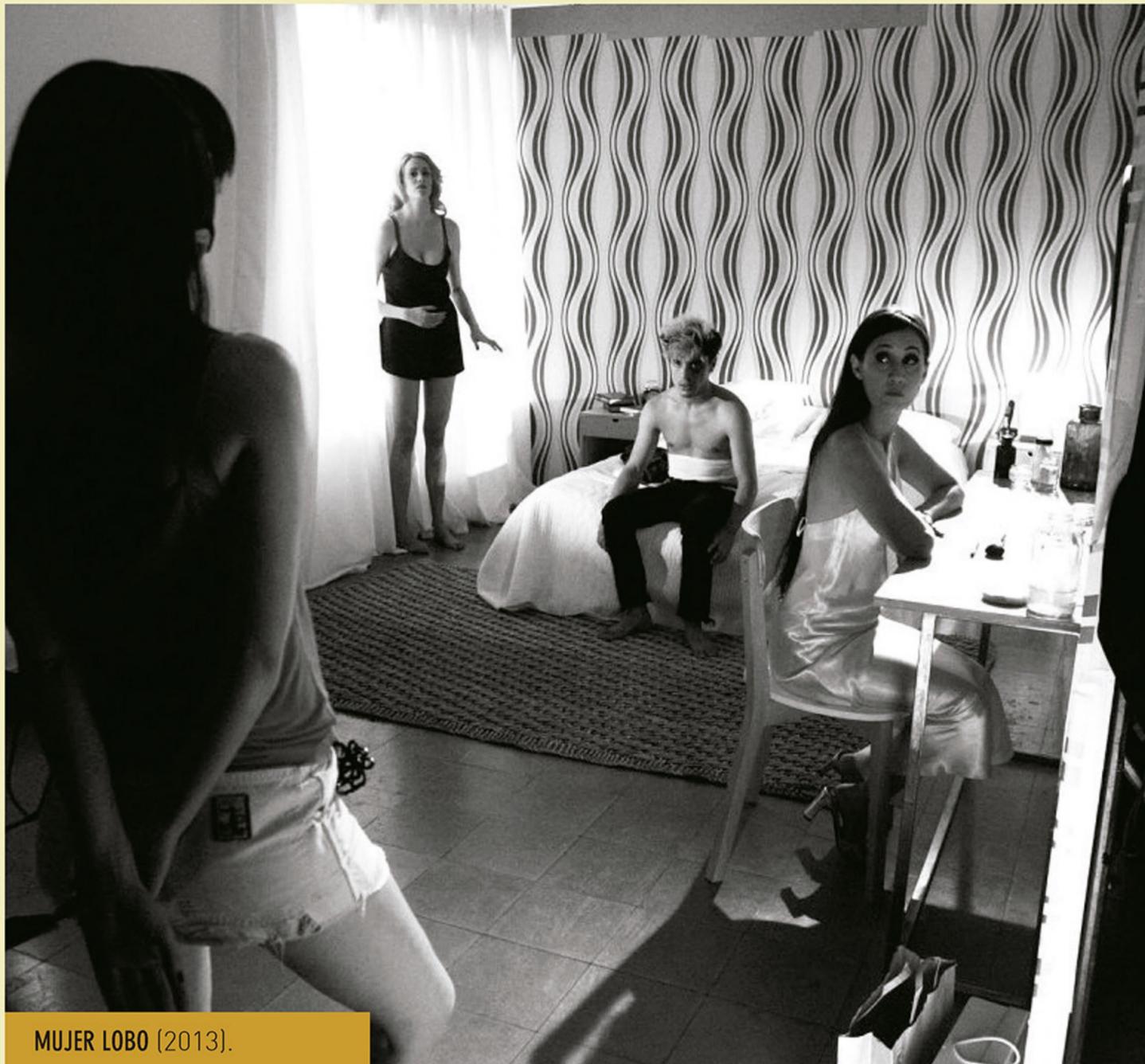
Me parece que estamos en una época de oro en cuanto a la producción cinematográfica actual, donde hay estéticas y modos de producción diferentes. Desde el apoyo que brinda el INCAA a toda la cinematografía hasta muchos chicos, y directores no tan chicos, que dirigen películas por fuera del INCAA. Hay una producción muy vasta y estéticamente muy rica. Y la verdad, que sean cien o más películas por año, es algo muy bueno.

Pienso que la exhibición y la distribución son un problema al momento de estrenar.

Cuando las películas están terminadas no tienen un espacio adecuado donde estrenarse y exhibirse. Hay muy pocas distribuidoras argentinas. Para los directores y productores, encontrar un lugar para sus películas es complicado. Hablo de las que no son "tanques". Un lugar adecuado sería un circuito, tres o cuatro cines, o inclusive un pequeño complejo de cines, donde uno vaya y sepa que puede ver en buena calidad películas que buscan otras cosas, desde documentales o películas personales, o por ejemplo en mi caso que hago género, películas espe-

cíficas. Eso me parece que está faltando; lugares donde se pase toda esa producción vasta y rica. La gente responde; la gente va a ver cine. Los porteños, y creo que todos los argentinos, son muy cinéfilos.

Me parece perfecto que se digitalicen las salas. Yo soy de la línea que todo lo que sea la tecnología, e inclusive las plataformas online, me parece genial. El DCP es más barato y es un formato muy estable, que no depende de si la lata se arruinó, si la película se arruinó. Prefiero el DCP miles de veces; lo que pasa es que no se sabe cómo va a sobrevivir con el tiempo, pero me parece buenísimo. Además, se puede llegar a más gente a través de la digitalización de las salas. Es más accesible para las películas, para el público y para todo el circuito del cine.



MUJER LOBO (2013).

MARIANO HUETER



Guionista, productor y director de televisión. Realizó varios cortometrajes; la miniserie **INCONSCIENTE COLECTIVO** (TV Pública, 2013); la serie de 13 episodios **EL LEGADO** (Canal 9, 2014); el programa de cortos **FICCIONES CORTAS** (Canal 4), en co-conducción con MARTÍN SLIPAK. Está por dirigir una nueva serie de ficción de 13 capítulos, **67 MILLONES**, con producción de Rizoma Films.

Creo que tenemos las herramientas técnicas y creativas para ser una de las potencias a nivel mundial en creación de ficción para TV. Quizás el gran problema es que esos recursos deberían ser acompañados por una estructura tecnológica donde esos contenidos puedan exhibirse de manera masiva, exportarse y viralizarse. Creo que nuestra ficción es de excelencia pero las plataformas donde debería insertarse aún no están del todo exploradas. Esto necesita de directores, guionistas y productores jóvenes que generen contenidos para las generaciones actuales, las cuales están acostumbradas a un contenido de calidad cinematográfica, tramas muy dinámicas y multiplicidad

de formas a la hora de elegir cómo consumirlo.

Creo que el principal problema hoy en día para realizar un producto televisivo es contar con un espacio concreto y estructuras de difusión acordes al proyecto de cada director. Las estructuras y los formatos son muy diversos. **HOUSE OF CARDS**, por ejemplo, es una serie de un éxito rotundo en Netflix, pensada para dicho formato, que en televisión hubiera fracasado rotundamente. Lo mismo sucede con **MAD MEN** y otras de similares características. Hoy el director debería sacarse de la cabeza los conceptos tradicionales de la televisión y pensar su proyecto acorde a la dinámica de exhibi-

ción con la que se enfrentará, sus posibilidades y el público al que apunta.

Me parece que la Televisión Digital Abierta (TDA) es muy buena. Una televisión con alta calidad de imagen y sonido, que llegue a todos los rincones del país y a la que se pueda acceder de manera gratuita, es sin dudas un excelente puntapié para federalizar los contenidos y sus maneras de exhibición. De todas maneras, creo que para lograr una plena penetración de la TDA en la audiencia faltan tomar decisiones estructurales que aún no se han tomado y que requieren de un proyecto a largo plazo. Luego también quedará discutir la cantidad de canales, quienes son los licenciatarios y qué mercado existe realmente para cubrir los costos operativos y productivos de cada fre-



EL LEGADO (Canal 9, 2014).

cuencia. La TDA debería estar uno o dos pasos delante de las necesidades del consumidor.

Lo primero que hay que hacer para mejorar la producción de TV nacional es una fuerte autocrítica como directores y creadores de ficción. Hay proyectos que desde su génesis son pensados para que no los

vea nadie, no generan ningún interés y están por debajo del estándar de calidad de las cosas que hoy en día se hacen en el mundo. Lo primero es mejorar nuestro propio contenido, buscar una identidad nacional pero al mismo tiempo generar proyección internacional. El consumo de ficción y de televisión, en general, es cada

vez más global. Creo que los incentivos deberían apuntar a fomentar esas zonas grises donde hoy muy pocos productos llegan. Hay que darle lugar a las nuevas generaciones de realizadores que entienden y saben lo que requiere la televisión actual y, por sobre todo, la de los próximos 20 o 30 años.

LEANDRO IPIÑA



Guionista y director. Realizó el documental **SAN MARTÍN: EL COMBATE DE SAN LORENZO** y el ciclo **ÉXODO** (2012), ambos para el Canal Encuentro, del cual es coordinador artístico. Dirigió el largometraje **REVOLUCIÓN: EL CRUCE DE LOS ANDES** (2011). Está trabajando en el desarrollo de un largometraje de ficción llamado **HOMBRE MUERTO**.

Si miramos hacia atrás nos encontramos con un escenario desolador: un cine viciado de producciones mediocres (aunque a veces masivas, eso sí), con un poquísimo número de películas de calidad y cerrado a la gran mayoría de los realizadores. La televisión, peor aún. Destellos de buen cine, escasos como gemas, aparecieron a mediados de los 90' y marcaron un camino no siempre acompañado por el público.

Según cifras oficiales, en 2008 se estrenaron 64 películas nacionales, llegando a 170 en 2014. Hasta en un artículo por demás desagradable titulado "Subsidios al cine: el insólito costo de films que muy pocos

ven", el periodista admite que los espectadores aumentaron de 3.784.959 a 7.259.124 en estos años.

Si se tienen en cuenta la gran cantidad de nuevos canales y concursos para TV (tanto de ficción como documental) podemos pensar que son tiempos más que buenos para los directores. Ya no es necesario pertenecer a una gran maquinaria de producción o canal para comenzar a dar los primeros pasos. Cine de género, cine de autor, documentales casi experimentales o cinematografías locales impensadas años atrás, configuran un panorama múltiple y variado, con un alto grado de calidad y riesgo narrativo.

DIRECTORES_OPINIONES

Y aunque el panorama actual es alentador, siempre se encuentran problemas u obstáculos a la hora de realizar una obra. Es difícil generalizar porque cada proyecto tiene sus dificultades particulares y cada director su propia manera de hacerle frente. Pero en rasgos generales, a la hora de hacer una película el director no sólo es un director, sino el nervio motor que la hace existir. Es un poco el guionista y otro poco el productor. Prácticamente no existe un cine netamente de productores, donde el director es un técnico calificado. Hasta el cine comercial argentino tiene mucho de cine de autor. Por eso creo el primer problema u obstáculo es económico: como conseguir los recursos para hacer la película que se quiere hacer. El segundo, y no por eso menor, tiene que ver con la distribución y publicidad: los presupuestos se agotan al momento de terminar

una película y si no se tiene un aparato publicitario como parte de la producción es difícil llegar al público masivo.

Ciertas ventajas tecnológicas, como la digitalización de salas, han permitido bajar los costos de las copias y la posibilidad de multiplicar pantallas sin

perder calidad. Hemos logrado ver películas excelentes de muy bajo presupuesto que de otra manera hubiesen naufragado con una sola copia, arruinándose de sala en sala.

La TDA ha abierto un lugar a producciones que de ninguna manera hubiesen entrado en

el circuito televisivo. Directores de todo el país pudieron, por primera vez, realizar productos para canales nacionales. Creo que el próximo paso es profundizar las producciones locales, crear un marco que les permita sustentabilidad en el tiempo y así poder crecer.



REVOLUCIÓN: EL CRUCE DE LOS ANDES (2011).

MAKENA LORENZO



Directora y productora. En 2008 fundó junto a NÉSTOR MAZZINI la productora Banda Aparte, que combina vivo y animación. Está produciendo y codirigiendo con MARIO PAVEZ **LA VUELTA EN CUENTO**, una serie de animación de 26 capítulos de 13 minutos para el canal PKPK, mientras desarrolla una serie web de ficción infantil dirigida por NÉSTOR MAZZINI.

Creo que hay que seguir investigando y experimentando.

Sin embargo, creo que todavía no se ha logrado un equilibrio entre los presupuestos que se manejan y los productos que necesitamos realizar. Pienso que hay que subir la calidad para ser competitivos en el mercado internacional y para eso es necesario que los presupuestos crezcan.

Mi impresión es que la Televisión Digital Abierta funciona muy bien en el desarrollo de los proyectos, en cuanto a concursos y la manera de llevarlos a cabo, pero no tan bien en el momento de difundir los contenidos. Muchos productos no consiguen tener la difusión necesaria y es difícil ver las series prime time en las principales pantallas. Creo que hay que

seguir ganando espacios. Otro punto a revisar es que habría que levantar los presupuestos en animación para poder producir serie competitivas.

Me parece que para mejorar la producción de TV nacional es importante ser muy creativos en el momento de pensar la historia y, por supuesto, en el momento de realizarla. Hay que escapar de las fórmulas probadas. Hay que buscar nuevos contenidos y formatos. Los productores, los guionistas y los directores tenemos que exigirnos y arriesgar más. También me parece muy importante buscar socios en el exterior.

ALEJANDRO MACI



Guionista y director. Dirigió el largometraje **EL IMPOSTOR** (1997). En televisión, encabezó el unitario **FISCALES** (Canal 13, 1998), la miniserie **SOL NEGRO** (América TV, 2003) y **EN TERAPIA** (TV Pública, 2012 a 2014); fue guionista de la serie **CRIMINAL** (Canal 9, 2005), **LALOLA** (América TV, 2008) y **LOS EXITOSOS PELLIS** (Telefé, 2008). Está preparando su segundo largometraje, **LOS QUE AMAN, ODIAN** -basado en la novela de SILVINA CAMPOS y ADOLFO BIOY CASARES- con LEONARDO SBARAGLIA y LUISANA LOPI LATO.

Aunque haya pasado poco más de un siglo de su aparición, el cine sigue siendo un arte que se modifica y que busca su lenguaje. Porque su lenguaje no compromete exclusivamente a los contenidos de sus narraciones, sino también a su condición de posibilidad, su factura, su distribución, su darse a conocer; sin los cuales, el cine -si pudiera seguir existiendo privado de todos estos aspectos- se convertiría en un ínfimo espectáculo privado. Y entonces cabría preguntarse si un "cine individual" de estas características seguiría siendo "cine" tal como lo entendemos. En este estado de cosas, el cine argentino ha ido buscando y modificando formas y contenidos en una dialéctica constante entre cuestiones internas (social, política, histórica, económica) y las narraciones y modelos de producción que llegan de otras partes.

A diferencia de lo que sucede con el teatro, tener acceso a las producciones de todo el mundo -en forma legal o ilegal- es algo relativamente sencillo. Sin embargo, creo

que una reflexión sobre el estado de cosas del cine en Argentina debe siempre considerar -fuera de sus méritos y su calidad- aspectos que aún siguen mostrándose resistentes. En muchos aspectos, merced a la evolución tecnológica, la realización se ha facilitado en gran medida, (cosa que impacta en todo lo relativo al financiamiento de una película); sin embargo, no sucede lo mismo ni con la distribución, ni con lo que podríamos llamar el "darse a conocer" de una película: su lanzamiento y su promoción.

Es algo cierto que hoy, una gran película podría realizarse de modo más o menos casero, pero también es cierto que muy probablemente la mayoría del público no tendría idea de que esa obra de arte alguna vez existió. Ese problema, que no sólo lo padece la Argentina, es una de las cuestiones a la que las políticas culturales y la industria debieran encontrarle una pronta respuesta. Es el gran obstáculo del cine. Poder hacer, poder distribuir, poder dar a conocer, poder ver. Se

puede hacer una película, pero muy difícil estrenarla ni saber de su existencia. Además, si llega a estrenarse, deberá competir de igual a igual con monstruos venidos de todas partes en condiciones comerciales incomparables. Los módicos circuitos locales resultan exiguos y no resuelven un problema que es demasiado grande. En todo caso, éste es uno de los grandes desafíos que presenta el cine que -más que ningún otro arte- requiere de ser protegido y resguardado. Y sin ese resguardo, difícilmente pueda prosperar.

Si a todas estas cuestiones las sometemos al termómetro de la realidad y la actualidad, podemos decir que el presente de nuestra cinematografía, a la luz de la calidad de sus producciones, la originalidad de sus contenidos, su resistencia a la adversidad, la multiplicidad de sus propuestas y su valoración internacional, es sorprendentemente próspero. En mi caso personal, me veo a diario repensando todas estas cuestiones y necesitado -como tantos otros- de una solución.



EN TERAPIA (TV Pública, 2012 a 2014), protagonizada por DIEGO PERETTI.

RODRIGO MORENO



Guionista y director de cine. Dirigió los largometrajes **EL CUSTODIO** (2005), **UN MUNDO MISTERIOSO** (2011) y **RÉIMON** (2014); codirigió la película **EL DESCANSO** (2001), junto a ULISES ROSELL y ANDRÉS TAMBORNINO, y el telefilm **LA SEÑAL** (2007, con VIVI TELLAS).

la cuestión del elenco, de los nombres que los distribuidores exigen y que los productores desean. En una industria tan mínima como la argentina hay que conformarse con apenas unos dos o tres nombres que garantizan de alguna manera un flujo de espectadores mayor al del triste promedio que el cine local ostenta mes a mes.

Me llamó la atención hace poco lo que escuché de boca de un productor: necesitamos un actor más o menos conocido, un 'segunda línea'; no para hacer un éxito, sino para que nos la dejen estrenar. Esto es en sí más grave y nos obliga a pensar alternativas. Por un lado, está el tema histórico de "los nombres" en los elencos, nada que Hollywood no haya inventado en los comienzos del cine, pero por el otro está la realidad de la exhibición; ¿qué le queda a un cineasta independiente que prefiere mejorar tal vez la calidad de su elenco con actores ignotos provenientes, por ejemplo, de la enorme escena

off que tiene el teatro porteño? Ya no hablamos de hacer espectadores, hablamos de poder estrenar para una lastimosa supervivencia de una semana.

El problema radica en la calidad de la cartelera y en la calidad de los espectadores, que se pierden a manos del cine pirotécnico americano pero también a manos del menos frecuente cine argentino "comercial", generalmente fácil y elemental aún en su constitución pirotécnica. Y se pierden espectadores (y salas) a manos de un cine argentino promedio que creíamos haber superado a comienzos del siglo y que las políticas cinematográficas que nunca atienden las cuestiones de la calidad han ayudado a revivir, con un pulmón al que parece le queda ya poca batería.

El Gaumont y todas esas paradas forzadas sostenidas fervientemente por este instituto tienen que ser reemplazadas por aventuras múltiples de exhibidores audaces, hay que alentar la creación y formación

de nuevos exhibidores con baja de impuestos, con subsidios para equipamiento técnico adecuado, con facilidades para importar películas. Es necesario nutrir a los espectadores de buenas películas, que por otro lado, se hacen a borbotones cada año; mejorará el gusto del espectador y mejorará por ende el cine argentino.

Los directores debemos pelear entre otras cosas para no tener que depender más de las caras de siempre al momento de hacer la película que nos viene en gana hacer. Y tenemos que pelear como espectadores de cine que también somos; hay que traer mejores películas para rodearse mejor y rodear mejor a nuestros espectadores potenciales. Parece que al cine se lo salva sólo con buen cine.

RÉIMON (2014), el último film de RODRIGO MORENO.

Al momento de realizar una película en la actualidad un director debe afrontar más o menos los mismos temas de siempre. En relación a lo que le compete, las cuestiones de la distancia y del punto de vista, del tono que le quiere imprimir a la película, del diálogo o no con el cine que lo precede, del diálogo o no con la realidad que lo contiene, cuestiones de las que seguramente derivarán otras referidas al estilo, nada que ninguno de los lectores de esta revista a esta altura desconozca. En cuanto a la producción reaparecen con fuerza los viejos temas. Por ejemplo, está



GASPAR SCHEUER



Director, guionista y sonidista. Dirigió los largometrajes **EL DESIERTO NEGRO** (2007) y **SAMURAI** (2012). Realizó el sonido de los films **ADIÓS QUERIDA LUNA** (F. SPINER, 2004), **HERMANAS** (J. SOLOMONOFF, 2005) y **EL CERRAJERO** (N. SMIRNOFF, 2014).

Imaginemos una fábrica de galletitas. Tiene cerca de 100 años. Ha conocido épocas de gloria, épocas doradas. Gran variedad para todos los gustos, enorme producción, el reconocimiento de sus mejores recetas en el extranjero, pero sobre todo el ferviente respaldo de los consumidores locales. Ahora bien: por supuesto que una fábrica de galletitas no es indiferente a los avatares de su país, de sus políticas, de sus cambios culturales, como así tampoco a la aparición en escena de otros hábitos a nivel global, de la mano de nuevos productos que compiten o sustituyen el consumo de galletitas. Y aquí estamos: las galletitas de nuestra fábrica han perdido hace bastante tiempo el favor que el público supo dispensarles.

Entiendo que en esta situación, todos los elementos de la cadena deben tener como prioridad impostergable restituir ese vínculo perdido. Ahora bien: no creo que el camino para esto sea pretender copiar recetas exitosas de otras gastronomías. Entre el original y la copia, cualquiera elegiría el original. Ni mucho menos abocarse a producir teniendo en mente el supuesto único y simple sabor de la galletita que el pueblo quiere comer.

Creo que es necesario, y también posible, que haya gran variedad de galletitas, y que todas encuentren su razón de ser. Sin subestimar el gusto del público y asumiendo que hay, dentro de esa abstracción que es "la gente", una muy extensa variedad de preferencias. Ricas y crocantes galletitas de agua, clásicas galletitas de vainilla y dulce de membrillo. Y también recetas inesperadas; audaces experimentos panaderos que incluyan ingredientes desconocidos o poco explorados. Pero todas hechas con conocimiento, con dedicación, con planifi-

cación. No es una pavada hacer una rica galletita. Y si vamos a destinarle fondos públicos, todos deberíamos exigirnos hacer la mejor galletita posible.

A todos nos va algo de responsabilidad en ello. El Instituto de la Galletita tiene que asumir que la cantidad producida por año no puede ser el único y fundamental objetivo. De qué sirve construir enormes galpones para almacenar las galletitas que nadie come. Los maestros panaderos tienen que entender que el sentido de hacer galletitas es alimentar o deleitar a alguien. Esto no implica resignar honestidad y expresión; por el contrario: puede significar el desafío de preguntarse si se es capaz de elaborar una galletita que resulte apetitosa. No todas serán masivas, pero todas deberían llegar a encontrar el comensal para quien fueron horneadas. Los trabajadores jerárquicos de la fábrica, los que administran los recursos para cada galletita, tienen que asumir que aunque la producción se realice con un subsidio que no

pone en riesgo su propio patrimonio, no deben olvidar su responsabilidad de expresar la imaginación y la voluntad para lograr una galletita excelente. Y que la aventura de producir una galletita no puede terminar cuando se embala el producto en fábrica, si no que por el contrario, aún queda un largo camino por recorrer. Por último, los kioscos y almacenes deberían entender que esconder el producto de tanto trabajo detrás de otros productos más vistosos y llamativos, es poco ético, para decirlo de una manera educada.

Creo que los cambios tecnológicos y los nuevos hábitos han trastornado de manera notable todos nuestros supuestos. De alguna manera, sin desatender el camino recorrido y la experiencia acumulada, quizá sea un momento para pensarlo todo de nuevo.

SAMURAI (2012), encabezada por ALEJANDRO AWADA y NICOLÁS NAKAYAMA.



CAMILA TOKER



La producción local está muy activa. Con la ventaja además de ser diversa. Con el gran aporte tecnológico del digital, por fin instalado y aceptado industrialmente que beneficia a la producción por la posibilidad de hacer películas más accesibles en cuanto a sus presupuestos sin dejar de lado la pretensión o indagación estética de cada director. Más allá de las discusiones válidas y enriquecedoras sobre las diferencias con el fílmico, creo que somos una generación bisagra entre estos dos lenguajes y en ese sentido estamos en el momento oportuno para profundizar esta nueva forma de ver y representar.

Ahora me toca, con mi nueva película, afrontar dificultades diferentes a las que hasta me tocaron como directora. Siendo independiente la película se arma con la velocidad de tu entusiasmo y el del equipo. Y las dificultades son claramente presupuestarias. Ahora, en una producción más clásica, serán los tiempos la mayor dificultad, espero. Los presupuestos siguen siendo acotados, y acá el trabajo de los pro-

ductores es fundamental para no estar colgados solamente de las cuotas, el subsidio y los tiempos INCAA, sino armar coproducciones que favorezcan a la película y a la producción en cuanto a la manera en que se va a trabajar. El cine es un trabajo de mucha gente, de un equipo indispensable y la posibilidad que todos trabajen mejor es una ventaja también para la película. Pensándolo así, la realidad es que no sería un problema de dirección, si no fuera porque en general somos productores de nuestras propias películas.

El apoyo del INCAA es fundamental para la producción local no solamente desde lo económico sino como política cultural. Pero también (en mi experiencia personal) no puede pensarse nuestro cine sin las dos grandes ventanas que son el BAFICI y el festival de Mar del Plata, donde nuestras películas empiezan a existir y tienen la posibilidad de salir al mundo.

Y ahí el problema; el estreno. Así como desde los créditos y subsidios se piensa y apoya la

Actriz y directora. Codirigió junto a TAMAE GARATEGUY y SANTIAGO GIRALT el largometraje **UPA! UNA PELÍCULA ARGENTINA** (2007), y su ópera prima solista **RAMANEGRA** (2010). Está terminando la película **UPA! 2**, nuevamente junto a GIRALT-GARATEGUY, mientras prepara su próximo proyecto, **LA MUERTE DE MARGA MAIER**.

producción, falta que la pata de exhibición empiece a sentirse parte de la misma ronda en lugar de ser el enemigo de nuestro cine. El embudo gigante, la no disponibilidad en las salas multimedia (o el boicot constante de éstas al cine local) dejan películas encajonadas esperando su oportunidad o con estrenos fugaces, que sirven para cobrar los subsidios, pero juegan en contra de su único fin que es ser vistas.

En ese sentido la digitalización de las salas es un gran avance, porque al abaratar los procesos de post-producción permite que haya más copias posibles y que muchas salas

puedan manejar, por más pequeñas que sean, una buena oferta de películas en una calidad aceptable.

Creo que faltan salas. Que el circuito INCAA es indispensable pero debiera superarse en cantidad. Creo en los cines en los barrios, en un costo reducido para películas argentinas (incluso películas no americanas) y ¡en la doble función! Pasada de moda y bello recuerdo de la infancia, pero posibilidad real para nuestro cine y nuestros espectadores.



UPA! UNA PELÍCULA ARGENTINA (2007), codirigida junto a TAMAE GARATEGUY y SANTIAGO GIRALT.

¡CORTEN! ¿QUÉ DIABLOS ES UN DIRECTOR DE CINE? Desde documental a cine de época.



¡Corten!

¿QUÉ DIABLOS ES UN DIRECTOR DE CINE?

EIGA KANTOKU-TTE NAN DA!, EN SU TÍTULO ORIGINAL, ES LA PELÍCULA REALIZADA POR ITO SHUNYA PARA CONMEMORAR EL 70 ANIVERSARIO DEL SINDICATO DE DIRECTORES DE JAPÓN, REAFIRMA QUE EN EL CINE LOS DERECHOS DE AUTOR SON DEL DIRECTOR. ALGO OBVIO PERO AÚN NO RECONOCIDO POR LA LEY EN SU PAÍS. EISENSTEIN HIZO UNA PELÍCULA PARECIDA EN 1929.

¡CORTEN! ¿QUÉ DIABLOS ES UN DIRECTOR DE CINE? (EIGA KANTOKU-TTE NAN DA!) es un film japonés estrenado en 2006 y realizado para conmemorar el 70 aniversario del Sindicato de Directores de Japón. Emplea

una amplia gama de géneros, desde película de época a documental. Fue escrito y dirigido por ITO SHUNYA, con la colaboración de 200 de los 580 miembros del Sindicato, la participación de KOIZUMI KYOKO,

una de las actrices más importantes de Japón y la aparición de OSHIMA NAGISA, director japonés de renombre mundial.

¿QUÉ DIABLOS ES UN DIRECTOR..., como señala el crítico de cine

Los directores ITO SHUNYA y OSHIMA NAGISA.



Sato Tadao, tiene como claro objetivo sostener que en el cine los derechos de autor pertenecen al Director, tal cual afirma el Sindicato de Directores de Japón. Posición contraria a la ley japonesa vigente que asigna estos derechos a las compañías que proporcionan los fondos para producir las películas, sin reconocer al director como autor de la obra.

En Japón, muchos consideran una obra maestra al film y otros no, alegando que son demasiados cocineros tratando de elaborar cerveza en medio de una tormenta. Pero los directores, de pie en la primera línea del cine japonés, abrazaron el proyecto para luchar

por sus derechos, logrando sin discusión una película "de autor".

Es necesario examinar, expresa la película mediante todo tipo de técnicas y entrevistas, cuándo, dónde, por quién y con qué razonamiento se nos niega a los directores de cine un derecho evidente que nos pertenece, llevándonos a la situación actual. ¿Dónde y cómo la creatividad del director de cine entra en juego? En la respuesta a esta pregunta está el interés de la película, al mismo tiempo una promoción de los reclamos del Sindicato de Directores y una obra llena de tensión que llega al máximo en su final, convertida en ob-

jeto de culto con el que ya se identifican los amantes del cine japonés.

Algún día, en Lausana.

ITO SHUNYA también piensa que su película **¡CORTEN! ¿QUÉ DIABLOS ES UN DIRECTOR DE CINE?** es una obra en defensa de la recuperación de los derechos de autor de las películas, así como un entretenimiento a la vez. Y agrega: "Sólo después que la película se estrenó en 2006, me enteré que otros habían sido pioneros en este camino. Ocurrió en 1929, durante el primer Congreso de Cine Independiente en Lausana, Suiza. Se reunieron 25 directores, entre ellos SERGEI M. EISENSTEIN quien con

HANS RICHTER codirigió un cortometraje en el cual los delegados actuaron y produjeron. Fue un drama cómico, que tuvo lugar en el castillo de La Sarraz, donde se celebró la conferencia, representando la resistencia a la embestida del cine comercial, con Hollywood en la cumbre. Lamentablemente esta película, **EL ASALTO DE LA SARRAZ**, ha desaparecido como tantas otras en las brumas del tiempo. Ahora que la versión subtitulada en inglés de nuestra película está terminada y se puede ver en el extranjero, sueño con el día en que **¡CORTEN! ¿QUÉ DIABLOS ES UN DIRECTOR DE CINE?** se proyecte en Lausana como aquella otra".

POR LOS DERECHOS DE LOS DIRECTORES DE CINE JAPONÉS DIRECTORES



Una película por los derechos no reconocidos del director en Japón.

Año	Total de pantallas	Number of Films Released			Admisiones		Taquilla recibida			Share	
		Films Japoneses	Films Importados	Total films	En miles	Promedio costo entrada Yen	Films japoneses	Films importados	Total	Films japoneses	Films importados
2000	2,524(1,123)	282	362	644	135,390	1,262	54,334	116,528	170,862	31.8	68.2
2001	2,585(1,259)	281	349	630	163,280	1,226	78,144	122,010	200,154	39.0	61.0
2002	2,635(1,396)	293	347	640	160,767	1,224	53,294	143,486	196,780	27.1	72.9
2003	2,681(1,533)	287	335	622	162,347	1,252	67,125	136,134	203,259	33.0	67.0
2004	2,825(1,766)	310	339	649	170,092	1,240	79,054	131,860	210,914	37.5	62.5
2005	2,926(1,954)	356	375	731	160,453	1,235	81,780	116,380	198,160	41.3	58.7
2006	3,062(2,230)	417	404	821	164,585	1,233	107,944	94,990	202,934	53.2	46.8
2007	3,221(2,454)	407	403	810	163,193	1,216	94,645	103,798	198,443	47.7	52.3
2008	3,359(2,659)	418	388	806	160,491	1,214	115,859	78,977	194,836	59.5	40.5
2009	3,396(2,723)	448	314	762	169,297	1,217	117,309	88,726	206,035	56.9	43.1
2010	3,412(2,774)	408	308	716	174,358	1,266	118,217	102,521	220,737	53.6	46.4
2011	3,339(2,774)	441	358	799	144,726	1,252	99,531	81,666	181,197	54.9	45.1
2012	3,290(2,765)	554	429	983	155,159	1,258	128,181	67,009	195,190	65.7	34.3
2013	3,318(2,831)	591	526	1,117	155,888	1,246	117,685	76,552	194,237	60.6	39.4
2014	3,364(2,911)	615	569	1,184	161,116	1,285	120,715	86,319	207,034	58.3	41.7

ZAPPING & FICCIÓN



En Brasil, **RASTROS DE MENTIRAS** comenzó a emitirse en mayo de 2013.

LOS 7 LOCOS DE ROBERTO ARLT EN LA TV PÚBLICA CON FERNANDO SPINER Y ANA PITERBARG COMO DIRECTORES. LA TURCA **LAS MIL Y UNA NOCHES** POR EL 13. LA BRASILEÑA **RASTROS DE MENTIRAS Y FRONTERAS**, MINISERIE DE 13 CAPÍTULOS DIRIGIDA POR SABRINA FARJI EN TELEFE. CUESTIÓN DE CAMBIAR DE CANAL.

“Tenemos que hacer ROBERTO ARLT”, dijo RICARDO PIGLIA a mediados de 2013 en el café de la Biblioteca Nacional. Compartían la mesa HORACIO GONZÁLEZ, los productores de **BORGES POR PIGLIA** el ciclo emitido por la TV Pública en 2014, XIMENA TALENTO y

MARÍA PÍA LÓPEZ del Museo de Libro, detalla ALEJANDRO MONTALBÁN de Nombre Producciones Audiovisuales. “Coincidimos que la literatura podía enriquecer la televisión. **THE WIRE, BREAKING BAD** y **LOS SOPRANO** se acercan mucho a la literatura”, define Montalbán.

“Antes te encerrabas un fin de semana para leer ochenta páginas de una novela y ahora te ves varios episodios de una serie bien narrada”.

El grupo continuó reuniéndose en la oficina de PIGLIA para iniciar los lineamientos

LAS MIL Y UNA NOCHES

Primera telenovela de origen turco vista en la Argentina y también en llegar a América latina, histórico productor y exportador del género que ahora lo importa. Fue éxito en Chile, donde se realizó el doblaje y se estrenó en el canal Mega. Luego la emitió Caracol de Colombia y ya la compraron Ecuador, México, Puerto Rico y Uruguay. Producida por TMC Films, fue estrenada en 2006 por Kanal D en capítulos semanales de una hora y media. Hace una década Turquía no pesaba en la producción de telenovelas. Aprendieron cómo hacerlas y erigieron una industria que exporta a costos beneficiosos. Empezaron por el mercado árabe y rápidamente llegaron a Occidente. Promocionan Turquía y atraen turismo. La saga de series turcas en el 13 continúa con otra titulada **EL SULTÁN**.

SINOPSIS Tomando solo el nombre del personaje de la legendaria **MIL Y UNA NOCHES** original, Scherezade es una arquitecta exitosa, bella, inteligente, viuda y madre de un niño pequeño. Onúr, un millonario, joven buen mozo para cuya empresa ella trabaja, la desea pero ella lo rechaza. El hijito de Scherezade cae enfermo y su única salvación

es un costoso trasplante de médula. Ella pide un préstamo a su empleador y él le dice que sí, pero a cambio de pasar la noche juntos. Ella acepta para salvar a su hijo. Después ella odia a Onúr que obsesivamente loco de amor se arrepentirá de haberla poseído así. Pasará toda la historia para convencer a Sherezade, soportando los sentimientos

contradictorios de ella y a los villanos de siempre dispuestos a que esa pareja no se forme.

El actor que hace de Onúr se llama HALIT ERGENC y la actriz BERGUZAR KOREL es Scherezade. Un dato que suena conocido: HALIT y BERGUZAR se enamoraron durante las grabaciones, se separaron de sus respectivas pare-

jas, se casaron legalmente en agosto de 2009 y tienen un hijo, Alí, de 4 años.

LAS MIL Y UNA NOCHES, fue estrenada en 2006 por Kanal D.



LEONOR MANSO
en **LOS 7 LOCOS**.
Foto de Gustavo
Nakamura.



de una adaptación de **LOS 7 LOCOS**. Convocaron a LEONEL D'AGOSTINO que empezó a traer escaletas de guiones. El proyecto avanzó. Encontró apoyo y espacio en la TV Pública, se sumaron FERNANDO SPINER y ANA PITERBARG para dirigirlo y también el historiador JAVIER TRÍMBOLLI para recrear el contexto de la época, vinculado con el anarquismo y los radicales de Yrigoyen.

El programa que se verá este año tiene 30 capítulos, participaron 50 técnicos y 70 actores en 75 jornadas de grabación, 35 en exteriores y 40 en la TV Pública, además de 30 horas de material de archivo seleccionado. Coproducción y trabajo conjunto de la Biblioteca Nacional, La TV Pública y Nombre Producciones Audiovisuales. La Biblioteca Nacional centró su labor en la concepción artística general del proyecto, la adaptación para televisión y supervisión del guión. La TV Pública aportó financiación, técnicos y equipamiento, escenografía, decorados y compartió la producción con Nombre Producciones Audiovisuales, que contribuyó con el guión, la dirección, el elenco, el diseño de vestuario, la ambientación y la postproducción.

La serie sigue muy de cerca la novela y su trama. Pero introduce un personaje, el comentarista, que en el libro solo aparece con notas al pie de página. Es un periodista que, interpretado por DANIEL HENDLER, busca la gran nota investigando a la sociedad secreta liderada por el astrólogo (CARLOS BELLOSO). Actúan DANIEL FANEGO como El rufián melancólico, FABIO ALBERTI en su primer rol dramático, POMPEYO AUDIVERT, CLAUDIO RISSI, MARTÍN SLIPAK, MARCELO SUBIOTTO, PABLO CEDRÓN, BELÉN BLANCO, JULIETA ZYLBERBERG, LUIS ZIEMBROWSKI y LEONOR MANSO como abuela del personaje que encarnó hace 40 años en la versión filmada por LEOPOLDO TORRE NILSSON.

Fuentes

<http://tiempo.infonews.com>
www.clarin.com/www.telefe.com

ANA PITERBARG

Debutó como directora de largometrajes con **TODOS TENEMOS UN PLAN** (2012), una coproducción internacional que protagonizó VIGGO MORTENSEN, pero su carrera es extensa. Empezó como asistente de dirección de, entre otros, MARTÍN REJTMAN, ADRIÁN CAETANO y FERNANDO SPINER en **ADIÓS, QUERIDA LUNA**. Justamente con él codirige ahora **LOS 7 LOCOS** para la TV Pública, que se emitirá de lunes a jueves en horario central, más los sábados por la tarde todos los capítulos semanales en continuado. Además podrá verse por Internet.

¿Cómo llegaste a la codirección de **LOS 7 LOCOS**?

Convocaron como director a SPINER, y FERNANDO me convocó a mí.

¿Qué tal la experiencia de codirigir?

Es un gran descubrimiento. Estamos los dos muy contentos porque nos complementamos. Somos amigos y teníamos la intuición de que íbamos a coincidir. Muchas veces nos encontramos pensando lo mismo. Sino a través del diálogo, el proyecto crece mucho y el material se potencia.

¿Se dividen roles?

En general trabajamos juntos, sino alguno está en la isla de edición mientras el otro se queda en rodaje. Nos vamos turnando.

¿Qué importancia tiene para vos, como directora, realizar la adaptación para TV de una obra como esta?



ANA PITERBARG la vigencia de Roberto Arlt en TV.

Es muy emocionante trabajar con una obra que impacta tanto cuando uno la lee y significa mucho para la historia de la literatura argentina. Deseo generar en el público tanta expectativa como la que siento.

¿Y a nivel de producción?

Creo que este programa de la TV Pública será un hito en la historia de la pantalla chica, máxime brindándole este espacio a una obra de un autor como ROBERTO ARLT.

¿Pensás que el ARLT de los años 30 continúa vigente?

Tanto la trama como el conflicto existencial tienen muchísima actualidad universal y especialmente argentina. Es una mirada lúcida sobre una situación crítica que lamentablemente se viene sosteniendo hace casi cien años. No es algo que haya dejado de estar. El personaje romántico de Erdosain continuará vigente mientras este mundo siga siendo cómo es.

¿Cuál pensás que es el aporte que la televisión debería hacer a la cultura argentina?

En los últimos años la distancia que existía entre la televisión y el cine se fue acortando. El nuevo formato de las series que no son diarias sino que tienen una trama completa en un tiempo determinado y que hoy es boom, habla también de la instalación de la novela episódica en la pantalla, que es en sí mismo un nuevo género televisivo que acerca la literatura a la TV y en ese sentido la emparenta mucho más con el cine. Hay mejor

calidad de imagen y sonido y mucha más producción. El producto que se consume es más cuidado.

¿Qué ventajas le ves como medio expresivo?

La televisión tiene una capacidad súper valiosa: genera comunicación directa. Los actores -a los que el público reconoce e incorpora a su mundo cotidiano- y el director, lo experimentamos de inmediato. Tenés rápidamente una respuesta de lo que le pasa a la gente con tu proyecto.

ENTREVISTA DE JULIETA BILIK



DIEGO VELÁZQUEZ como Erdosain en **LOS 7 LOCOS**.
Foto de Daniela López Castan.

RASTROS DE MENTIRA, Brasil.



RASTROS DE MENTIRAS

Las telenovelas brasileñas ya son una garantía. Los malos doblajes las afectaron mucho tiempo pero luego mejoraron y se afirmaron productos como **TERRA NOSTRA**, **EL CLON O LAZOS DE FAMILIA**, hasta llegar el año pasado **AVENIDA BRASIL** con la que apostando a primetime, Telefé resultó ampliamente ganadora. Ahora el canal pretende seguir cabeza de audiencia con **RASTROS DE MENTIRAS**. Sumándola a **LADO A LADO** y **FLOR DEL CARIBE** ubicadas en horarios vespertinos, es la tercera tira brasileña que Telefé pone simultáneamente en su pantalla. En Brasil, **RASTROS DE MENTIRAS** se empezó a emitir por la Globo en mayo de 2013. Escrita por WALCYR CARRASCO, cuenta con 160 capítulos para su versión internacional, y fue la primera tira brasileña en mostrar una escena de beso entre dos hombres. Todo llega.

SINOPSIS Paloma y Félix son hijos de millonarios. Ella es bohemia, él es ambicioso. Ella queda embarazada viajando por América latina y vuelve

para pedir ayuda. Su hermano la convence de ocultarle su estado a los padres y cuando nace su sobrina la tira a la basura, eliminándola como heredera. La beba sobrevive a manos de Bruno, que acaba de perder a su mujer y a su hija Paulina recién nacida. Hace pasar a la niña encontrada como propia hasta que años después, Paloma y Bruno se conocen y se enamoran, sin saber que también los une la pequeña Paulina, que se enferma y salta toda la verdad. Paloma enfrenta al hombre que ama para lograr la custodia de su hija biológica. El principal villano es Félix, que también oculta su gusto sexual por los hombres.

PAOLLA OLIVEIRA (actriz más sexy del mundo 2013 para la revista VIP) es Paloma, MALVINO SALVADOR encarna a Bruno y MATEUS SOLANO a Félix. En el elenco hay grandes nombres como los del ya fallecido JOSÉ WILKER, SUZANA VIEIRA, ELIANE GIARDINI y ANTONIO FAGUNDES.



JULIETA ORTEGA, ISABEL MACEDO y RAÚL TAIBO, protagonistas de **FRONTERAS**.



FRONTERAS

Además de emitir las series brasileñas, Telefé cumple programando esta ficción nacional que ganó el concurso para series Prime Time Full HD de 13 capítulos 2013 del CIN (Consejo Interuniversitario Nacional) y el Ministerio de Planificación. Fue escrita en colaboración con ROMINA RISSOLO por su directora SABRINA FARJI, rodada con la participación de Zoelle Producciones en Buenos Aires y Misiones.

SINOPSIS Narra la historia de la pediatra Sonia Miller

que al perder un esperado ascenso en el centro médico de Capital Federal donde trabaja, decide aceptar un puesto en un hospital de frontera en la provincia de Misiones. Sin darse cuenta, Sonia descubre las propias fronteras que ella misma debe superar. Actúan ISABEL MACEDO, RAÚL TAIBO, JULIETA ORTEGA, FABIÁN MAZZEI, MATÍAS DESIDERIO, VANESA BUTERA, LORENZO QUINTEROS, JUAN PALOMINO, JUAN GIL NAVARRO, CELINA FONT y MARÍA UCEDO.

EL PATRÓN: ANATOMÍA DE UN
CRIMEN, de SEBASTIÁN
SCHINDEL.

2015: la vida continúa

EL CLAN DE PABLO TRAPERO, ACERCA DE LA FAMILIA PUCCIO, **EL REY DEL ONCE** DE DANIEL BURMAN, **CIUDADANO ILUSTRE** DE LA DUPLA MARIANO COHN Y GASTÓN DUPRAT, UNA REMAKE LIBRE DE **LA PATOTA**, EL CLÁSICO DE DANIEL TINAYRE A CARGO DE SANTIAGO MITRE; **LU LU** DE LUIS ORTEGA Y LA VUELTA DE ALEJANDRO AGRESTI, HUGO SANTIAGO Y ANA KATZ, ENTRE OTROS DIRECTORES/AS, INTEGRAN LA LISTA. UN CENTENAR DE PELÍCULAS EN TOTAL.



TUYA, de EDGARDO GONZÁLEZ AMER.



EL 5 DE TALLERES, de ADRIÁN BINIEZ.

Una cantidad un poco menor que los más de 120 filmes argentinos del año 2014, incluyendo **RELATO SALVAJES**, el más visto de la historia del cine nacional, pero manteniendo una vitalidad que permanece intacta. El 2015 arrancó con **PAPELES EN EL VIENTO** superando los 100 mil espectadores de la mano de JUAN TARATUTO y el documental **SORDO**, dos estilos totalmente diferentes pero que conviven en este nuevo universo multimedio, que busca los caminos abiertos por los constante cambios tecnológicos. La nómina contiene el reestreno de **LA HISTORIA OFICIAL** de LUIS PUENZO, algunos nombres más conocidos que otros y una multitud de debutantes, por ahora alrededor de 80 títulos, muchos de ellos programados en el Festival de Mar del Plata, en Pantalla Pinamar o en el Bafici. Cien títulos que tienen de todo, es decir ficciones de géneros diversos y documentales de estilos muy distintos.

Un proyecto esperado es **EL CLAN** de PABLO TRAPERO, que aspira a concursar en Cannes, acerca de la familia dedicada

al delito liderada por Arquímedes Puccio, para el caso interpretado por GUILLERMO FRANCELLA, acompañado por PETER LANZANI.

En la ruta de habituales comedias taquilleras para vacaciones de invierno, se anota también **LOCOS SUELTOS** producida por LUIS ALBERTO SCALLELA y CARLOS MENTASTI con Disney, Telefé y Argentina Sono film, filmada en el Zoológico de Buenos con MARIANO IÚDICA, LOLY ANTONIALE y KARINA JELINEK.

Otros filmes con nombres y apellidos son **CIUDADANO ILUSTRE**, de la dupla MARIANO COHN y GASTÓN DUPRAT; **EL AMOR A VECES**, de EDUARDO MILEWICZ que vuelve a la carga, **EL CIELO DEL CENTAURO**, del argentino radicado en Francia HUGO SANTIAGO, y **EL LIMONERO REAL**, de GUSTAVO FONTÁN, según el libro de JUAN JOSÉ SAER.

Con **EL REY DEL ONCE**, DANIEL BURMAN vuelve a su barrio y a sus raíces, mientras que SANTIAGO MITRE propone una remake libre de **LA PATOTA**, el clásico de DANIEL TINAYRE,

y LUIS ORTEGA reincide con **LU LU**, la historia de dos chicos marginales, EZEQUIEL ACUÑA con **LA VIDA DE ALGUIEN** y ALEJANDRO AGRESTI vuelve con **MECÁNICA POPULAR**.

ANA KATZ con **MI AMIGA DEL PARQUE**; JAZMÍN STUART con **PISTAS PARA VOLVER A CASA**, JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO con **PLACER Y MISTERIO**; MILAGROS MUMENTHALER con **POZO DE AIRE**; RODRIGO MORENO con **REIMON** y ARIEL WINOGRAD con **SIN HIJOS**.

JAVIER TORRE llevó a la pantalla **EL ALMUERZO**, acerca del encuentro de varios escritores -entre ellos ERNESTO SÁBATO y JORGE LUIS BORGES-, con el dictador Jorge Rafael Videla; y el rosarino GUSTAVO POSTIGLIONE presenta la versión cinematográfica de su pieza teatral **BRISAS HELADAS**. Por su parte, ANA PITTERBARG concreta su segundo filme, **ALPSTRAUM**, igual que ROSENDO RUIZ su tercero con **CAMBIO DE AIRE**.

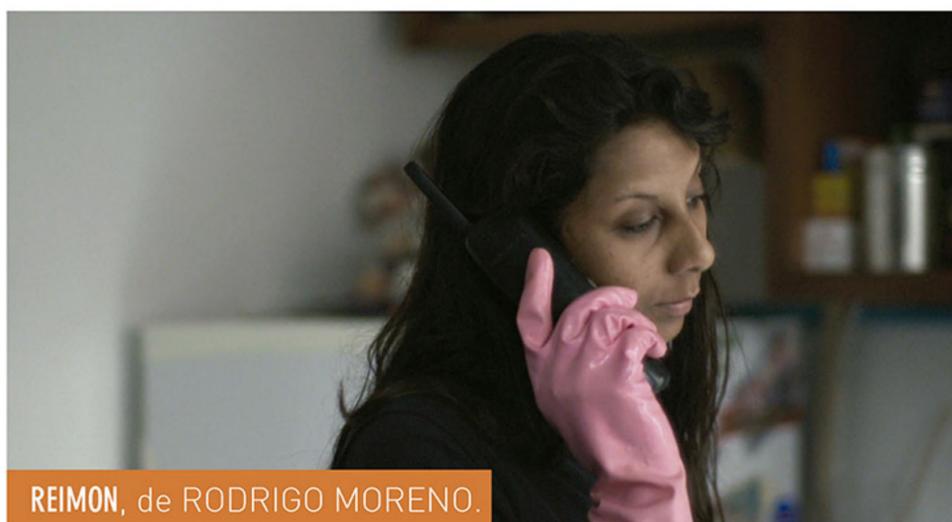
RAÚL PERRONE, el natural de Ituzaingó, estrena tres de sus típicas películas, **AULLIDO**, **FÁVULA** y **RAGAZZI**; el español CESC GAY

apuesta por una coproducción titulada **TRUMAN** y en cuanto a segundas películas también lo son **CHOELE**, de JUAN SAIAN y el documental **CASA DE TEATRO**, de HERNÁN ROSSELLI. Otros segundos largometrajes son **CONTRA SANGRE**, de NACHO GARASINO; **EL 5 DE TALLERES**, de ADRIÁN BINIEZ, **EL ESLABÓN PODRIDO**, de JAVIER DIMENT; **EL PATRÓN: ANATOMÍA DE UN CRIMEN**, de SEBASTIÁN SCHINDEL; **KRYPTONITA**, de NICANOR LORETI, mientras que un debut esperado es el de ARNALDO ANDRÉ con **LECTURA SEGÚN JUSTINO**, coproducción rodada en el Paraguay.

La actriz y teatrera HELENA TRITEK debuta como cineasta con **ANGELITA LA DOCTORA**; DANIEL ROSENFELD presenta **AL CENTRO DE LA TIERRA**; BALTAZAR TOKMAN llega con **BUSCANDO A MYU** y ALEJANDRO PARYSOW también ofrece su primer trabajo como director titulado **CAMPAÑA ARGENTINA**, mientras que MATÍAS LUCHESSI finalmente estrena **CIENCIAS NATURALES**.



EL CIELO DEL CENTAURO, de HUGO SANTIAGO.



REIMON, de RODRIGO MORENO.

Del documentalista MIGUEL RODRÍGUEZ ARIAS llega **FRANCISCO DE BUENOS AIRES**, acerca de Jorge Bergoglio, mientras que de SANTIAGO GIRALT, en solitario **JESSE JAMES**, **PRIMAVERA**, **HERE**, **KITTY KITTY** y seguramente la sátira **UPA 2**, **EL REGRESO**, compartida con CAMILA TOKER y TAMAE GARATEGUY.

LAURA CITARELLA con VERÓNICA LLINÁS estrenan **LA MUJER DE LOS PERROS**; MAURO ANDRIZZI llega con **UNA NOVIA DE SHANGHAI**, EDGARDO GONZÁLEZ AMER con **TUYA**, un libro que alguna vez pensó adaptar ALEJANDRO DORIA; SERGIO MAZZA con **PROSTÍBULO DE ANIMALES**; PABLO AGÜERO con **MADRE DE LOS DIOS**; MATÍAS PIÑEIRO con **LA PRINCESA DE FRANCIA** y DIEGO SCHIPANI con **LA NOCHE DEL LOBO**.

En la lista también están **NATURALEZA MUERTA**, de GABRIEL GRIECO; **EL DESAFÍO**, de JUAN MANUEL RAMPOLDI, **EL INCENDIO**, de JUAN SCHNITMAN, **EL INVIERNO LLEGA DESPUÉS DEL OTOÑO**, de MALENA SOLARZ y NICOLÁS SUCKERFIELDS; **EL MONUMENTO**, de IGNACIO MASLLORENS, **ENSAYO DE DESPEDIDA**, de MACARENA ALBALUSTRI; **LA HERENCIA** de FEDERICO ROBLES y **LA SANGRE DEL GALLO** de MARIANO DAWIDSON.

Mucha suerte para todas.

Fuente: www.telam.com.ar

EL CLAN, de PABLO TRAPERO, donde GUILLERMO FRANCELLA interpreta al criminal Arquímedes Puccio.





DIRECTORES_WHIPLASH, DE DAMIEN CHAZELLE

WHIPLASH (DAMIEN CHAZELLE-2014).

NOTA, TRADUCCIONES E INFORME ESPECIAL PARA DAC ANA HALABE

A sangrar, mi amor: EL TALENTO DUELE

EL JOVEN GUIONISTA Y DIRECTOR DAMIEN CHAZELLE RETRATA EN SU PELÍCULA NOMINADA AL OSCAR LA PARTICULAR RELACIÓN ENTRE UN TIRÁNICO PROFESOR DE MÚSICA QUE BUSCA LA PERFECCIÓN Y UN JOVEN BATERISTA DISPUESTO A MORIR EN EL INTENTO.

En el frío invierno americano de 2013, unos pocos días después de cumplir 28 años, DAMIEN CHAZELLE caminó a través de la nieve de Park City rumbo a su primera visita al Festival de Cine de Sundance. Llevaba bajo el brazo un corto de 18 minutos sobre un joven y brillante bate-

rista de jazz y su terriblemente abusivo profesor de música. El trabajo terminó ganando el Premio del Jurado en el prestigioso festival.

Exactamente un año después, CHAZELLE volvió a Sundance con un largometraje sobre el

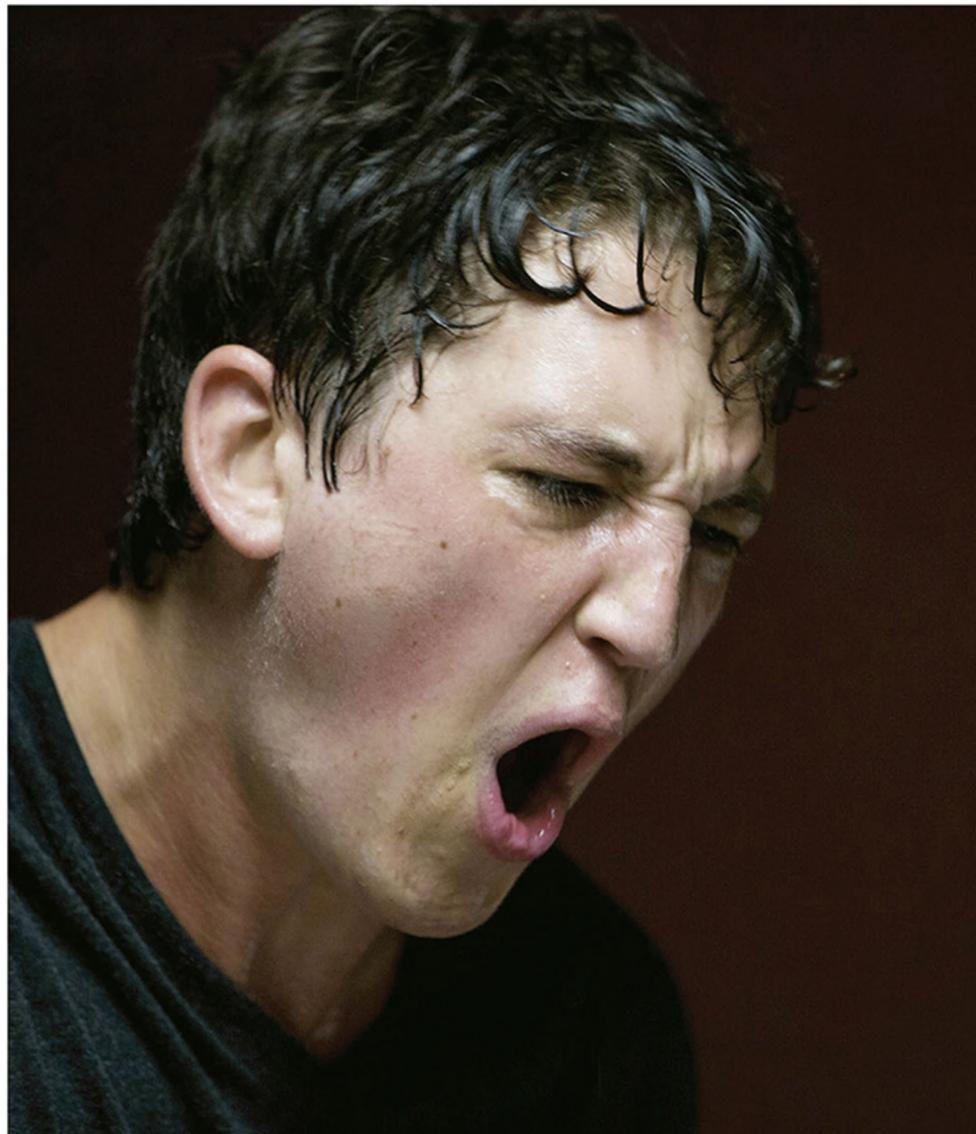
mismo estudiante de jazz y el mismo maestro, consiguiendo abrir la edición 2014.

Oscuro, tenso, a veces brutal, **WHIPLASH** está protagonizada por MILES TELLER (**THE SPECTACULAR NOW**, de JAMES PONSOLDT, 2013; **DIVERGENTE**, NEIL BURGER,

2014) como el chico prodigio que sufre bullying de su tiránico profesor, J.K. SIMMONS (**EL HOMBRE ARAÑA -THE SPIDER MAN-**, SAM RAIMI, 2002; **LA JOVEN VIDA DE JUNO -JUNO-**, JASON REITMAN, 2007). Aunque no haya formado parte directa en la carrera al Oscar, podríamos decir que, a los 29 años, CHAZELLE se suma a un selecto club de directores de menos de 30 años nominados, del que forman parte JOHN SINGLETON (a los 24 años por **BOYZ N THE HOOD -1991-**, y el legendario ORSON WELLES, quien tenía 26 cuando lanzó su opus **EL CIUDADANO -CITIZEN KANE, 1941**).

El mismo DAMIEN CHAZELLE fue baterista de jazz en la hipercompetitiva Princeton High School Band. Y, como el protagonista de la película, también sufrió los abusos de su instructor. “¡Te estás apurando, lo estás estirando, no es mi tiempo!. Esas eran las palabras que más escuché en el tiempo que estuve ahí”, confiesa todavía traumatado.

Siguió tocando un tiempo más, hasta que determinó que era suficiente y se volcó a estudiar dirección. Después de graduarse en 2007, presentó su primer trabajo, un drama musical en blanco y negro filmado en Boston al que llamó **GUY AND MADELINE ON A PARK BENCH** (2009), siendo bien recibido en varios festivales. A partir de allí consiguió trabajo como guionista, por ejemplo, de la película de terror **EL ÚLTIMO EXORCISMO 2** (THE LAST EXORCISM PART II, de ED GASS-DONNELLY, 2013). Pero todavía perseguido por las pesadillas de su trauma en la sala de ensayo, CHAZELLE



WHIPLASH (DAMIEN CHAZELLE, 2014). Dice el director: “En el final quería que la gente se preguntara si Andrew (MILES TELLER) va a seguir tocando la batería hasta matarse. La idea del arte como algo que mata me resulta fascinante”. El actor sabía tocar la batería pero tuvo que tomar clases privadas del propio director para el papel. “Fue tan bueno en el set que casi nunca tuvimos que usar un doble. Un 40 por ciento de lo que se escucha en el soundtrack es el audio en vivo de él tocando en el set”.

decidió hacer algo al respecto. “Pensé en hacer una película sobre cuán malditamente asustado estaba. Quería hacer un film sobre un lado diferente de la música, sobre el miedo y la angustia que hay allí”. Escribió un primer borrador en unas pocas semanas. “Era lo más personal que había escrito en mi vida, y también

“Para mí, practicar en serio no tiene que ver con disfrutar. La verdadera práctica es trabajar en lo que sos malo, y eso no es divertido. Practicar es golpearte la cabeza contra la pared” DAMIEN CHAZELLE



DAMIEN CHAZELLE en el set de **WHIPLASH** (2014). La película estuvo nominada al Oscar en 5 categorías, obteniendo tres: Actor de Reparto, Edición y Sonido. CHAZELLE se reunirá otra vez con su Andrew (MILES TELLER) en un musical llamado **LA LA LAND**, además de planear dirigir una biopic sobre Neil Armstrong y un thriller ambientado en los 70's.



En la trama de **WHIPLASH**, DAMIEN CHAZELLE saca a la luz el choque entre “lo divertido de hacer música” contra “la grandeza artística a cualquier precio”. Dice al respecto: “Si vas a tocar música o cualquier arte, sólo como un hobby o fuente de disfrute, entonces sí deberías disfrutarlo. Pero creo en ir más allá. Para mí, practicar en

serio no tiene que ver con disfrutar. La verdadera práctica es trabajar en lo que sos malo, y eso no es divertido. Practicar es golpearte la cabeza contra la pared. Si tenés la intención real de mejorar, siempre va a haber un aspecto de eso que no es divertido, ni disfrutable. Creo personalmente que el miedo es un motivador y no deberíamos negarlo. Alguien

como Fletcher (J.K. SIMMONS) se alimenta del miedo. Pienso que hay una razón en su metodología que a veces funciona, tanto en la vida real como en la pantalla. Su método es como si hubiera una hormiga en la mesa y, para matarla, utilizara una apisonadora. Sí, matás a la hormiga, pero también hacés mucho daño alrededor. Y en la mente de Fletcher eso está

bien. Él piensa: ‘Si tengo 100 estudiantes, y 99 de ellos salen desalentados y aplastados de esto, pero uno de ellos se convierte en Charlie Parker, entonces valió la pena’. No comparto esa mentalidad, pero esa es la historia de la película. Potencialmente encuentra su Charlie Parker pero causa estragos en esa búsqueda”.

El mismo DAMIEN CHAZELLE fue baterista de jazz en la hipercompetitiva Princeton High School Band. Y, como el protagonista de la película, también sufrió los abusos de su instructor.

lo más extremo. No estaba seguro de qué forma respondería el mundo ante eso. Una vez que empecé a mostrarlo, tuve que quitarme esas preocupaciones y seguir adelante. A partir de entonces, cada vez que se hablaba de bajar el tono a ciertas cosas, me mantuve firme en mi negativa”.

Al principio “nadie quiso tocarlo” dice DAMIEN. Nadie, excepto el director y productor JASON REITMAN (**LA JOVEN VIDA**

DE JUNO), que se enamoró de la historia y se dispuso a producirla, pero no estaba seguro sobre cómo financiarla. No había muchas posibilidades de llevar a las salas una versión de **NACIDO PARA MATAR** ambientada en la prestigiosa Juilliard. Entonces, persuadió al director de hacer un corto basado en algunas escenas del guión, convocando al gran J.K. SIMMONS, actor que colaborara con él en seis películas, para el rol del profesor. CHAZELLE

hizo su trabajo y luego emprendió el camino en la nieve, abriendo las puertas a su sueño.

La compañía independiente Bold Films aportó 3.300.000 dólares para el largometraje, que tendría a J.K. SIMMONS nuevamente en el rol del profesor. Y CHAZELLE quería castear a MILES TELLER como el estudiante, ya que en el momento del corto no había podido hacerlo. Pero debido a los compromisos del actor, si querían llegar a Sundance a tiempo tendrían solo 19 días para rodar la película y un mes para montarla. Ah,

un detalle más; TELLER no sabía tocar la batería como para interpretar a un prodigio del jazz. Pero DAMIEN tenía un sueño. Y había que sangrar hasta conseguirlo.

Para terminar a tiempo, el equipo trabajó 18 horas por día. CHAZELLE había delineado cada escena meticulosamente, dibujando 150 storyboards, manteniendo la producción con la precisión de un reloj, filmando 100 puestas por día. El set era una locura. Durante la tercera semana de rodaje, DAMIEN, al igual que Andrew en la película, sufrió un acci-

dente con su auto que lo mandó al hospital con una posible concusión. Sin embargo, volvió al set al día siguiente. "No había margen para el error. Cada día era caminar sobre una cuerda floja entre lograr algo realmente especial o un tremendo desastre" recuerda.

Nada más lejos.

Fuentes

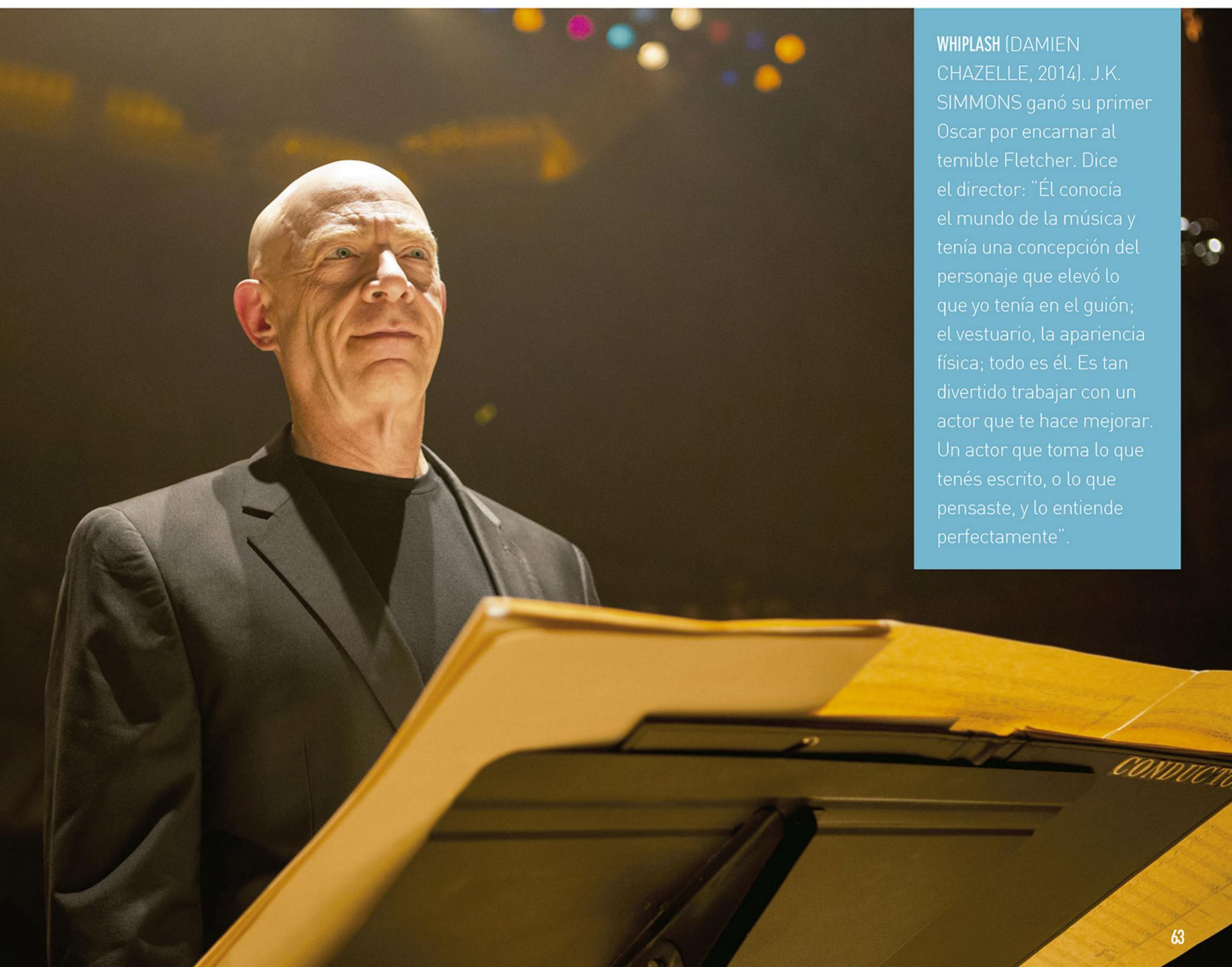
www.hollywoodreporter.com

- Rebecca Ford

www.variety.com

www.thedissolve.com

Para terminar a tiempo, el equipo trabajó 18 horas por día. CHAZELLE había delineado cada escena meticulosamente, dibujando 150 storyboards, filmando 100 puestas por día.



WHIPLASH (DAMIEN CHAZELLE, 2014). J.K. SIMMONS ganó su primer Oscar por encarnar al temible Fletcher. Dice el director: "Él conocía el mundo de la música y tenía una concepción del personaje que elevó lo que yo tenía en el guión; el vestuario, la apariencia física; todo es él. Es tan divertido trabajar con un actor que te hace mejorar. Un actor que toma lo que tenés escrito, o lo que pensaste, y lo entiende perfectamente".

UN DIRECTOR GRADUADO

A CARGO DE LA REVERSIÓN DE **LA PATOTA**, DE DANIEL TINAYRE, EL REALIZADOR DE **EL ESTUDIANTE** CUENTA CÓMO LLEGÓ AL PROYECTO Y QUÉ TAN GRANDE FUE EL SALTO QUE DIO DESDE UN ESQUEMA DE PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE A UNO EN EL QUE CONTÓ CON FONDOS FRANCESES, BRASILEÑOS Y LA COPRODUCCIÓN DE TELEFÉ.

Desde que Roque Espinosa irrumpió en las pantallas argentinas en 2011 se sumó a la galería de los personajes inolvidables de la cinematografía nacional. Un joven de la provincia de Buenos Aires que llegaba a la ciudad para estudiar en la universidad pública fue el disparador necesario para el vértigo y el naturalismo que se desplegaron en **EL ESTUDIANTE**, la ópera prima -en solitario- de SANTIAGO MITRE quien, con el aval del BAFICI, Locarno y la crítica pareció graduarse como director.

En post producción de su siguiente película, MITRE

cuenta cómo llegó a embarcarse en la tarea de reversionar **LA PATOTA**, la película que, dirigida por DANIEL TINAYRE en 1961, cuenta la historia de una profesional de clase media que decide hacer trabajo social en una zona marginal y padece en carne propia la lucha de clases.

¿Por qué una remake de LA PATOTA?

Fue un poco azaroso. Estaba en el proceso de desembarazarme de **EL ESTUDIANTE**, había empezado a escribir algo y entonces me llamó AXEL KUSCHEVATZKY -a quien prácticamente no conocía más que por referencias de amigos en común- y me contó que estaba trabajando en una remake de **LA PATOTA** y que quería que me sumara al proyecto trabajando en la adaptación del guión. En principio, no había

visto la película de DANIEL TINAYRE aunque había escuchado de ella. Vi la película, empecé a trabajar en un tratamiento y mientras escribíamos con MARIANO LLINÁS me di cuenta que era una película que tenía varios temas y varios problemas sobre los que me interesaba trabajar. Cuando terminamos de escribir el tratamiento, le dije a AXEL que quería ser el director y a él también le entusiasmó la idea que continuara el proceso completo.

¿Cómo es la película?

Es una película -por suerte- muy compleja, una especie de thriller social. Cuenta la historia de Paulina -DOLORES FONZI- que toma una decisión muy importante para su vida. Abandona la carrera judicial para hacer trabajo social en una zona perifé-

ca de Posadas, Misiones, y le sucede un ataque, una situación muy violenta que la obliga a tomar decisiones y replantearse sus convicciones y las ideas que tiene sobre su trabajo. Pero es un personaje muy particular, que decide siempre seguir adelante, que tiene una moral muy férrea y la mantiene hasta consecuencias extremas, casi al borde de lo racional.

¿Qué tratamiento elegiste para contar la historia?

Me cuesta pensar mis películas dentro del marco de un género. Cuando decían que **EL ESTUDIANTE** tenía forma de thriller me sorprendía. No es que busco hacer una película de determinado género. Yo trabajo a partir de la lógica de los personajes o de un esquema que no necesariamente se encausa en un

ENTREVISTA A SANTIAGO MITRE **_DIRECTORES**



SANTIAGO MITRE en Misiones filmando **LA PATOTA**, una remake de la película de DANIEL TINAYRE.
Foto de Lina Etchesuri.



DOLORES FONZI, la protagonista de la remake de **LA PATOTA**.
Foto de Lina Etchesuri.

“Los problemas de puesta en escena ya los empiezo a trabajar en el guión y la verdad es que es importante durante el rodaje, aún cuando lo cambio. La verdad es que pienso la película mucho en el papel”



De rodaje en la facultad de Ciencias Sociales de la UBA para EL ESTUDIANTE.

género. Después hay algo de la tensión o el suspenso que tiene la narración que a uno le puede hacer pensar en un thriller. Para mí, **LA PATOTA** es más un melodrama social pero al tener tanta tensión puede evocar un thriller.

En la versión de DANIEL TINAYRE la acción transcurre

en una zona marginal del gran Buenos Aires ¿Por qué decidiste cambiar ese contexto?

Quisimos sacarla de Buenos Aires por muchos motivos. Hay algo de la historia original que en esta época en Buenos Aires hubiese sido un poco inverosímil. Además, el

conurbano bonaerense y su problemática ya ha sido muy retratados por el cine y la televisión en los últimos años. Quisimos trabajar una marginalidad de algún modo más rural. Una zona de pobreza rural distinta y Misiones nos daba la posibilidad de incluir una idea de ciudad de frontera donde se pueden oír dos idiomas. Entonces se da no solo un confronte de clase sino un confronte de entendimientos porque algunos personajes hablan en guaraní.

¿Qué cambios implicó para vos pasar de un presupuesto pequeño a uno grande ?

En realidad la productora principal es la misma, La unión de los ríos, que comparto con AGUSTINA LLAMBI CAMPBELL, FERNANDO BROM, ALEJANDRO FADEL y MARTÍN MAUREGUI. De hecho es la misma productora con la que hice mi primer corto cuando tenía dieciocho

SANTIAGO MITRE de rodaje en la provincia de Misiones.

Foto de Lina Etchesuri.





Un frame de **EL ESTUDIANTE**, con ESTEBAN LAMOTHE y RICARDO FÉLIX.



SANTIAGO MITRE durante el rodaje de **LA PATOTA**, una coproducción con Brasil. Foto de Lina Etchesuri.

años; venimos produciendo juntos hace quince. En lo personal, trabajo como guionista de industria (**CARANCHO, LEONERA, ELEFANTE BLANCO**) y este proyecto surgió así. Me llamaron como guionista para trabajar en una adaptación, después en el medio decidí que también podía dirigirla, pero era un proyecto que estaba concebido de una manera diferente a cómo estaban concebidas las películas que habíamos hecho (**EL ESTUDIANTE, LOS POSIBLES, LOS SALVAJES**). Sin embargo, y aunque es diametralmente opuesto, tiene cosas muy parecidas. Lo más complejo es la administración del presupuesto. En rodaje y lanzamiento la película tiene un montón de responsabilidades que con las otras películas no tuvimos. Hay que meter público en las salas y eso se enfrenta con los problemas de la distribución que son muchos y de los cuales se habla todo el tiempo. Esta-

mos alegres de haber terminado la película que queríamos hacer, cómo queríamos con la gente con la que trabajamos siempre -no cambiamos de equipo técnico-, y a la vez con la incertidumbre de que el público acepte ese esquema de total libertad artística y vaya a ver la película.

¿En qué sentís que aporta tu labor como guionista a tu trabajo como director?

Cuando escribo para mí no lo puedo dissociar porque los problemas de puesta en escena ya los empiezo a trabajar en el guión y la verdad es que es importante durante el rodaje, aún cuando lo cambio. Mi formación principal dentro del cine es como guionista y la verdad es que pienso la película mucho en el papel. Después, cuando filmo tengo en cuenta lo que escribí porque me lo estuve imaginando durante mucho tiempo.

¿Qué cine te inspira?

Veo mucho cine. Durante el proceso de esta película pensaba mucho en ROSSELLINI y en esa época del cine italiano. En **EUROPA '51** y **STROMBOLI TERRA DI DIO**, porque hay temas en común y por el trabajo con los actores. También **ACCATTONNE**, una película de PASOLINI que me gusta mucho. En lo que más pensaba es en esos cineastas italianos de los años 60 y 70.

¿Tenés otros proyectos?

Sí, por suerte. Al ser un proceso tan largo el de hacer esta película hace un tiempo tuve necesidad de empezar a desarrollar otra cosa. Empecé a escribir un guión nuevo de una película compleja y difícil que supongo que me demorará un buen tiempo de escribir pero que me tiene muy entusiasmado. Se llama **LA CORDILLERA**.

POR JULIETA BILIK

“Durante el proceso de LA PATOTA pensaba mucho en ROSSELLINI y en esa época del cine italiano. En EUROPA '51 y STROMBOLI TERRA DI DIO, porque hay temas en común y por el trabajo con los actores. También ACCATTONE, una película de PASOLINI que me gusta mucho”



- | | | | |
|----------|--|-------------|---|
| 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) |





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

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
 ARGENTINA
 0800-3456-DAC (322)
 INTERNACIONAL
 (+54 11)5274-1030

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

ENTERATE DE TODA LA ACTUALIDAD DEL MUNDO AUDIOVISUAL



www.directoresav.com.ar • El sitio del Audiovisual

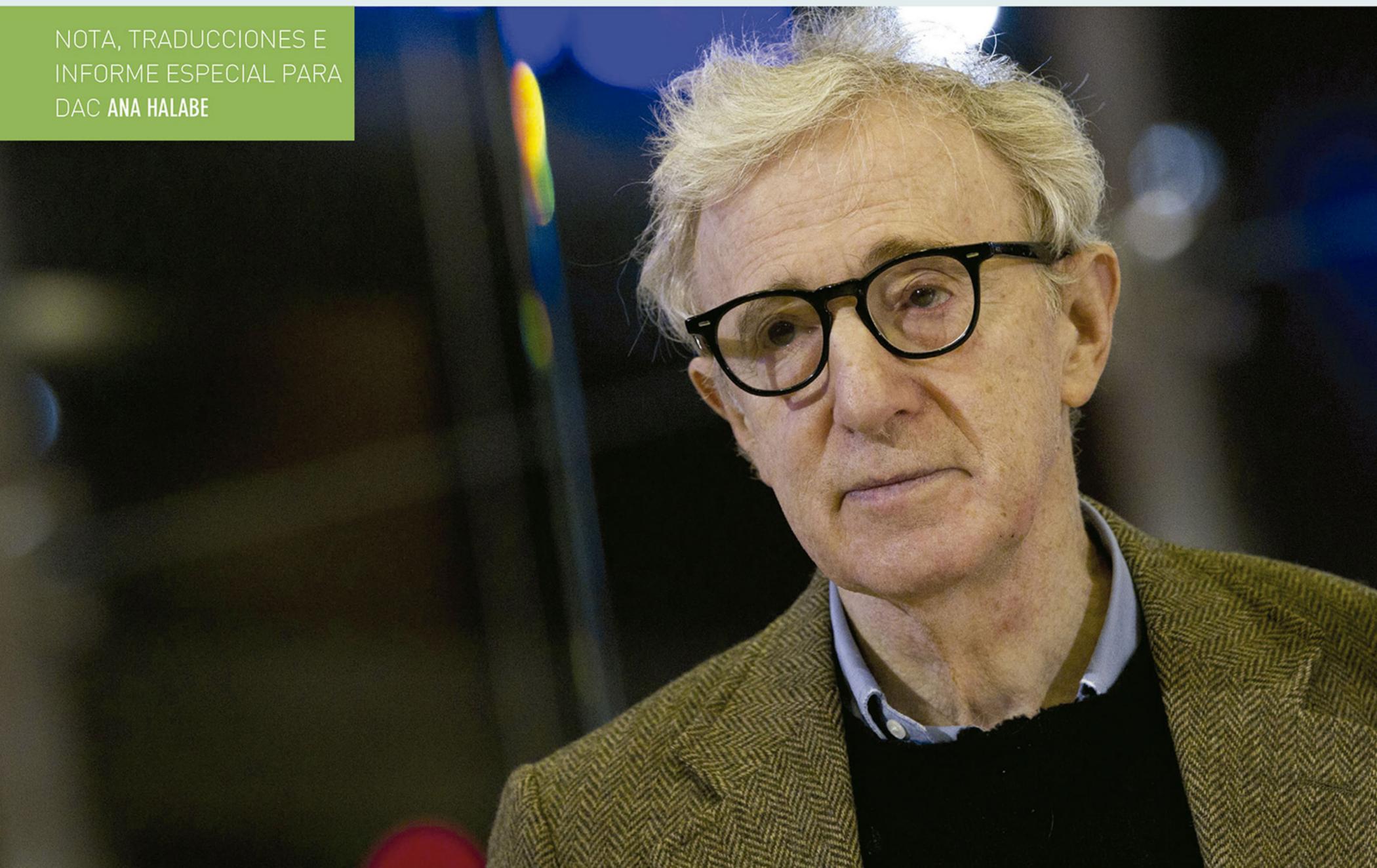
ADMINISTRACION@DAC.ORG.AR

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

SEGUINOS / HACETE FAN / SUMATE  /dac_directores  /DacDirectoresArgentinosCinematograficos  /+DACbuenosaires

DIEZ HISTORIAS

NOTA, TRADUCCIONES E
INFORME ESPECIAL PARA
DAC ANA HALABE



ALLEN X DOS

El ácido y prolífico director de **ANNIE HALL** (1977), **PODEROSA AFRODITA** (MIGHTY APHRODITE-1995) y **MATCH POINT** (2005) volverá al ruedo con su nuevo film, **IRRATIONAL MAN**. El gran JOAQUIN PHOENIX debuta con WOODY, interpretando a un profesor de filosofía en plena crisis existencial, que comienza una relación con una estudiante (EMMA STONE, la nueva musa del director después de **MAGIA A LA LUZ DE LA LUNA** (MAGIC IN THE MOONLIGHT-2014). Y por si

fuera poco, ALLEN incursionará por primera vez en el mundo internauta, escribiendo y dirigiendo una serie bajo el ala de Amazon, que busca competir así con el imbatible Netflix. Sin título aún, será una temporada completa con episodios de media hora, y se verá el año próximo en Estados Unidos, Gran Bretaña y Alemania.

BRASIL RÍE FUERTE

Según el anuario preliminar publicado por ANCINE (Agencia Nacional do Cinema de Brasil)

sobre el mercado de exhibición en 2014, las seis películas nacionales que alcanzaron el millón de espectadores fueron comedias: **ATÉ QUE A SORTE NOS SEPARA 2** y **O CANDIDATO HONESTO**, de ROBERTO SANTUCCI; **OS HOMENS SAO DE MARTE... É PARA LÁ QUE EU VOU**, de MARCUS BALDINI; **MUITA CALMA NESSA HORA 2**, de FELIPE JOFFILY; **S.O.S. MULHERES AO MAR**, de CRIS D'AMATO y **VESTIDO PARA CASAR**, de GERSON SANGINITTO. 155,6 millones de brasileños acudieron a las salas en 2014, un 4 por ciento más que en 2013. Pero la

WOODY ALLEN está súper listo para su nuevo desafío: "No sé cómo me metí en esto. No tengo ideas y no estoy seguro por dónde empezar. Supongo que ROY PRICE - Amazon- lo lamentará".

publicación señala que la audiencia de cine nacional se redujo el pasado año: 19 millones de espectadores eligieron films locales -un 12 por ciento del número global- por el 18,6 que se registró el año anterior.

La comedia **S.O.S. MULHERES AO MAR** (CRIS D'AMATO): una de las afortunadas en pasar el millón en la taquilla brasileña. 21 títulos nacionales alcanzaron las más de 100.000 entradas vendidas en 2014.



LA REALIDAD VIRTUAL AVANZA

En el marco del Festival de Cine independiente de Sundance 2015, la realidad virtual hizo una aparición estelar en la exhibición New Frontier. Fox Searchlight y Samsung presentaron un corto basado en la película **ALMA SALVAJE** (WILD, de JEAN MARC-

VALLEÉ) protagonizada por REESE WITHERSPOON, interpretando a una mujer que recorre esa ruta en un viaje de autodescubrimiento. Durante el corto, y a través del dispositivo Gear VR conectado a un teléfono Samsung, los espectadores se ven transportados visualmente a un tronco de árbol en el sen-

dero Pacific Crest Trail; ven a la protagonista y la escuchan jadear de agotamiento, llevando su enorme mochila, mientras camina hacia las personas que llevan puestos los cascos, y se sienta a su lado. Aunque estos nuevos formatos generan oportunidades artísticas, la comercialización todavía es un reto.

REESE WITHERSPOON en el corto basado en el film **ALMA SALVAJE** (WILD, de JEAN MARC-VALLEÉ). "Pensamos la cámara como el espectador", dice PAUL RAPHAEL, uno de los realizadores. "Queríamos explorar las relaciones emocionales entre los personajes. Es muy poderoso estar tan cerca de un ser humano".





PALMERAS EN LA NIEVE

(FERNANDO GONZÁLEZ MOLINA), superproducción española protagonizada por MARIO CASAS, con más de 70 actores, 250 técnicos y 2.200 extras. Convirtió Colombia en la ex colonia española Guinea Ecuatorial.

COLOMBIA ESTIMULA

Los estímulos de devolución de entre el 20 y el 40 por ciento que estipula la Ley colombiana 1556 de 2012 facilitaron el rodaje durante 2014 de siete proyectos de Estados Unidos, Argentina y España: **LOS 33** (PATRICIA RIGGEN, España), **PALMERAS EN LA NIEVE** (FERNANDO GONZÁLEZ MOLINA, España), **CORAZÓN DE LEÓN** (EMILIANO TORRES, Argentina), **THE BOY** (CRAIG MCNEILL) y **BLUNT FORCE TRAUMA** (KEN SANZEL) de Estados Unidos, la serie de Netflix **NARCOS** y el cortometraje **ZAMBO DENDE** (RICARDO GABRIELLI, Estados Unidos). Silvia Echeverri, directora de la Comisión Fílmica Colombiana, opina: "Es importante que las comisiones fílmicas latinas logren que sus respectivos gobiernos ofrezcan dichos incentivos para lograr atraer producciones a sus territorios con el consecuente impacto econó-

mico, en el empleo local y en la transferencia de conocimiento que ello conlleva".

NICARAGUA AL OSCAR

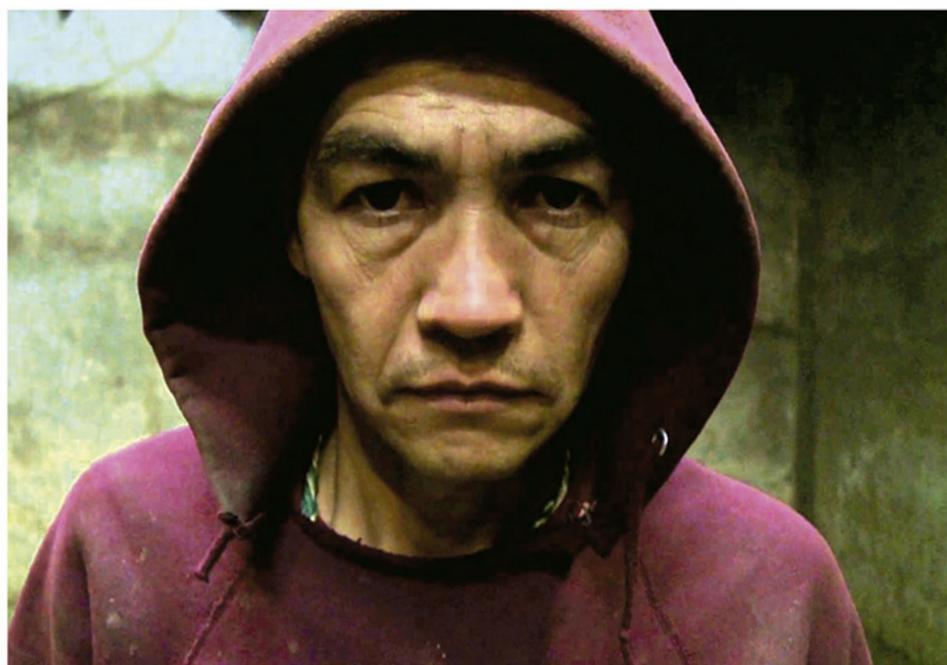
El cortometraje documental **LA PARKA**, del joven director nicaragüense GABRIEL SERRA, compitió en su categoría (representando a México) por el premio mayor de la industria hollywoodense en la edición de este año. El film, con presupuesto

pequeño en el que colaboraron sólo cuatro personas, surgió como un proyecto universitario para el curso de documental en el Centro de Capacitación Cinematográfica de México, y ha recorrido más de 32 festivales en el mundo. SERRA se ha desempeñado como director de fotografía y **LA PARKA** es su primera vez como director, donde cuenta la historia de Efraín, un hombre con

oficio de matarife que vive en México y trabaja en un rastro donde mata a más de un centenar de reses al día para abastecer a las taquerías y torterías de la capital mexicana. "Lo que ha hecho la película es algo muy especial y lo más importante es que se vea en el mundo, que llegue al corazón de las personas y las haga reflexionar", dice su director.

EUROPA Y CHINA RUGEN JUNTAS

La iniciativa eurochina BRIDGING THE DRAGON (algo así como CRUZAR AL DRAGÓN) se presentó oficialmente en el Festival de Cine de Locarno hace unos meses, y tuvo su primer evento público en el European Film Market, con debate y un caso práctico. BRIDGING THE DRAGON es una asociación que co-



LA PARKA, de GABRIEL SERRA. Es la primera vez en la historia que un nicaragüense estuvo nominado al Oscar.

necta a profesionales de la industria cinematográfica europea y china a través de la organización de eventos, proporcionando un marco para el networking y ofreciendo servicios de consultoría a sus miembros sobre producciones entre Europa y China. Dice CRISTIANO BORTONE, uno de los fundadores: “El mercado cinematográfico chino va camino a convertirse en el mayor del mundo. Hasta ahora la atención de los profesionales chinos ha estado principalmente orientada hacia Hollywood. Pero Europa tiene mucho que ofrecer a esta industria en crecimiento, en términos de contenido, de talentos y recursos”.

REPÚBLICA CHECA Y ESLOVAQUIA

ESCALAN 2015 arrancó muy bien para la producción cinematográfica checoslovaca, cuyos primeros estrenos de la temporada se coronaron en sendas taquillas nacionales. La comedia checa **HODINOVY MANZEL** (TOMÁS SVOBODA) trepó al tercer lugar en su primer fin de semana en cines, con 14.132 entradas vendidas en Eslovaquia, a tan sólo 882 de **ÉXODO; DIOS Y REYES** (RIDLEY SCOTT), estrenada al mismo tiempo. En la República Checa, el film cosechó en su fin de semana de estreno 32.771 espectadores. **FOTOGRAF** (IRENA PAVLÁSKOVÁ), inspirada en el fotógrafo checo y enfant terrible Jan Saudek, logró vender 37.989 en su primer fin de semana en cartelera, por delante de todas sus



BRIDGING THE DRAGON: algunos de sus miembros son Bona Film Group (China), Senator Entertainment (Dinamarca), Scott Free Films (Reino Unido), Eyeworks Film & TV Drama (Países Bajos/Bélgica), Studio Babelsberg (Dinamarca) y Lemming Film (Países Bajos).

competidoras. La eslovaca **CLOWNWISE** (JURAJ NVOTA) también se suma a las más taquilleras en su primer fin de semana, con 6.023 entradas vendidas.

CINECITTÀ RESURGE

“Las grandes producciones internacionales han vuelto a Cinecittà, generando empleo y actividad, gracias a la ampliación de los incentivos fiscales prevista en el decreto ArtBonus”. Eso dice la nota publicada por el ministro de cultura y turismo italiano, DARIO FRANCESCHINI, a seis meses de la instauración del decreto ArtBonus sobre créditos fiscales al cine con



La trilogía checa de comedia folclórica **BABOVRESKY** (ZDENEK TROSKA) encabeza la lista de films más taquilleros en República Checa y Eslovaquia. La segunda parte, por ejemplo, terminó sexta en el top 50 de 2014, con un total de 254.494 entradas vendidas y 1.100.000 euros de recaudación.



En los icónicos estudios Cinecittà, disfrutarán de las nuevas normas lo nuevo de **007**, producido por Metro Goldwyn Mayer, repitiendo el tándem MENDES/CRAIG; también la remake histórica de **BEN HUR**, encarnado esta vez por JACK HUSTON, de la serie **BOARDWALK EMPIRE**, dirigida por TIMUR BEKMAMBETOV.

el objetivo de atraer inversores extranjeros a Italia en el sector de la producción cinematográfica y audiovisual. Las nuevas normas aumentaron de 110 a 115 millones de euros el fondo reservado a incentivos fiscales para el cine, y de 5 millones de euros por film a 10 millones de euros por empresa (y una superproducción puede contar con varias detrás) el límite máximo de crédito tributario para la producción ejecutiva y las industrias técnicas que realizan cine en Italia, ya sea una película extranjera enteramente o un fragmento de la misma, con mano de obra italiana.

LARS PROFETA EN SU TIERRA

NYPHOMANIAC, el último opus del controvertido director LARS VON TRIER, obtuvo ocho premios Robert, otorgados por la Academia de Cine de Dinamarca. La película portaba en total con 16 nominaciones, ganando en los rubros Mejor Director, Película, Guión Original, Fotografía, Diseño de Vestuario, Edición, Diseño de Sonido y Efectos Visuales. "PETER AALBAEK JENSEN (su socio en Zentropa Entertainments) me contó una vez que algunos de los Premios Robert se ganan por cinco votos, así que me gustaría agradecer a esas cinco personas presentes en el público. Muchas gracias", dijo el director danés en su primer discurso público en Dinamarca tras casi cuatro años. Sus trabajos anteriores, **MELANCOLÍA** (MELANCHOLY- 2012) y **ANTICRISTO** (ANTICHRIST-2010),



integrantes de la trilogía que finaliza con **NYPHOMANIAC**, también habían arrasado en las entregas anteriores.

LATINOAMÉRICA SUMA PANTALLAS

Según el informe New Media Book 2015 publicado por Business Bureau, los latinoamericanos no están solos mientras ven televisión, ya que más de 8 de cada 10 comparten espacio con sus smartphones y tabletas, usándolos de manera activa. La tendencia es clara en la región, aunque es más fuerte en países como Perú, Brasil y Chile, donde hasta el 87 por ciento de la audiencia

asegura dividir su atención entre la tele y un dispositivo de segunda pantalla, donde chequean Facebook (61 por ciento), mails (56), chat (42) o juegan en línea (25). Un 18 por ciento usa Twitter, pero las cifras aumentan al 26 cuando se trata de los más jóvenes. El consumo online y no lineal a través de plataformas de transmisión libre y VOD está creciendo claramente, sumando cord-cutters, personas que abandonan la televisión tradicional y centran su consumo en Internet. De acuerdo con Business Bureau, los latinoamericanos son el grupo más grande dentro de esta tendencia.

LARS tuvo su gran noche en Dinamarca, dejando atrás el mal momento pasado en el Festival de Cine de Cannes 2011, donde fue declarado "persona non grata".

Fuentes

www.slashfilm.com
www.latamcinema.com
www.screendaily.com
www.informador.com.mx
www.cineuropa.org
Es.rapidtvnews.com
www.dorkshelf.com
www.celsorodrigobranicio.blogspot.com.ar
Business Bureau

En relación con los hábitos de segunda pantalla, el informe también resalta el creciente número de dispositivos dentro del hogar promedio latinoamericano. Las personas tienen acceso a una media de cinco dispositivos al día. La mayoría cuenta con una TV, una computadora y un smartphone en casa, y muchos de ellos también poseen una tablet y una consola.



ENTREVISTA A
JAZMÍN STUART

JAZMÍN STUART, una
actriz que se puso a dirigir.

La chica que HACE PELÍCULAS

SOBRE LAS DIRECTORAS MUJERES SUELE HABER UNA LUPA. UN PREJUICIO QUE JAZMÍN CONOCE PERO NO SIENTE. NI DE PARTE DE LOS COLEGAS QUE TRABAJAN DETRÁS DE CÁMARA NI DE LOS QUE TRABAJAN DELANTE. "DE A POCO FUIMOS GANANDO ESPACIO Y SOMOS RESPETADAS". EL MAREMOTO QUE IMPLICA FILMAR, LA CRÍTICA Y SUS NUEVOS PROYECTOS.

DIRECTORES ENTREVISTA A JAZMÍN STUART

¿Cuál fue la diferencia entre dirigir una historia ajena como tu ópera prima DESMADRE (codirigida con JUAN PABLO MARTÍNEZ y basado en la novela de GUILLERMO FADANELLI Para ella todo suena a Franck Pourcel) y una propia como PISTAS PARA VOLVER A CASA?

Fueron procesos muy diferentes. En **DESMADRE** me sentí un poco como visitante o invitada al proyecto. JUAN PABLO es un fanático de la obra de FADANELLI y estaba fascinado con la novela. Me propuso sumarme a la tarea de adaptarla a un guión cinematográfico y dirigirlo juntos porque sentía que había algo que le quedaba un poco lejos al tratarse de una relación entre una madre y su hija adolescente, y ser un mundo tan femenino. Él había visto una obra que dirigí y escribí que se llama **LA MUJER QUE AL AMOR NO SE ASOMA** y le había gustado el trabajo que había hecho con la naturaleza femenina y los personajes. Entonces, se le ocurrió que podía darle una mano con la novela de FADANELLI. Empezamos a

trabajar y fue difícil llevar la novela, que es muy introspectiva y muy literaria, a acción, diálogos, material filmable. Para mí, lo más importante de la experiencia fue salir a filmar, animarme por primera vez a tomar decisiones en el set y tratar de encontrar una unidad en todo ese maremoto que es filmar una película. Fue una muy buena experiencia de fogueo, muy importante para probar cosas y probarme a mí misma en el rol de directora.

¿Y PISTAS PARA VOLVER A CASA?

Es enteramente mía. En ningún momento hubo agujeros negros, dudas. Tenía muchas respuestas porque todo había salido de mi cabeza. Fue trabajar con otro grado de certeza.

Siempre decís que lo fundamental para vos a la hora de dirigir es el trabajo con los actores, ¿por qué?

Tiene que ver que cuando escribo casi siempre la acción se desprende de la naturaleza de los personajes. Lo primero que me aparece son personajes, la complejidad de su psicología y las fuerzas que se oponen dentro de ellos. Si eso no está presente, la película no avanza. Por eso, cuando caigo a filmar con un guión que está apoyado sobre los personajes, si no trabajo profundamente con los actores, siento que la película no se pone en movimiento. Además, como soy actriz hay algo ahí que siento que puedo manejar con un conocimiento más artesanal. Soy muy consciente de los procesos que llevan a la construcción de un personaje o a la interpretación de

un diálogo. Es donde me siento más cómoda.

En PISTAS PARA VOLVER A CASA la banda sonora es casi un personaje más, ¿cómo fue el trabajo de diseño que hiciste con JÉSICA SUÁREZ?

Cuando le pasé a JÉSICA el guión por primera vez hizo un análisis muy interesante y muy exhaustivo con respecto a las atmósferas y a los climas que la película iba proponiendo, sobre todo la transición de lo urbano a lo más salvaje de la naturaleza. Cuando decidimos que la música la hiciera GUILLERMO GUARESCHI entró en juego el elemento musical y ya en la postproducción hubo todo un trabajo de balance en-

tre la música y los ambientes. Terminó siendo una película con mucha presencia musical, incluso hay momentos donde nos tomamos algunas licencias y nos alejamos del hiperrealismo. A través de la banda sonora intentamos construir climas, atmósferas, algo un poquito más despegado de la realidad.

¿Sentís prejuicio desde el medio por ser mujer y actriz además de directora?

Si hay prejuicios los debo cargar todos encima. Es cierto que es raro que una actriz se

ÉRICA RIVAS y JUAN MINUJÍN, los protagonistas de **PISTAS PARA VOLVER A CASA**.

“Soy muy consciente de los procesos que llevan a la construcción de un personaje o a la interpretación de un diálogo. Es donde me siento más cómoda”





Para STUART, la acción se desprende de los personajes.

ponga a dirigir. Hay algo histórico con las mujeres y el cine, pero por suerte en la Argentina creo que llevamos mucha ventaja. En otros países hay menos, acá encontrás mujeres no solo dirigiendo sino en todas las áreas del trabajo en cine. De a poco fuimos ganando espacio y somos respetadas. Me parece que no hay demasiado prejuicio pero sí una costumbre histórica de que el cine es un terreno de hombres aunque eso va cambiando len-

tamente. Sobre las directoras mujeres hay otra lupa puesta, otras expectativas. En mi caso, supongo que existe el prejuicio pero no lo siento. Ni de parte de los colegas que trabajan detrás de cámara ni de los que trabajan delante.

¿Tuviste alguna mala experiencia?

En **DESMADRE** fueron todas críticas bastante buenas. Y las que no fueron 100 por ciento positivas marcaban cosas con

las que acordaba. Ahí lo tomé como algo bienvenido. Pero también hubo algún crítico que fue un poco despectivo y mencionó el hecho que fuera actriz; ahí perdió mi respeto. Que un crítico argumente que no le gustó una película utilizando como excusa que la directora es actriz, no me parece. Para mí, no entiende nada, lo veo como a un ignorante.

¿Estás con nuevos proyectos? ¿Cuáles?

Escribimos un guión con **HERNÁN GUERSCHUNY** que se llama **RECRO** y vamos a codirigir. Yo voy a actuar uno de los personajes, aparentemente ya tendríamos productor y se filmaría esta primavera. Es la historia de tres parejas rondando los 40 que se van a pasar Semana Santa todos juntos a una quinta. Es una

película de personajes, muy de actuación. Cuestiona el modelo de pareja en una especie de paisaje emocional, una película que se hace preguntas sin dejar de lado el humor. Además, estamos escribiendo una película de terror psicológico con **GABRIEL MEDINA** [director de **LA ARAÑA VAMPIRO** y **LOS PARANOICOS**] sobre la relación del hombre con la naturaleza que él va a dirigir y yo voy a protagonizar. También terminé una primera versión de un guión propio llamado **LA BESTIA**, que me gustaría dirigir y actuar. Voy a protagonizar este año la próxima película de **DIEGO FRIED** [director de **VINO**] y se está por estrenar una serie de trece capítulos que dirigió **GABRIEL NESCI** [**TODOS CONTRA JUAN** y **DÍAS DE VINILO**] que protagonizamos con **FERNÁN MIRÁS**, **GUSTAVO GARZÓN**, **MARCELLO MAZZARELLO** y **DAMIÁN DREIZIK**. Es comedia, aún no tiene canal definido.



FLORENCIA OTERO y ARTURO GOETZ en **DESMADRE**.

POR JULIETA BILIK

TRAZANDO UN MAPA DE LO REAL



TIERRA DE LOS PADRES (2011), de NICOLÁS PRIVIDERA.

DURANTE LAS ÚLTIMAS TRES DÉCADAS, EL DOCUMENTAL EN LA ARGENTINA SE HA CONVERTIDO EN UNA ZONA PRIVILEGIADA DE EXPERIMENTACIÓN DENTRO DEL CAMPO CINEMATOGRAFICO. EN ESTE ESCENARIO, SUS PRODUCCIONES EXHIBEN UNA CRECIENTE RENOVACIÓN.

Las narrativas en primera persona, el trabajo sobre la puesta en escena, la reconstrucción, y las propuestas de re-actuación han tendido a borrar los difusos límites entre documental y ficción, constituyendo un patrón que en la actualidad se encuen-

tra estandarizado. Desde el 2006, la institucionalización de los soportes digitales, a través de la "Quinta vía" del INCAA y la diversificación de fuentes de financiamiento, redundaron en el sostenido crecimiento de la producción documental.

DOCUMENTAL DE AUTOR

Desde el retorno democrático comienza a construirse una mirada autoral. En ese camino, apoyadas en una sólida capacidad técnica y en la potencia de miradas políticas que desafían los caminos convencionales, se destacan filmo-

grafías de varios realizadores que han dejado su marca y sirven de referencia para futuras generaciones de cineastas. CARLOS ECHEVERRÍA: **JUAN, COMO SI NADA HUBIERA SUCEDIDO** (1987), uno de los documentales más importantes de la historia argentina con sus en-

trevistas a ex represores de la última dictadura militar, **PACTO DE SILENCIO** (2005) y **QUERIDA MARA, CARTAS DE UN VIAJE POR LA PATAGONIA** (2009). CARMEN GUARINI: **BUENOS AIRES, CRÓNICAS VILLERAS** (1986), **JAIME DE NEVARES, ÚLTIMO VIAJE** (1995), **TINTA ROJA** (1998), **H.I.J.O.S., EL ALMA EN DOS** (2002), **GORRI** (2010), siempre con una búsqueda reflexiva que cobra mayor fuerza en **CALLES DE LA MEMORIA** (2012) sobre las baldosas conmemorativas de los detenidos desaparecidos en las calles de Buenos Aires. Y ALEJANDRO FERNÁNDEZ MOUJÁN: **PULQUI, UN INSTANTE EN LA PATRIA DE LA FELICIDAD** (2007) y **LOS RESISTENTES** (2009).

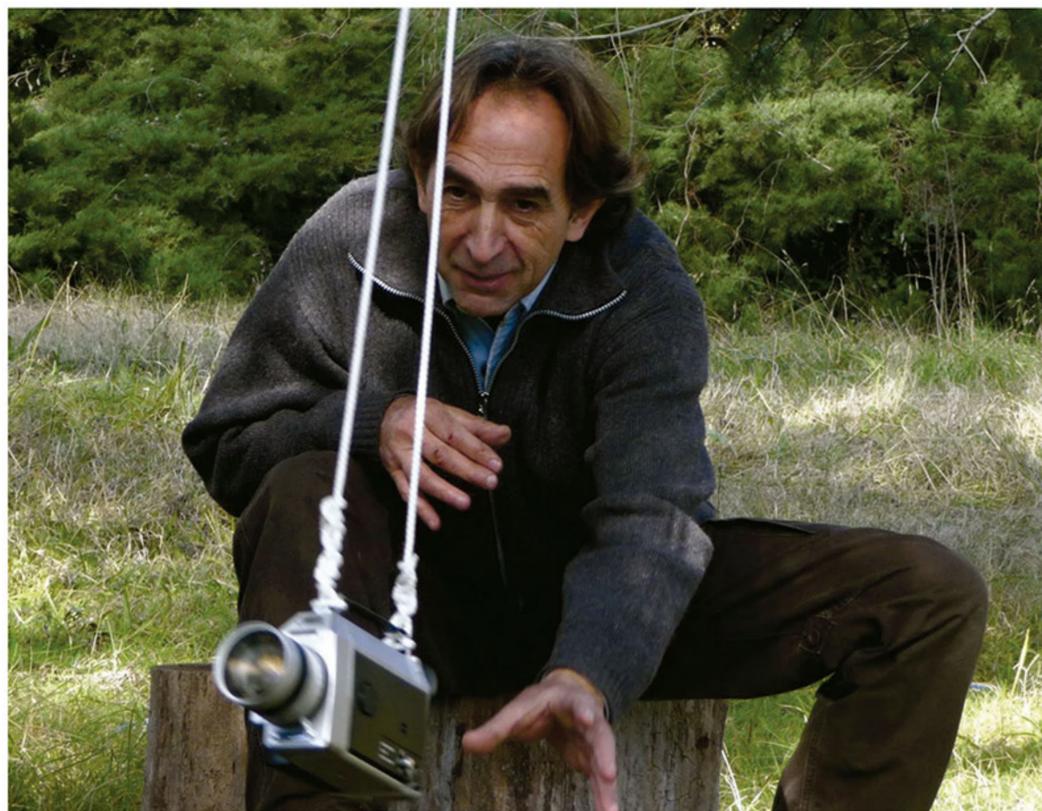
Con un amplio camino recorrido que abarca casi una decena de largometrajes, ANDRÉS DI TELLA ha desarrollado una línea estética que destaca su presencia frente a cámara, la exploración de su subjetividad y, fundamentalmente, la explicitación de las decisiones y el propio proceso de producción del documental. Recientemente,

EL ETNÓGRAFO (2012), de ULISES ROSELL.



te, sus films **HACHAZOS** (2011) y **MÁQUINA DE SUEÑOS** (codirigido con DARÍO SCHVARZTEIN, 2013) abordan la producción artística de Claudio Caldini, y Tomás Sarraceno, Nicolás Goldberg y Guillermo Faivovich, respectivamente. Desde una perspectiva que pone en juego la problematización del pasado reciente y el cruce de la memoria colectiva y la individual, NICOLÁS PRIVIERA ha cultivado un singular estilo estético sostenido en una mirada crítica. Acercándose al film ensayo, **TIERRA DE LOS PADRES** (2011) su film más reciente, repiensa el pasado argentino a partir de una reflexión sobre la historiografía.

Con un ojo entrenado para seleccionar personajes singulares, y una capacidad para retratar pequeñas historias a partir del humor, NÉSTOR FRENKEL ha conjugado algunos ingredientes que no resultan habituales en el documental argentino. Su último trabajo, **EL MERCADO** (2014) aborda la historia y cotidianidad del edificio del Abasto, plasmando en simultáneo la mística del barrio



HACHAZOS (2011), de ANDRÉS DI TELLA.

y su gente. Con un prometedor comienzo, la mirada de CECILIA PRIEGO comienza a configurarse a partir de **FAMILIA TIPO** (2011), un film que aborda desde la primera persona y recurriendo al archivo familiar, un misterio que entaña a sus vínculos más cercanos, entablando en paralelo una reflexión sobre la institución familiar y su noción de tipicidad.

Lejos de ser exhaustivo, este recorrido funciona como un acercamiento parcial a un mapa de producción que se renueva continuamente, apoyado en un sostenido crecimiento y en una constante diversificación.

DOCUMENTAL POLÍTICO

Más allá de la aparición de figuras de autores reconocidos tanto en el país como en el exterior, actualmente el documental argentino prolonga líneas que lo caracterizaron a lo largo de su historia. La tradición del documental político que surgió en los '60 y '70 y reverdeció junto con la crisis que culminó en 2001, se continúa en la obra de algunos rea-

Actualmente el documental argentino prolonga líneas que lo caracterizaron a lo largo de su historia. La tradición del documental político que surgió en los '60 y '70 y reverdeció junto con la crisis que culminó en 2001, se continúa en la obra de algunos realizadores.

Algunos realizadores más ligados a los movimientos sociales amplían la temática de su producción.



MORENO (2013), de ERNESTO ARDITO y VIRNA MOLINA.

lizadores. FERNANDO SOLANAS (**TIERRA SUBLEVADA 1 y 2**, 2009 y 2011, y **LA GUERRA DEL FRACKING**, 2013), y DAVID BLAUSTEIN (**POROTOS DE SOJA**, 2009, y **LA COCINA**, 2011), sostienen una producción ligada a proyectos políticos definidos y abordan problemáticas sociales específicas.

El Cine Militante que alcanzó su mayor difusión a comienzos del siglo XXI parece haberse diluido en los últimos años. Mientras los proyectos ligados a los partidos de izquierda orientan su producción como parte de las estrategias de contrainformación que definen sus grupos políticos, algunos realizadores más ligados a los movimientos sociales como el grupo Boedo, o ERNESTO ARDITO y VIRNA MOLINA amplían la temática de su producción. Los primeros pasan de **AGUA DE FUEGO** (GALANTINI, GODOY y REMEDI, 2001) sobre los piqueteros de Cutral Co a **SOLO PARA PAYASOS** (LUCAS MARTELLI, 2013) sobre los personajes de circo. Los segundos combinan producciones como **CORAZÓN DE FÁBRICA** (2008) sobre la empresa recuperada

Zanon con series para el Canal Encuentro, como **MORENO** (2013), una investigación sobre el asesinato Mariano Moreno.

DOCUMENTAL SOCIAL Y ETNOGRÁFICO

Nuevos realizadores continúan la corriente originada desde la Escuela Documental de Santa Fe y vuelcan su mirada poética sobre problemas sociales, como **LA MULTITUD** (MARTÍN OESTERHELD, 2012) o **HACERME FERIANTE** (JULIÁN D'ANGIOLILLO, 2010). Al mismo tiempo, la corriente ligada al cine antropológico inaugurada por JORGE PRELORÁN se prolonga en la actualidad tanto en el reconocimiento del cine como una herramienta de trabajo por parte de los antropólogos, como en obras que exceden el ámbito académico y buscan dar visibilidad a los problemas de los pueblos originarios, como **OCTUBRE PILAGÁ, RELATOS SOBRE EL SILENCIO** (VALERIA MAPELMAN, 2010) sobre una

masacre ocurrida en 1947, o **EL ETNÓGRAFO** (ULISES ROSELL, 2012) sobre un antropólogo inglés que convive con los wichi desde hace treinta años.

DOCUMENTAL DE CREACIÓN

Distanciándose de la entrevista televisiva y del documental testimonial, postula en cambio, un tipo de film centrado en la historia, abierto a incorporar y articular procedimientos propios de la ficción. Aquí, Cine Ojo se ha vuelto un referente para la realización nacional pasando a coproducir y producir

algunos los principales trabajos de aquellos documentalistas que serían referentes del giro renovador que caracterizó al documental argentino a partir de la década del noventa como SERGIO WOLF y LORENA MUÑOZ. Entre sus más recientes títulos figuran **LA BALLENA VA LLENA** (SANTORO, CAPURRO, ROTH, CEDRÓN y CÉSPEDES, 2014), **CASAS, LA MÁQUINA PARA VIVIR** (MARINA PESSAH, 2014) y **GRICEL, UN AMOR EN TIEMPO DE TANGO** (JORGE LEANDRO COLÁS, 2012).

POR GUSTAVO APREA Y PAOLA MARGULIS

FAMILIA TIPO (2011), de CECILIA PRIEGO.



CULTURA Y DIFUSIÓN PROFESIONAL DAC

Ediciones de libros y próximas publicaciones web

En el 40° Aniversario de Nazareno Cruz y el lobo, DAC - Directores Argentinos Cinematográficos y La Nave de los Sueños relanzaron **La memoria de los ojos**, filmografía completa de Leonardo Favio.

ENCUENTROS DE CINE

Compilador por: Carmen Guarni, Inés de Oliveira César, Marcelo Trilla

Adolfo, **Aristarain** / Daniel, **Barone** / Juan José, **Campanella** / Cesar, **D'Angiolillo** / Gustavo, **Fontán** / Juan José, **Jusid** / Alberto, **Lecchi** / Lucía, **Puenzo** / Fernando, **Spiner** / Juan Bautista, **Stagnaro** / Juan, **Taratuto**.

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

LA MEMORIA DE LOS OJOS FILMOGRAFIA COMPLETA DE LEONARDO FAVIO

Edición digital / Fragmentos
EL DEPENDIENTE
NAZARENO CRUZ Y EL LOBO



VIDAS DE PELÍCULA LA GENERACIÓN -del- 70

Mitkewitz, James Finlay, José, Karmy, Zeman, Sibon, Wulfsberg

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

Lanzamiento digital

Mesas y Talleres



Mesa UNASUR



Apertura MAFICI



Premio Mar del Plata



Lita Stantic



Anahí Berneri



Sandra Gugliotta



Carmen Guarini



MAFICI



Mesa Ventana Sur



Premio DOC Buenos Aires



Celina Murga



María Teresa Costantini



Inés de Oliveira César



mujeres DETRAS DE LA Cámara

Premios Dac

Encuentros con Mujeres Directoras

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
ARGENTINA
0800-3456-DAC (322)
INTERNACIONAL
(+54 11)5274-1030

DAC
Directores Argentinos Cinematográficos

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

ENTERATE DE TODA LA ACTUALIDAD DEL MUNDO AUDIOVISUAL

www.directoresav.com.ar • El sitio del Audiovisual

ADMINISTRACION@DAC.ORG.AR

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

SEGUINOS / HACETE FAN / SUMATE [/dac_directores](https://twitter.com/dac_directores) [/DacDirectoresArgentinosCinematograficos](https://facebook.com/DacDirectoresArgentinosCinematograficos) [/+DACbuenosaires](https://plus.google.com/+DACbuenosaires)



La TV de MASAS llega a su fin...

LA TELEVISIÓN SE CONVIERTE EN UN MEDIO DIFERIDO Y PERSONALIZADO. COMO EN EL RESTAURANTE, SE ABANDONÓ EL MENÚ ÚNICO PARA CONSUMIR PLATOS A ELECCIÓN. OTRAS PANTALLAS DESPLAZAN AL TELEVISOR. SURGE UNA NUEVA MULTITUD DE CANALES Y SITIOS DE ALQUILER A LA CARTA EN LA GALAXIA INTERNET. FACEBOOK Y TWITTER PASAN DEL TEXTO AL VIDEO. YA NO SABEMOS SIQUIERA LO QUE SIGNIFICA LA PALABRA TELEVISIÓN.

ESCRIBE IGNACIO RAMONET

Llegó la era digital: el espectro radioelétrico se fracciona y se optimiza. Por cada frecuencia de 6 MHz, en vez de una sola cadena, se pueden transmitir hasta ocho señales. Donde antes había siete canales, ahora hay setenta.

Esa explosión, particularmente por cable y satélite, dejó obsoleta la fidelidad del telespectador a un canal de preferencia y suprimió la linealidad. Como en el restaurante, se abandonó la fórmula del menú único para consumir platos a la carta, zapeando entre la nueva multitud de canales.

La invención de la Web -hace 25 años- favoreció la "sociedad conectada" mediante toda clase de enlaces, desde el correo electrónico hasta las diferentes redes sociales (Facebook, Twitter, WhatsApp, Instagram, etc.). La multiplicación de las nuevas pantallas, ahora nómadas (Notebooks, tablets, smartphones, etc.), cambió totalmente las reglas del juego.

Los propios canales de televisión permiten, vía Internet, un acceso no lineal a los

programas. Ahora el espectador conoce los programas y emisiones pero no siempre conoce la grilla, ni el canal de difusión al que pertenecen esos programas.

A esta oferta abundante, se sumaron los canales online de la Galaxia Internet que difunde YouTube o los sitios de vídeo alquilados a la carta. Ya no sabemos siquiera lo que la palabra televisión significa. REED HASTINGS, director de Netflix (más de 50 millones de suscriptores), anuncia que "la televisión lineal habrá desaparecido en veinte años porque todos los programas estarán disponibles en Internet". Es posible, pero no es seguro.

También están desapareciendo los propios televisores. En American Airlines, los pasajeros de ejecutiva ya no disponen de pantallas de televisión, ni individuales, ni colectivas. A cada viajero se le entrega una tablet para que haga su propio programa y se instale con el dispositivo como mejor le convenga. En Norwegian Air Shuttle van más lejos, ni entregan

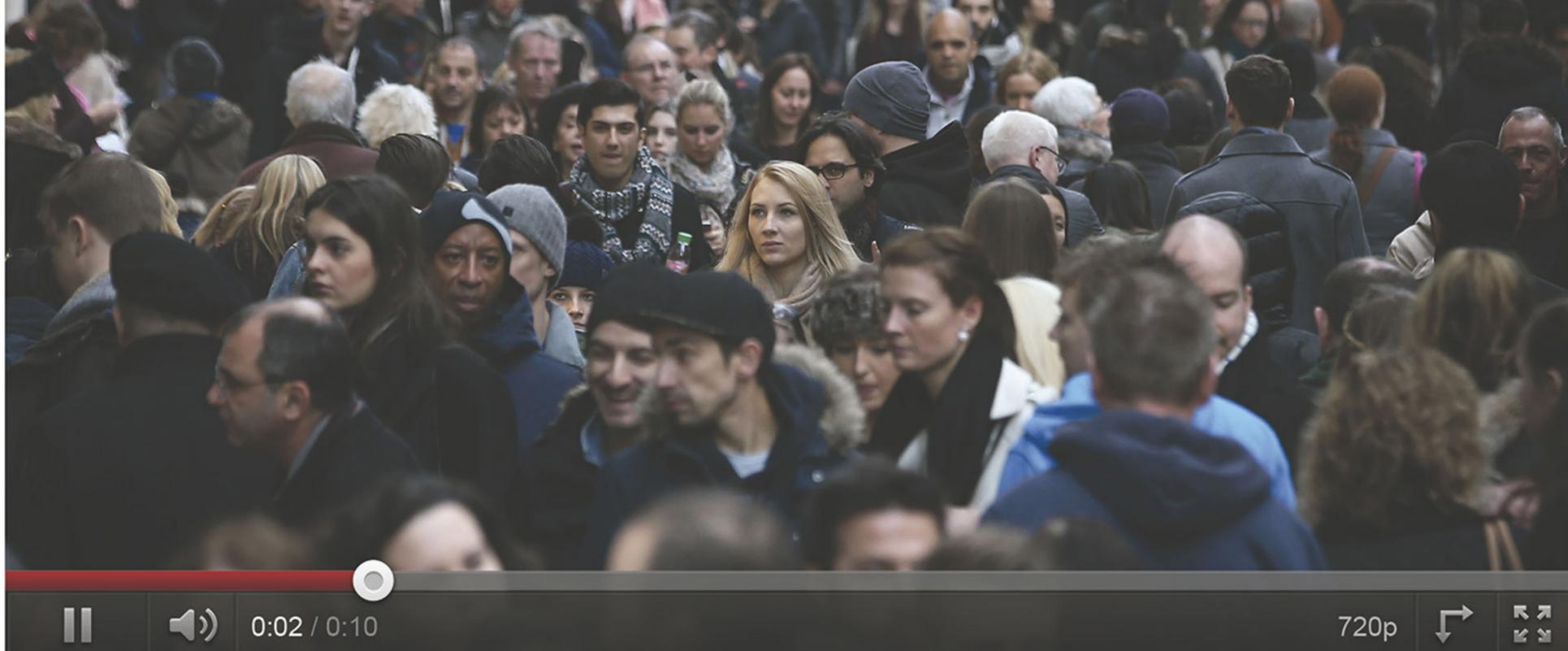
tablets, pero el avión posee wi-fi partiendo del principio que cada viajero lleva alguna pantalla para conectarse a bordo al sitio web de la Norwegian y ver películas, series, emisiones de televisión, o leer los periódicos que ya no se reparten.

JEFFREY COLE, profesor de la UCLA, experto en Internet y redes sociales, confirma que la televisión se verá cada vez más por la Red. Dice: "En la sociedad conectada la televisión sobrevivirá, pero disminuirá su protagonismo social; mientras que las industrias cinematográficas y musicales podrían desaparecer". A diferencia de HASTINGS de Netflix, COLE afirma que en los próximos años el promedio de tiempo consagrado a la televisión pasará de las 16/48 horas actuales por semana a 60 horas, dado que la televisión "va saliendo de la casa" y se podrá ver "en todo momento", gracias a cualquier dispositivo con pantalla conectado a Internet o mediante la nueva telefonía 5G.

Según el último informe, casi el 30 por ciento de los adultos de EE UU se informa a través de Facebook y el 20 por ciento del tráfico de las noticias proviene de esa red social. MARK ZUCKERBERG afirmó hace unos días que el futuro será en vídeo: "Hace cinco años, la mayor parte del contenido de Facebook era texto, ahora evoluciona hacia el vídeo porque cada vez es más sencillo grabar y compartir".

Twitter también está cambiando de estrategia, pasando del texto al vídeo. El consejero delegado de Twitter, reveló en Wall Street los planes del futuro próximo: "2015 -dijo- será el año del vídeo en Twitter". El texto, su esencia, los célebres 140 caracteres iniciales, está perdiendo relevancia. Y Twitter quiere ser el ganador en la batalla del vídeo en los teléfonos móviles.

Según los planes de Twitter, se pueden subir vídeos desde el móvil a la red social desde comienzos de 2015. Se pasará de los escasos seis segundos actuales (que permite la aplica-



ción Vine), a añadir un vídeo, tan largo como sea, directamente en el mensaje.

Y Google compró YouTube porque también quiere difundir contenidos visuales destinados a su gigantesca clientela de más de mil trescientos millones de usuarios que consumen seis mil millones de horas de vídeo al mes. Con más de 130 millones de visitantes únicos al mes en Estados Unidos, YouTube tiene una audiencia superior a la de Yahoo. En USA, los 25 principales canales online de YouTube tienen más de un millón de visitantes únicos a la semana. YouTube ya capta más jóvenes de entre 18 y 34 años que cualquier otro canal estadounidense de cable. La apuesta es que el vídeo en Internet va a terminar poco a poco con la televisión. JOHN FARRELL, director de YouTube en América del Sur, prevé que el 75 por ciento de los contenidos audiovisuales serán consumidos vía internet en 2020.

Asimismo estos cambios ya se perciben en América Latina. Por ejemplo, los resultados de un estudio de la empresa Pulso Mercadológico confirman que la Red y el ciberespacio están cambiando aceleradamente el uso de la televisión en México. La encuesta se refiere exclusivamente a los habitantes del

Distrito Federal y concierne a dos grupos precisos de población: 1) jóvenes de 15 a 19 años; 2) la generación anterior, padres de familia de entre 35 y 55 años de edad con hijos de 15 a 19 años. Los resultados son: 1) tanto en el grupo de los jóvenes como en la generación anterior, las nuevas tecnologías han penetrado ya en elevada proporción; el 77 por ciento posee teléfono móvil, el 74 ordenador, el 21 tablet y el 80 tiene acceso a Internet. 2) El uso de la televisión abierta y gratuita bajó a 69 por ciento, mientras que el de la televisión paga subió a casi el 50. 3) Por otra parte, aproximadamente la mitad de los que ven la televisión (29 por ciento), usan el televisor como pantalla para ver películas que no son de la programación televisiva, ven DVD/Blu-ray o Internet/Netflix. 4) El tiempo de uso diario del teléfono móvil es el más alto de todos los aparatos digitales de comunicación: 3 horas 45 minutos. La computadora tiene un tiempo de uso diario de dos horas y 16 minutos y la tablet una hora y 25 minutos. 5) El tiempo de visita a redes sociales es de 138 minutos diarios para Facebook, 137 para WhatsApp; en cambio para la televisión es de sólo 133 minutos. Si se suman todos los tiempos de visitas a las redes sociales, el tiempo de

exposición diaria a las redes es de 480 minutos, equivalentes a 8 horas diarias, mientras el de la televisión es de sólo 133 minutos, equivalentes a 2 horas y 13 minutos. La tendencia es que el tiempo dedicado a la televisión ha sido rebasado por el dedicado a las redes sociales.

La era digital y la sociedad conectada son ya realidad. Y una de sus principales consecuencias es el declive de la atracción por la televisión, especialmente la abierta, como resultado del acceso a los nuevos formatos de comunicación y a los contenidos que ofrecen los medios digitales. El gran monopolio del entretenimiento de la televisión abierta cedió espacio a los medios digitales. Antes, un cantante popular un sábado por la noche podía ser visto hasta por 20 millones de telespectadores en 1 solo canal, ahora ese mismo cantante tiene que pasar por 20 canales diferentes para ser visto a lo sumo por 1 millón de televidentes.

El monitor conectado a Internet, grande o pequeño, busca los programas en el ciberespacio y la Nube. Los únicos momentos masivos de audiencia en vivo, de "sincronización social" reuniendo a millones de telespectadores, serán entonces los noticiarios de actualidad nacional o internacional espec-

taclar (elecciones, catástrofes, atentados), los grandes eventos deportivos o las finales de juegos reality show.

No es únicamente un cambio tecnológico. Internet sustituyendo a la televisión implica muchas transformaciones. Los aspectos positivos son numerosos e importantes: las redes favorecen el intercambio rápido de información, ayudan a organizar movimientos sociales, permiten verificar, como es el caso de WikiLeaks.

Pero Internet esté tomando el poder en las comunicaciones de masas o sea que las grandes empresas como Google, Facebook, YouTube, Twitter, Yahoo, Apple o Amazon, están dominando la información planetaria. Sobre todo, como reveló EDWARD SNOWDEN y afirma JULIAN ASSANGE en su nuevo libro CUANDO GOOGLE ENCONTRÓ A WIKILEAKS, todas esas megaempresas acumulan información sobre cada uno de nosotros cada vez que utilizamos la Red. Información que comercializan vendiéndola a otras empresas. O cediéndola a las agencias de inteligencia. Una sociedad conectada es una sociedad espía, y una sociedad espía es una sociedad controlada.

Fuente: <http://www.monde-diplomatique.es>

CONTENIDOS fuera de hora

AUMENTA LA PROPUESTA PARA INTERNAUTAS, INCLUYENDO LA NOVEDAD DE OFRECER PILOTOS PARA QUE ELLOS DECIDAN QUÉ QUIEREN VER EN UNA TEMPORADA.

Los portales siguen cambiando la manera de consumir televisión, atrayendo además cada vez más talento y fortaleciendo su oferta de series realizadas con mucha libertad para que el espectador las vea cuando y donde prefiera. Lo demás no ha cambiado demasiado, con remakes, precuelas, spin-offs o proyectos nacidos de otro anterior, populares novelas adaptadas, descontextualizaciones de personajes, revisiones de figuras reales, tramas mil veces vistas, valores seguros o proyectos arriesgados.

Aunque a veces lo parezca, no existe una fórmula que garantice el éxito seguro.

Prosigue también el escrutinio en las diferentes redes sociales, algo que algunas series (**SCANDAL**, **HIJOS DE LA ANARQUÍA**) han sabido incorporar a sus programaciones y que otras rehúyen como si fuera un mal mayúsculo (**MAD MEN**). El año empezó con la vuelta de **SHERLOCK** y el boom de **TRUE DETECTIVE**, se asentó con la arriesgada apuesta de **FARGO** y confirmó la posición de Starz como cadena para los seriales exóticos con **BLACK SAILS**, **POWER** y **OUTLANDER**. Los fenómenos sociales que son **JUEGO DE TRONOS** y **THE WALKING DEAD**, unidos a las despedidas de **BOARDWALK EMPIRE**, **MUSEO COCONUT**, **TRUE BLOOD**, **WILFRED**, **CALIFORNICATION** ó **CÓMO CONOCÍ A VUESTRA MADRE**. Resurrecciones con **COMMUNITY**, **THE COMEBACK** y **THE KILLING**, y la confirmación

de que los grandes nombres del cine siguen pasándose a la televisión. **STEVEN SODERBERGH**, como primera espada, **JONATHAN DEMME**, **JODIE FOSTER** o **VINCENZO NATALI** como nombres más rutilantes. Y los que vendrán. Las cadenas en abierto siguen sufriendo y gastando dinero para lograr un éxito, tratando de acompañar el fulgor del cable con temporadas más cortas (**HANNIBAL**, **THE FOLLOWING**) o historias contenidas (**GRACE-POINT**).

Una tendencia cada vez más extendida es renovar la historia cada temporada, en tiempos donde los espectadores tienen una capacidad de atención limitada como resultado de la navegación por internet y los constantes bombardeos visuales asimilados por minuto.

POR ADRIÁN GONZÁLEZ VIÑA



TRUE DETECTIVE,
protagonizada por WOODY
HARRELSON y MATTHEW
MCCONAUGHEY.



ORANGE IS THE NEW BLACK.

NETFLIX
 *2ª temporada

Narrando historias de mujeres de toda raza, edad, condición sexual y nivel social, JENJI KOHAN prosigue su crónica del día a día en la prisión de Litchfield, con una quincena de personajes habituales y la vida fuera de la prisión, los empleados del sitio, el pasado de las protagonistas y las circunstancias que las llevaron a la cárcel, delimitando su carácter. Humor negro, drama, humanidad y una villana paradigmática.



INSIDE AMY SCHUMER.

COMEDY CENTRAL USA
 *2ª temporada

Nueve guionistas capaces de sonar como una misma voz de mujer cuyo ingenio nunca se desgasta, cuyas ideas son brillantes y en algunos casos rellenas de crítica social, sin dejar de perder la sonrisa. Políticamente incorrecta en cada segundo de metraje, combinación de monólogos, sketches, entrevistas en profundidad y declaraciones a pie de calle sobre sexo, fama y relaciones.



HOUSE OF CARDS.

NETFLIX
 *2ª temporada

La serie pensada por BEAU WILLIMON y el director/productor DAVID FINCHER, lidia en su segunda temporada con todo lo que la primera sembraba para sostenerla. Los constantes contratiempos del matrimonio protagonista frente al amplio grupo de personajes regulares entre las presuntas bambalinas ya desclasificadas de la Casa Blanca son el gran telón de fondo. Alusiones directas que ubican al espectador como único juez cuya opinión importa. Una destacable nómina de directores con encuadres visuales siempre cargados de significado valoriza el diseño.



ALPHA HOUSE.

AMAZON
 *2ª temporada

Crónica de la vida de cuatro senadores republicanos que luchan con sus problemas personales y profesionales sin que a ninguno le importe especialmente el servicio público que conlleva su trabajo, sino más bien tener un puesto fijo del que vivir indefinidamente. A su alrededor, un auténtico sainete de empleados y benefactores conforman una imagen de la vida en Washington.



FARGO.
FX. *2ª temporada

Adaptación de la película homónima de 1996, creación de los HERMANOS COEN realizada con su aprobación. Una historia de humor, peligro y profundidad. Diez capítulos para describir los límites morales y la ausencia de estos en el ser humano con un villano y una heroína memorables.



THE KILLING.
NETFLIX. *4ª temporada

Última temporada para cerrar un policial solo con media docena de capítulos. La pareja protagonista debe resolver un oscuro secreto que funciona como olla a presión en sus ya frágiles psiques. Además, una masacre, la paternidad y una visita agitan la explosiva mezcla. Turbia y plagada de sorpresas y regresos, el último suspiro de **THE KILLING** hurga en el alma de Linden y Holder para encontrar algo de luz en su futuro.



PLEASE LIKE ME.
AUSTRALIAN BROADCASTING COMPANY, PIVOT.
*2ª temporada

Autobiográfico recorrido de JOSH THOMAS a gran parte de su vida como veinteañero gay con madre depresiva y entorno inestable. Humor y drama para hablar de lo difícil que puede ser vivir cuando no se tiene un rumbo claro.



THE KNICK.
CINEMAX. *1ª temporada

Creada por JACK AMIEL & MICHAEL BEGLER y dirigida, fotografiada y montada en su totalidad por STEVEN SODERBERGH. Crónica del Nueva York de 1900 y el estado de la medicina para reflejar una época donde la cocaína fluía como anestésico y se operaba sin guantes, donde el racismo todavía era latente y la cirugía se practicaba en una suerte de anfiteatro. Los diez capítulos avanzan desarrollando múltiples tramas y cruzando los destinos de sus personajes para llegar al clímax.



LOUIE.
FX. *4ª temporada

19 meses después del final de la 3ª temporada, alimentaron 14 capítulos articulados en torno a siete grandes tramas o ideas motor. Director, guionista y actor, LOUIS CK, ha convocado una panorámica de su vida de comediante divorciado con 2 hijos, sus dudas y cuestiones personales en un entramado de historias que la narran.

El arte de la ÓPERA PRIMA



INÉS MARÍA
BARRIONUEVO en plena
creación de **ATLÁNTIDA**.

BENJAMÍN NAISHTAT CON **HISTORIA DEL MIEDO** E INÉS MARÍA BARRIONUEVO CON **ATLÁNTIDA** SON DOS DE LOS NUEVOS DIRECTORES DEBUTANTES DEL CINE ARGENTINO. ALGUNOS CONSEJOS PARA QUIENES QUIERAN EMPEZAR A FILMAR.

Filmar una película es difícil y mucho más complicado si se trata de una ópera prima. Posiblemente es que todo debut genera cierta desconfianza. Sin embargo, reconocidos en festivales, son cada vez más los que consiguen realizar sus primeras películas incluso a lo grande y apoyados por el público, buen lanzamiento mediante.

BENJAMÍN NAISHTAT “Sean honestos con sí mismos respecto a las ambiciones de sus proyectos. Si las ambiciones formales, estéticas y comerciales del proyecto permiten que sea realizado con cámaras pequeñas y sin necesidad de entrar en los meandros de la financiación institucional, filmando fines de semana y entre amigos, tengan el coraje de hacerlo así. Si por el contrario, la naturaleza del proyecto implica una necesidad de dinero y la consiguiente espera, asumir ese tiempo con calma y volcar la energía de la ansiedad al desarrollo: mejorar el guión, prever los problemas, ensayar cada aspecto con meticulosidad. Es decir, ir a favor y no en contra de los proble-

mas que acarrea la estrategia de producción”.

INÉS MARÍA BARRIONUEVO “Creo que en principio está bueno rodearse de gente que sabe y que te da seguridad, eso no tiene que ver con contratar al director de fotografía de Hollywood, sino alguien en quien tengas mucha confianza, cercano a la película. Que el equipo te acompañe sabiendo que es tu primera película es fundamental. También me parece que hay que mantener una idea que resista en el tiempo. Mantener un guión durante años es desgastante: buscar fondos, convencer a gente. Por eso, si es algo que no te convence profundamente puede ser una pesadilla”.

LA PARANOIA DE VIVIR EN EL COUNTRY

HISTORIA DEL MIEDO, un thriller de autor de BENJAMÍN NAISHTAT, con mucho de género, recursos técnicos y lenguaje, compitió en el Festival de Berlín. Ganó el premio FIPRESCI en Polonia, el gran premio en Jeonju, Corea del Sur, y NAISHTAT obtuvo el máximo galardón en la catego-

ría nuevo director del Festival de San Francisco.

NAISHTAT, que es egresado de la FUC y realizó estudios de posgrado en Francia, no deja espacio para las dudas y narra el largo camino de la perseverancia: la película participó dos veces del concurso de óperas primas del INCAA. Luego, el guión ganó el Torino Film Lab, que otorga cierta legitimación y eso fue lo que allanó el camino hacia los mercados internacionales. “Ahí aparecieron los co-productores, que fueron fundamentales ya que el costo de la película impedía realizarla únicamente con el premio del instituto. Todo este proceso llevó más de tres años”.

Después lo más complicado fueron las más de 20 locaciones que implicaron mover un equipo de más de 25 personas a lo largo y ancho del Gran Buenos Aires, con toda la logística que conlleva. Y aunque no es lo ideal empezar cada día de rodaje en un lugar nuevo, “teniendo que replantearse las configuraciones espaciales y adaptando la puesta en

“El rodaje requiere de mucha intensidad pero a la vez templanza, por eso trato de pensar antes cómo voy a filmar” **MARÍA INÉS BARRIONUEVO**



Gran plano general de TATIANA GIMÉNEZ y JONATHAN DA ROSA.

DIRECTORES_DEBUTANTES

escena a espacios tan irregulares, era fundamental para darle a la película el clima suburbano buscado”.

UNA HISTORIA DE PROVINCIA

ATLÁNTIDA cuenta la historia del despertar sexual de dos hermanas adolescentes que viven en un pueblo del interior de Córdoba. La historia puede parecer simple pero **MARÍA INÉS BARRIONUEVO** supo darle una forma muy intimista, la cámara casi siempre en mano, muy cercana a los personajes y sus acciones. Mostrando con sutileza sus cuerpos y sus movimientos, las miradas cómplices que entrecruzan, su sensualidad incipiente y sus primeros deseos carnales.

El proceso de producción duró cinco años: “Me recibí de co-

“Si la naturaleza del proyecto implica una necesidad de dinero y la consiguiente espera, asumir ese tiempo con calma y volcar la energía de la ansiedad al desarrollo: mejorar el guión, prever los problemas, ensayar cada aspecto con meticulosidad”
BENJAMÍN NAISHTAT

CÉSAR BORDÓN en un personaje de **HISTORIA DEL MIEDO**.

municación, no estudié cine. Pero tenía estas imágenes dando vuelta por la cabeza hacía tiempo: un pueblo agropecuario, dos hermanas solas en un día de verano, motitos, pileta, una quebradura y una lluvia torrencial. Y entonces, un poco a los ponchazos me puse a escribir un largo. Luego se lo llevé a Paola Suárez, quien devino en productora, y ganamos el concurso de desarrollo de proyectos Raymundo Gleyzer. Eso nos permitió presentarnos por un subsidio de segunda vía en el Instituto y hacer la película”.

El momento de filmar no fue fácil. Si bien ya había dirigido algunos cortos y una serie de televisión, recuerda esa situación de estrés que la mayoría de los rodajes conlleva en el que técnicos y actores esperan por “la palabra” del



director. “El rodaje requiere de mucha intensidad pero a la vez templanza, por eso trato de pensar antes cómo voy a filmar”. Además, como una película se aprende haciéndola, “cuando no hiciste ninguna antes hay mucha incertidumbre con respecto a todos los aspectos técnicos y artísticos”. Pero en eso consiste el desafío y por eso “muchas veces tenés que demostrar seguridad y empezar a rodar”.

Oriunda de Córdoba capital, la zona de rodaje de **ATLÁNTIDA** es el pueblo donde **MARÍA INÉS** pasó sus veranos y del que viene su familia. “Creo que falta ver más cine del interior contado por sus propios cineastas”.

POR JULIETA BILIK

BENJAMÍN NAISHTAT: “A favor de las estrategias de producción”.





El subcomité en ARSAT, donde se conservará y actualizará la base de datos del INCAA.

En busca de nuevas **NORMAS**

ARGENTINA ES EL PRIMER PAÍS LATINOAMERICANO QUE INTEGRA, COMO MIEMBRO CON DERECHO A VOTO, LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL QUE DECIDE SOBRE LAS REGULACIONES TECNOLÓGICAS DEL CINE A NIVEL MUNDIAL.

Desde fines de 2013, la Argentina es uno de los once países que deciden los estándares tecnológicos de la cinematografía mundial. Tras la conformación del Subcomité Nacional de Cinematografía -por convenio de cooperación entre el INCAA y el Instituto Argentino de Normalización y Certificación Argentina (IRAM)-, nuestro país se convirtió en el primer miembro latinoamericano con derecho a voto

del Technical Committee 36 - Cinematography de ISO, que decide sobre las regulaciones tecnológicas del cine mundial.

El Subcomité está integrado por representantes de Autores de Fotografía Cinematográfica de Argentina (ADF), la Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (EDA), la Sociedad Argentina de Editores Au-

diovisuales (SAE), la Empresa Argentina de Soluciones Satelitales (ARSAT) y el INCAA, de cuya Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales surgió la idea. ARIEL DIRESE, su coordinador general, cuenta que "después de participar en distintos foros mundiales, visualizamos que los paradigmas tecnológicos cinematográficos que consumimos se originaban en

El Subcomité descubrió que no había nada escrito sobre el tipo de vidrio que debía tener la ventana de proyección.

estrategias corporativas coordinadas a nivel internacional, que luego nuestro país estaba obligado a adquirir sin poder opinar." Con reuniones mensuales desde hace casi un año, en este momento el Subcomité está tratando de desarrollar normas y estándares nacionales para salas cinematográficas, copia A digital y digitalización, catalogación, almacenamiento y preservación.

NORMA PARA LAS SALAS DE CINE

El Subcomité elaboró una norma acústica de salas que excedió los alcances de la regulación internacional, por lo que se resolvió que la Argentina presente la propuesta como una nueva norma de aplicación mundial y se empezó a trabajar intensamente en un pro-

yecto de norma para el diseño eficaz de una sala de cine.

ARNALDO DÍAZ, representante por EDA, explica: "La intención con esta norma es fomentar que pequeños cines, salas de barrios y de centros culturales tomen los recaudos necesarios para una buena proyección teniendo en cuenta las características de cada instalación y los recursos que disponen. La norma no tiene aspecto de ley, sino que funciona como un marco de referencia para todo aquel interesado en construir una sala de cine".

MATÍAS IACCARINO, representante por ADF, explica que descubrieron que no había nada escrito sobre el tipo de vidrio que debía tener la ventana de proyección. Los sonidistas,

que aún no han conformado una asociación, aportaron observaciones para la calidad acústica de las salas.

PROTOCOLO DE ENTREGA DE COPIA A EN FORMATO DIGITAL

ARIEL DIRESE, en nombre del INCAA, presentó en el Subcomité un "Protocolo de entrega de copia A" en formato digital detallando cómo y en que soporte deberá entregarse el archivo para garantizar la conservación de nuestro patrimonio audiovisual, procurando que las películas nacionales permanezcan seguras, disponibles e intactas en el tiempo. ARIEL LEDESMA BECERRA, de SAE, agrega: "Consensuamos pedir un formato por secuencia de imágenes en TIFF, DPX o EXR, compresiones es-

tándar que simplifican cualquier proceso con el material, sobre todo la distribución vía satélite con las facilidades que provee ARSAT".

Según IACCARINO, "nuestra mayor preocupación fue cuál iba a ser el espacio de color en el que se preservaría el material". En la era digital, el almacenamiento y la clasificación son procesos que nunca se detienen, "así como ARSAT migrará el soporte del material a medida que nuevas tecnologías lo requieran, el Subcomité seguirá investigando". DÍAZ aclara que están evaluando incluir el sistema ACES (Academy Color Encoding System) promovido por la Academia de

IRAM enmarca el trabajo interdisciplinario.

El Subcomité elaboró una norma acústica de salas que excedió los alcances de la regulación internacional, por lo que se resolvió que la Argentina presente la propuesta como una nueva norma de aplicación mundial.



Hollywood, como norma de preservación para reconstruir la imagen y el color de la película sin ninguna variación.

PROPUESTA SOBRE DIGITALIZACIÓN, CATALOGACIÓN, ALMACENAMIENTO Y PRESERVACIÓN

Para conservar el material fílmico ya existente, el Subcomité considera mejor preservarlo en el formato original con escaneo a digital, posibilitando exhibirlo tanto en cines como en medios alternativos, aplicando el protocolo de la copia A digital como final. Así, con el tiempo, todas las películas argentinas se almacenarán igual.

“Los formatos digitales conservados en código binario como se utiliza hoy en día con toda la información, tienen la ventaja adicional de no requerir tecnología de nicho, como las copias fílmicas con sistemas especiales para la conservación y aún más específicos para la reproducción y copia”, explica LEDESMA BECERRA. Sin embargo, para IACCARINO “el fílmico tiene una efectividad probada y sería bueno que ciertas obras tuviesen doble posibilidad de supervivencia. Tal vez si una normativa del INCAA indicará cuáles por sus cualidades artísticas merecen esa cobertura incluyéndola en el subsidio, el productor haría una copia fílmica”.

DIRESE recuerda que “respecto a la suplantación del resguardo fílmico por el digital todavía no hay verdades definitivas. Estamos trabajando intensamente con ARSAT en la Base de Contenidos del INCAA que funcionará en su Datacenter de máxima seguridad,

donde se preservará el archivo histórico de las películas nacionales. ARSAT aportará su servicio para la conservación y periódica actualización y chequeo de las cintas LTO que contienen el material”. La Ingeniera VERÓNICA MARINELLI, coordinadora del Subcomité en representación de IRAM, brinda su amplia experiencia en informática y nuevas tecnologías.

CONCLUSIONES

La sinergia entre los participantes de cada área es muy valiosa y positiva dentro de un entorno como IRAM, enmarcando el trabajo con equipos interdisciplinarios para llevarlos a puerto. El país participa en las normas que rigen los estándares a nivel mundial y se actualiza en un diálogo constante con la normativa de otros países. Es un espacio de intercambio y reflexión donde se unen diversos sectores que, aun sin los mismos objetivos, construyen nuestra cinematografía. Por primera vez en el país, se integran asociaciones profesionales de cine estableciendo normas locales para mejorar la producción, distribución y exhibición con mayor calidad, seguridad y confiabilidad. Un paso enorme que afirma la soberanía tecnológica argentina participando activamente en los comités internacionales.

Distintos sectores consensuaron un formato por secuencia de imágenes en TIFF, DPX o EXR.

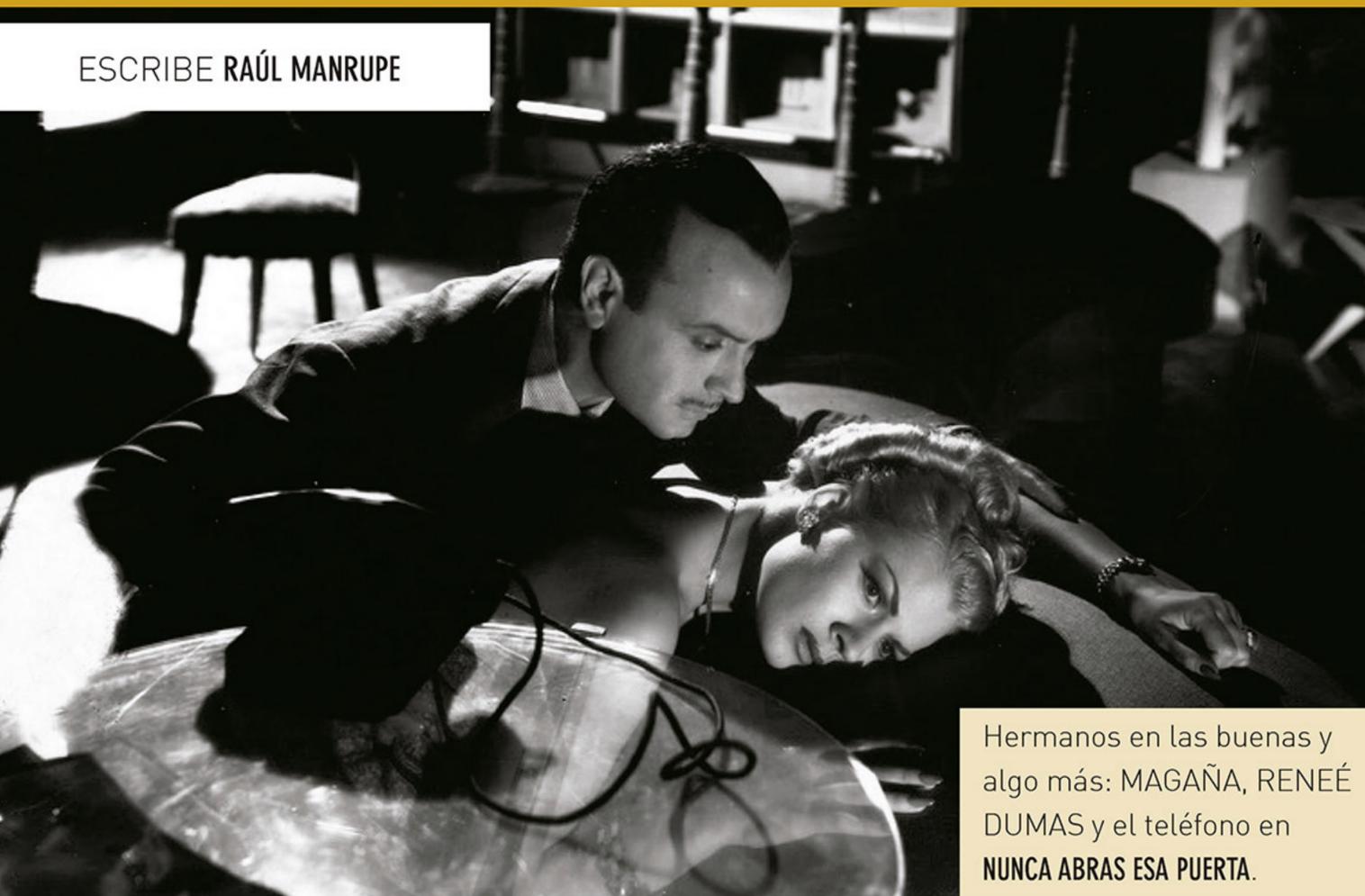
El nuevo protocolo de entrega de copia A en formato digital, detalla cómo y en qué soporte debe entregarse el archivo para que las obras permanezcan seguras, disponibles e intactas en el tiempo, garantizando así la conservación de nuestro patrimonio audiovisual.



Carlos Hugo Christensen siempre un toque de osadía

LO OSCURO Y LAS BAJAS PASIONES FUERON UN TERRENO EN EL QUE SE MOVIÓ CON SOLTURA PARA EXPERIMENTAR SUS AUDACIAS VISUALES Y NARRATIVAS. EN LOS PULPOS (1947) LOS ACTORES CAMINAN POR LA CALLE FLORIDA, GRACIAS A CHRISTENSEN Y LA PRIMERA ARRIFLEX QUE LLEGÓ AL PAÍS.

ESCRIBE RAÚL MANRUPE



Hermanos en las buenas y algo más: MAGAÑA, RENEE DUMAS y el teléfono en NUNCA ABRAS ESA PUERTA.

Eran épocas en los que la piel se cubría con pesadas vestimentas de distintas capas y el acceso al contacto sexual, algo vigilado y censurado. Si bien no tuvo su Código Hays a la usanza Hollywood, el cine argentino de los años 40s y 50s, estuvo casi siempre autolimitado en sus audacias. Hasta que alguien ocupó el lugar vacante que el espectador necesitaba. Alguna vez, una revista de humor lo tildó de "orsonwellito".

El chiste estaba bastante acertado: salvando las distancias hubo coincidencias: la juventud, el origen radial, la erudición, alguna película experimental previa, cierto manierismo visual. CARLOS HUGO CHRISTENSEN llegó a los estudios Lumiton apadrinado por CÉSAR GUERRICO, pionero de la radiofonía que lo descubrió a los veinticinco años, dándole espacio para dirigir tempranamente **EL INGLÉS DE LOS GÜESOS**

(1940) y experimentar con la luz y las puestas de cámara. En un estudio en el que MANUEL ROMERO y FRANCISCO MUGICA se repartían los títulos que eran el pan de taquilla buscado, encontró su lugar a partir de **SAFO, HISTORIA DE UNA PASIÓN** (1943), que planteaba cómo un joven ROBERTO ESCALADA caía en las manos de una MECHA ORTIZ mayor. En los ojos de los "doctores que hacían cine", tal como el especialista

Abel Posadas llamó a GUERRICO y SUSINI, CHRISTENSEN fue para el estudio el realizador de los temas retorcidos y osadías. Como DANIEL TINAYRE un poco después, se animó a cosas que le permitían solo a él. O tal vez, que nadie más se animaba.

Cine negro, melodrama o comedia, siempre tuvieron con él un toque de osadía. Y esto comprende también lo que les exigió a sus subordinados artísticos y técnicos.

Algunos de sus actores: OLGA ZUBARRY, ESCALADA, GUILLERMO BATTAGLIA, NICOLÁS FREGUÉS, ENRIQUE SERRANO, TILDA THAMAR, SUSANA FREIRE.

Algunos de sus hitos: **EL ÁNGEL DESNUDO** (1946), con su eterna controversia acerca del desnudo o no de OLGA ZUBARRY, sirvió para profundizar la veta de cine de explotación, con un BATTAGLIA faunesco que atemorizó a muchas damas reales de aquellos tiempos. Lo que no se podía mostrar en carne y hueso, se mostraba maliciosamente en esculturas.

LOS PULPOS (1947), basada en novela tan amarilla como las tapas de editorial Tor, le dio revancha a la gran OLGA para esta vez manipular ella a ES-

CALADA (otra vez), en un aco-
so admiradora-escritor antes
de **MISERY**, en el que podemos
ver cómo los actores caminan
por la calle Florida, gracias al
uso de la primera cámara Arri-
flex que llegó al país.

Si **ORSON** le hizo cortar y plati-
nar el pelo a **RITA HAYWORTH**,
y **LUIS SASLAVSY** hizo algo pa-
recido con **LIBERTAD LAMAR-
QUE**, **CHRISTENSEN** se animó
a afeer y hacer aparecer como
una solterona a **ZULLY MORE-
NO**, la diva número uno del cine
argentino, en **LA TRAMPA** (1949).

En **LA MUERTE CAMINA EN LA LLUVIA**
(1948) podemos encontrarnos
con una galería de sospecho-
sos tan excéntricos (hay que
ver bordar a **BATTAGLIA**) que
bien podrían proceder del Par-
que Retiro. Es el gran experi-
mento lúdico del director, en
el que jugó de todas las formas
posibles, con subjetivas estra-
falarias y hasta un final en el
que los policías entran a ver
una película con el mismo títu-
lo que la que acabamos de ver.

Si **LUMITON** lo promovió cuan-
do era un joven ascendente,
el director prestigioso realizó
sus dos obras más recordadas
para Estudios San Miguel: **NO
ABRAS NUNCA ESA PUERTA** y **SI MUE-
RO ANTES DE DESPERTAR**. Editorial
Hachette editó muchas veces
con traducción de **RODOL-
FO WALSH**, narrativa policial
de autores como **CORNELL
WOOLRICH**, exitoso en la Ar-
gentina con su seudónimo
William Irish, quien cedió los
derechos de tres cuentos que
iban a formar un largo, pero
como el metraje se excedió,
quedaron dos estrenados por
separado, en 1952.

NUNCA ABRAS ESA PUERTA plantea
dos "relatos salvajes" en los
que el suspenso lleva a fi-
nales develados en el último
plano. En el primero, **ALGUIEN
AL TELÉFONO**, el ambiente oscuro
de cabaret, humo y sombras,
contrasta con lo ultramoder-
no. La muerte de un tahir
(**FREGUÉS**) transmite patetis-
mo y maestría inolvidables. El
segundo, **EL PÁJARO CANTOR VUELVE**



CARLOS HUGO CHRISTENSEN dirigiendo en Brasil.

AL HOGAR nos lleva al mundo de
oscuridad y temores de una
anciana ciega (**ILDE PIROVA-
NO**) ante el regreso de un hijo
malvado (**ESCALADA**), que sil-
ba el tango "Sur" al que pre-
tenderá salvar. El uso de los
efectos sonoros es vital en su
cometido de sumar inquietud
al público. Los claroscuros se
deben al maestro **PABLO TA-
BERNERO**, que también ilu-
minó magistralmente **SI MUERO
ANTES DE DESPERTAR**, un cuento
de terror que hace de las pe-
sadillas infantiles algo posible
en San Isidro. Homero Cárpe-
na, el lunático secuestrador
protagonista, pelea cuerpo a
cuerpo y de igual a igual con
los chicos, con una violencia
poca veces vista. Nunca mejor
puesto el término: cine negro.

La juventud al borde de la per-
dición es toda una constante
de **CHRISTENSEN**, pionero del
cine en Venezuela, que se ra-

dicó, filmó y murió en Brasil
(hubo una retrospectiva en el
último festival de Mar del Pla-
ta), que dirigió la primera pelí-
cula argentina PM18 (**LA SERPIEN-
TE DE CASCABEL**), y tuvo un último
impacto de escándalo cuando
estrenó **LA INTRUSA** (1979), adap-
tación con sexo del cuento de
Borges que molestó al escritor.

En el cine argentino algunas ve-
ces la imagen y la palabra han
ido por caminos separados.
Un poco de lo mejor de **CHRIS-
TENSEN** es bueno para ana-
lizar cuánto puede ganar un
relato cuando una y otra se
complementan y enriquecen
mutuamente.

CARLOS HUGO CHRISTENSEN.



Mejor perderlos. **BATTAGLIA**,
NICOLÁS FREGUÉS y
GUSTAVO CAVERO en **LA MUERTE
CAMINA EN LA LLUVIA**.



El 16 mm fue el digital de los 70, para filmar y exhibir.



“Se robaron todo menos las latas de las películas”

INCAA TV EMITIRÁ LA OBRA REMASTERIZADA DE RAYMUNDO GLEYZER Y EL GAUMONT LA OFRECERÁ ESPECIALMENTE EN CICLOS HOMENAJE. JUANA SAPIRE, COMPAÑERA Y SONIDISTA DEL CINEASTA ARGENTINO SECUESTRADO Y DESAPARECIDO POR LA DICTADURA MILITAR EN 1976, VINO A BUENOS AIRES A DIGITALIZAR SUS PELÍCULAS, ESTUVO EN **DAC** Y DIALOGÓ CON DIRECTORES.

JUANA SAPIRE tenía 13 años cuando conoció a RAYMUNDO GLEYZER. Fue su compañera, con él aprendió “todo” y juntos cargaban equipos en aeropuertos y en estaciones: emprendieron viajes, escribieron notas, investigaron, filmaron, conformaron el grupo **CINE DE LA BASE** (1973) y tuvieron a su hijo, DIEGO.

Fue JUANA quién salvó los fílmicos en latas que los grupos de tareas descartaron por su ignorancia y falta de valor material según creyeron, preservando así un cine revolucionario latinoamericano de cuestionamiento y denuncia que provocó, y aún hoy despierta, identificaciones e intercambios de opiniones acerca

de la situación obrera, la vida campesina, los indios, los desposeídos de la tierra. JUANA también recuerda con gran estima la labor del cineasta y docente HUMBERTO RÍOS y su esposa PILI. Agradece el trabajo conjunto, tenaz y motivante de sus continuadores VIRNA MOLINA y ERNESTO ARDITO, realizadores del documental

RAYMUNDO. Proclama que su mayor honra es la creación de centros culturales y bachilleratos populares y, que en el futuro, saldrá a la luz parte de un archivo de notas y miles de fotografías desconocidas.

¿Cómo fueron las etapas para el logro de la digitalización?

Con ayuda del Consulado ar-

gentino en Nueva York, trasladé las latas que tanto cuidé todo este tiempo y llegaron a la Argentina por valija diplomática. Me encontré con mi gente. Estoy feliz y muy contenta de los resultados. Gracias al INCAA, pudimos hacerlo muy bien en Cinecolor.

¿En dónde se veía su cine y cómo se recibirá ahora?

Filmábamos prácticamente en la clandestinidad y proyectábamos nuestras películas donde fuera posible, llevando nuestras latas y proyector de 16 milímetros bajo el brazo. Lo hacíamos en casa particulares, en una villa, en una iglesia aparente y especialmente cerrada, en lugares gremiales afines, en escuelas cuyos maestros militaban o en facultades donde había compañeros que las pedían y lo organizaban. Un movimiento muy intenso. Armábamos lugares oscuros como si fueran salas cinematográficas donde pudiéramos hablar. Nuestra distribución consistía en ir a la base, intercambiar opiniones, aprender de la gen-

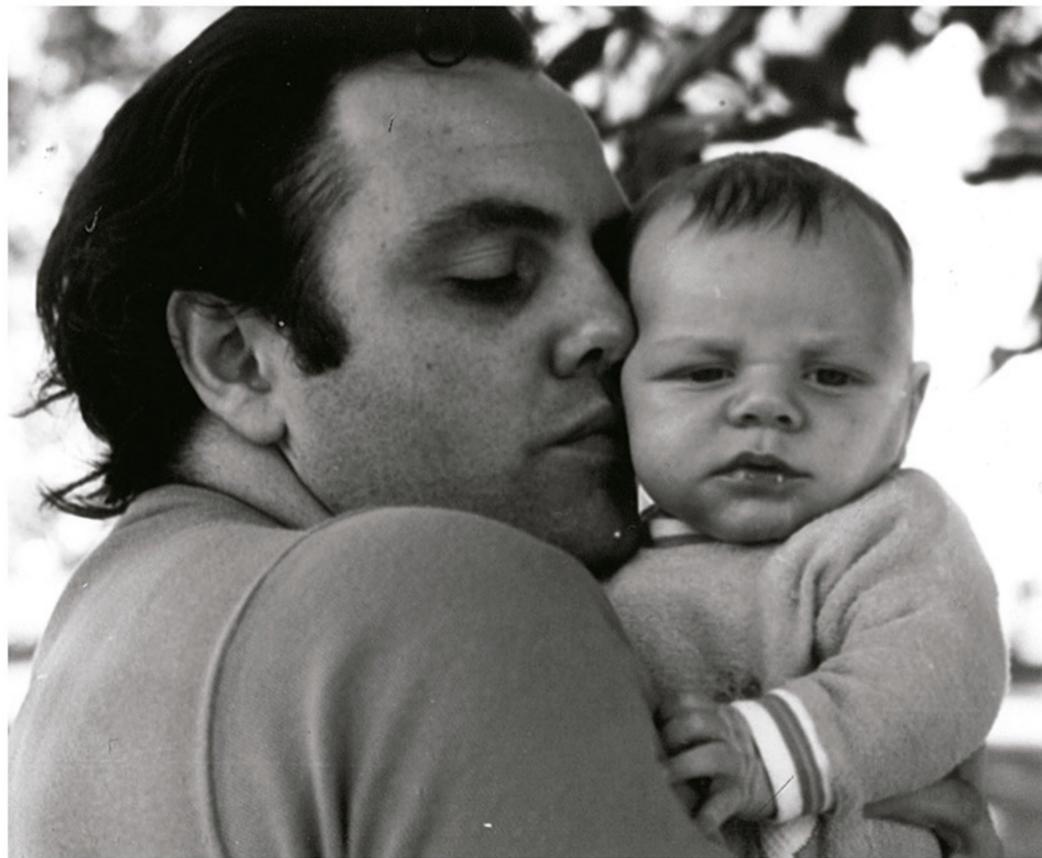
te, que se sintiera identificada. Ahora esas películas que no fueron hechas para festivales se van a pasar por INCAA TV, y así lo verá la mayor cantidad posible de espectadores y en buenas condiciones. **MÉXICO, LA REVOLUCIÓN CONGELADA**, se mostró en el Festival Ambulante de DIEGO LUNA y GAEL GARCÍA BERNAL en los cines comerciales de México y en otras provincias. Al final de la función, ellos me decían: "La película es actual, aquí todo está igual o peor que entonces".

¿Cuál es el mensaje?

Viendo **CERAMICEROS DE TRASLASIERRA** queda claro que el sistema no ha cambiado.

Hay un sentido profundo en las películas que ustedes hicieron...

Tienen que verlas. Los ceramiqueros viven y sobreviven. Y así cantidad de gente reflejadas en todas estas películas. Por ejemplo, **QUILINO**, un film que hicimos con JORGE PRELORÁN. Como dijo RAYMUNDO: "Nosotros filmamos para que



RAYMUNDO y DIEGO, su hijo con JUANA. El único de ambos.

todos puedan vivir mejor. Y si se nos va la vida en ello, vendrán otros para continuarnos".

¿Cuál es su mayor anhelo?

El mismo de siempre, que las películas argentinas lleguen a circular por todo el país. Entiendo que no lleguen a Norteamérica, donde vivo. Pero no entiendo que no lleguen, por decir un ejemplo de los que conozco, a Santiago del Estero.

¿Qué le aconseja a los cineastas más jóvenes?

Ahora que el rodaje se a facilitado técnicamente tanto, que se tomen un tiempo para estudiar, para pensar e investigar lo que van a hacer. Masticar la cosa, después editar y mostrarla. ¿Qué nos queda de esto que estamos viendo? ¿A dónde van, qué quieren, cómo hacen? En fin, tener ideología.



JUANA y RAYMUNDO, compañeros de siempre.

// FILMOGRAFÍA COMPLETA DE RAYMUNDO GLEYZER

- LAS 3 A SON LAS 3 FUERZAS ARMADAS (1975)
- ME MATAN SI NO TRABAJO Y SI TRABAJO ME MATAN: LA HUELGA OBRERA EN LA FÁBRICA INSUD (Documental) (1974)
- LOS TRAIADORES (1973)
- MÉXICO, LA REVOLUCIÓN CONGELADA (Documental) (1973)
- NI OLVIDO NI PERDÓN: 1972, LA MASACRE DE TRELEW (Cortometraje documental) (1972)
- SWIFT 1971 (Documental) (1971)
- ELINDA DEL VALLE (Cortometraje documental) (1969)
- CERAMICEROS DE TRASLASIERRA (Cortometraje documental) (1965)
- PICTOGRAFÍAS DEL CERRO COLORADO (1965)
- OCURRIDO EN HUALFÍN (Documental) (1965)
- LA TIERRA QUEMA (Cortometraje documental) (1964)

POR JULIANA CORBELLI

Más de 50 años dando CINE



LUCRECIA CARDOSO y NORBERTO FELDMAN (Febrero 4, 2015).

EL RECUPERADO ARTEMULTIPLEX DE BELGRANO FUE ESCENARIO DEL MERECIDO RECONOCIMIENTO A UN SEÑOR EXHIBIDOR VALORADO POR TODOS. EN UN MARCO DE MODERNAS SALAS TOTALMENTE DIGITALIZADAS, QUEDÓ SEÑALADO EL CAMINO A SEGUIR.

El ARTEMULTIPLEX de la avenida Cabildo, en el barrio de Belgrano, es una sala felizmente recuperada. Un símbolo de la permanencia del cine. Se remodelaron sus pantallas, butacas, sectores estructurales y ornamentales del edificio, se adquirieron nuevos proyectores digitales Barco dotando al complejo de la mejor calidad en imagen y sonido, 100 por ciento digitalizado al día de hoy. Volvió a abrir sus puertas gracias al reclamo de vecinos, actores, directores, público, el apoyo del INCAA y la decisión de la familia FELDMAN para

hacerse cargo de su administración.

NORBERTO FELDMAN comenzó como boleterero en el antiguo Cine Roxy de los años sesenta. Desde entonces continuó trabajando en la exhibición y recuperando muchas salas. En el 2009, junto a su hijo Gabriel se hicieron cargo del complejo Las Toscas y abrieron el complejo Canning Multiplex hasta que en 2013, con su hija Viviana y gran responsabilidad y esfuerzo, se pusieron al frente del ARTEMULTIPLEX. Gracias a su trabajo se pudo reabrir un

espacio patrimonial de gran valor cultural para la ciudad, que garantiza la diversidad en el circuito cinematográfico, dado que su oferta de cine de autor sostiene, aún dentro de un mercado súper competitivo, la apuesta por producciones alternativas tanto de origen nacional como internacional.

El INCAA creó en 2013 un programa de digitalización de salas, que lo promueve a través de distintos créditos y líneas de apoyo con bancos públicos, dirigidos tanto para el sector privado como para exhibidores de capital nacional o los Espacios INCAA. El desarrollo de este programa logró, en tan sólo dos años, digitalizar el ochenta por ciento de las salas de nuestro país. La digitalización es un salto tecnológico que experimentamos en todo el mundo audiovisual. La televisión se digitaliza pero el cine también: actualizando la exhibición en salas y la producción, alterando el modelo de negocios y la distribución, dijo LUCRECIA CARDOSO al entregar una placa de

reconocimiento a NORBERTO FELDMAN para agradecerle en nombre de todos, su fe en el cine, su trabajo, compromiso y valioso aporte al sector.

“Son muchos años en un negocio que he transitado desde muy abajo -respondió FELDMAN-, con mucho esfuerzo, mucha creatividad e imaginación, asumiendo muchos riesgos. Hoy tengo la suerte de haber formado una cadena que reúne prácticamente el cuatro por ciento de los espectadores del país. Tuve el honor de presidir la Asociación de Exhibidores Independientes por muchos años y en esa tarea lo que traté fue siempre de defender al cine independiente, al cine de capitales argentinos, en una lucha desigual con los complejos extranjeros que vinieron al país y se instalaron en los shopping. Agradezco mucho este halago porque para mí, trayectoria es sinónimo de proyecto. Recuerdo mis proyectos originales con la enorme satisfacción de haberlos hecho realidad”.





El Cine Argentino va a la escuela



Seminarios



Acuerdo INCAA



30 Años de cine en democracia

Si querés integrarte a la fundación
Ingresá en: www.fundaciondac.org.ar
Tu colaboración es valiosa para nosotros

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
ARGENTINA
0800-3456-DAC (322)
INTERNACIONAL
(+54 11)5274-1030



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

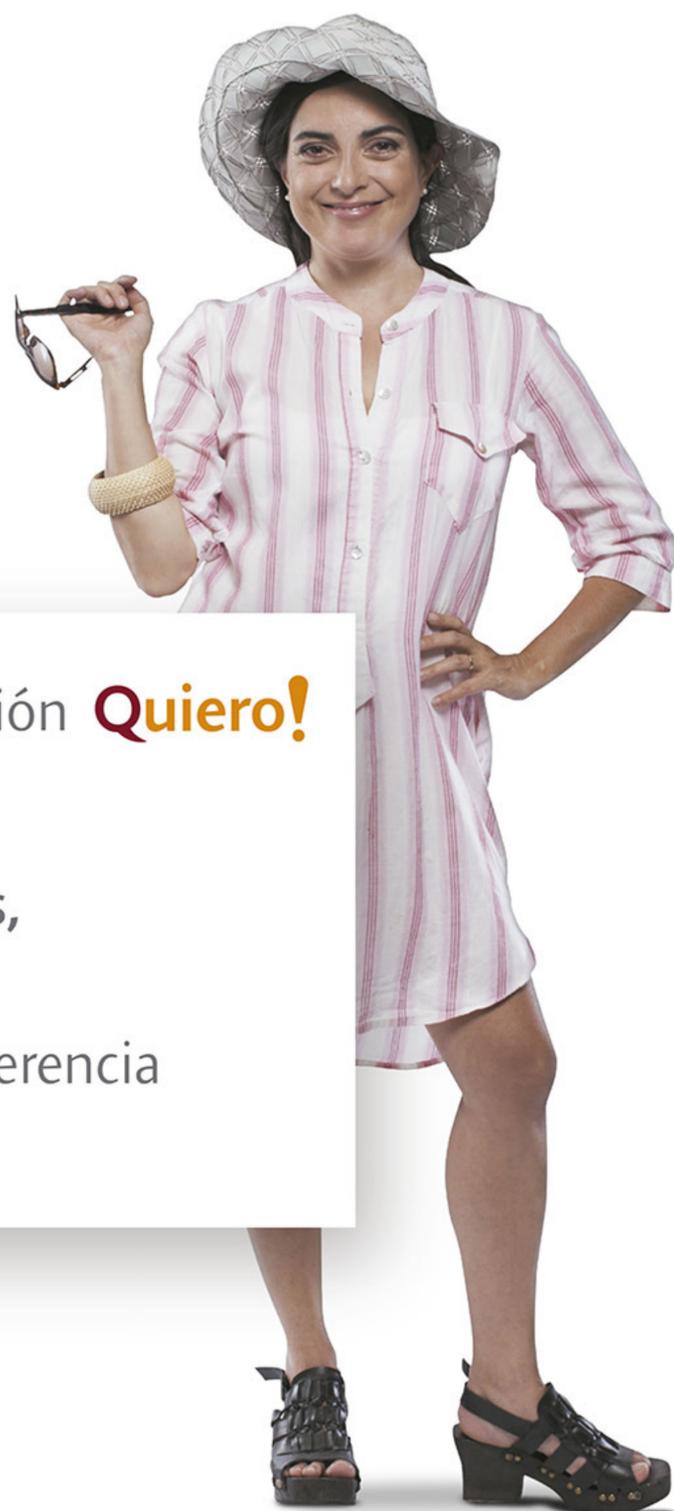
ENTERATE DE TODA LA ACTUALIDAD DEL MUNDO AUDIOVISUAL  www.directoresav.com.ar • El sitio del Audiovisual

ADMINISTRACION@DAC.ORG.AR

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

SEGUINOS / HACETE FAN / SUMATE  /dac_directores  /DacDirectoresArgentinosCinematograficos  /+DACbuenosaires

Con **Quieroviajes** combiná puntos, pesos y cuotas, y disfrutá tus vacaciones.



- Ingresá en Galicia Home Banking, opción **Quiero!**
- Hacé click en **Quiero Viajes**.
- **Eligí pasajes, hoteles, autos, cruceros, paquetes o lo que quieras.**
- Canjeá desde 100 puntos y pagá la diferencia en **cuotas y pesos**.

Con Quiero! vos elegís.

Quiero!

quiero.com.ar

