

# DIRECTORES

AÑO 02 · REVISTA 04

ABRIL DE 2014

## Delicado desequilibrio

Cine nacional polarizado: muy pocas películas de alto costo y más de cien anuales con bajo presupuesto. La mayoría de sus realizadores, si consiguen salas, no logran público.



Directores Argentinos  
Cinematográficos

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

***Nace un nuevo sueño***



**FUNDACION DAC**  
POR LA CULTURA Y LAS ARTES AUDIOVISUALES

*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 on-line  
www.dac.org.ar**



 **DAC**  
Directores Argentinos  
Cinematográficos

Asociación General de Directores Autores  
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958

Tel. +54(11) 4331-1490/92 // 0800-99-90-DAC (322)  
Maipú 42, P.B. 103, (C1084ABB), C.A.B.A., Argentina

## SUMARIO



**05**  
**NOTA DE TAPA**  
DELICADO DESEQUILIBRIO

**10**  
**ENTREVISTA A**  
DANIEL BURMAN Y  
DIEGO DUBCOVSKY

**18**  
**BAFICI 2014**  
16 AÑOS DE AMOR  
POR EL CINE

**20**  
**ENTREVISTA A** GUSTAVO  
FERNÁNDEZ TRIVIÑO

**24**  
**FUNDACIÓN DAC**  
EL CINE ARGENTINO VA A  
LA ESCUELA

**26**  
**ENTREVISTA A**  
JORGE NISCO Y  
MARTÍN SABAN

**32**  
**OPINIÓN** LOS DIRECTORES  
ARMAN EL ROMPECABEZAS

**44**  
TV ABIERTA 2014

**48**  
CINE MADE IN  
PATAGONIA

**52**  
LA PEQUEÑA PANTALLA  
PIERDE SU COMPLEJO DE  
INFERIORIDAD



**56****HACER TV EN LA ERA TWITTER****60****BALANCE LATINOAMERICANO  
LAS MÁS TAQUILLERAS 2013****65****EFFECTOS DE TAQUILLA  
COLOMBIA EN 2013****68****ENTREVISTA A  
JUAN PABLO ZARAMELLA****72****LOS CINES Y EL CINE  
LA RESPONSABILIDAD DE  
LOS CINES INDEPENDIENTES****79****ENTREVISTA A  
NICOLÁS SILBERT Y  
LEANDRO MARK****82****CHINA APUNTA A  
LATINOAMERICA****84****ENTREVISTA A  
MARGARETHE VON TROTTA****86****ENTREVISTA A  
CLAIRE SIMON****89****MAS ALLÁ DE LAS FRONTERAS****94****PRIMER DIRECTOR ARGENTINO  
FEDERICO FIGNER****96****LIBROS  
EL PAIS DEL CINE**// Revista **DIRECTORES**

Año 2 Número 4-ABRIL 2014

**Equipo editorial****Editor**

Horacio Maldonado

**Secretario de Redacción**

Julio Ludueña

**Coordinación**

Ana Halabe y Matías Arilli

**Coordinación General**

Mariano Cinna y Pablo Soliard

**Asistentes de coordinación**Aldana Mendella y  
Magdalena Muro**Diagramación** Intermedia**Impresión** Art. Gráf. Chilavert**Colaboraron en este número**Ana Halabe, Isabel Croce,  
María Iribarren, Alejandra  
Gibelli, Michael Gubbins,  
Isobel Klammer, Claudio  
Minghetti, Nicolás Prividera,  
Orlando Senna y Juan  
Bautista Stagnaro**Foto de tapa****Producción original** DAC**Fotografía y composición digital**  
Xavier Grecco**Fotografías**

José Ludovico y Gastón Taylor

**Asesor de diseño gráfico**

Martín Ochoa

**Redacción****Maipú 42. PB° 103.**

[C1084ABB] C.A.B.A. Argentina.

**Tel.:** 4331.1490/92**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.



#### María Lucrecia Cardoso

trabajó en Cancillería desde 2006. En 2008 pasó al INCAA como Gerenta de Acción Federal y luego Vicepresidenta. Ahora es su Presidenta como sucesora de Liliana Mazure.

## DELICADO DESEQUILIBRIO

Nada más difícil que equilibrar la balanza del cine. La nueva Presidenta del INCAA, **Lucrecia Cardoso**, se reunió con las autoridades de **DAC**.

Todo sistema de equilibrio es un problema de distribución. Hay que saber mucho y tener mucha experiencia. Y la distribución, en el que hasta hace poco todavía se llamaba **séptimo arte** y que hoy ya es parte de la extensa actividad audiovisual, es un tema básico para que el cine llegue a la mayor cantidad de espectadores posibles, por lo menos a todos los que cada película -por sus características- sea capaz de convocar. La distribución no solo abarca el gran problema del lanzamiento publicitario, de los distribuidores, y el de las salas y pantallas que conforman los circuitos de exhibición sino también la **cuantificación de los recursos** que se disponen para producir. Muy especialmente en un caso como el argentino, donde la gran mayoría de los realizadores o directores son sus propios productores a través del vital apoyo brindado por el

INCAA, **fomento a la actividad que es su auténtica y verdadera razón de ser según la ley.**

Actualmente el cine nacional ha llegado a un delicado desequilibrio que es necesario **equilibrar y sintonizar para aprovechar los esfuerzos del estado y la comunidad cinematográfica y audiovisual**. A veces, uno y otro, funcionan con su mejor voluntad pero sin entenderse por completo. En cambio, **planificando juntos por medio de las entidades y las autoridades como dispone la ley, la sintonía puede llegar a ser tan fina como hace falta**. En 2013 se produjeron 153 películas de largometraje, algunas pocas -menos del 10 por ciento de ese total- de ficción y alto presupuesto con todo el lanzamiento publicitario correspondiente, y otra inmensa mayoría -obviamente el 90 por ciento restante- de ficciones y documentales de bajo y/o bají-



---

Actualmente el cine nacional ha llegado a un delicado desequilibrio que es necesario equilibrar y sintonizar para aprovechar los esfuerzos del estado y la comunidad cinematográfica y audiovisual.

---

simo costo, con escaso o sin lanzamiento que las apoyara.

No se registran películas de costo medio. Por lo tanto; **queda sin propuestas un cine que en su medida y armoniosamente atrae tanto al público como a los distribuidores y exhibidores.**

¿Por qué?

Porque pocos directores y directoras con la experiencia suficiente consiguen seis millones de pesos para hacer una película. En casos especiales pueden hacer una de alto cos-

to intervenida por las "grandes internacionales". Y, en la gran mayoría, de tan bajo presupuesto que no les permiten expresarse ni crecer profesionalmente. Pero las imposibles son las de costo medio.

Es necesario superar esta polarización, cuyo resultado en el último año fue que mientras cinco películas en cincuenta días de gloria atrajeron a millones de espectadores, todas las demás juntas no llegaron a completar una sala en algunas de las funciones en que sobrevivieron. Muchas de esas películas, realizadas con escasos recursos económicos, quizás

no suficientemente diseñadas, tal vez necesitaban otra salida, pantalla o plataforma en lugar de circuitos de salas de cine que están históricamente pensadas para llegar al público en forma masiva; y otras no tuvieron la oportunidad que merecían porque además los cines y sus pantallas se encuentran cada día mas concentrados en menos manos y sellos como ocurre en todo el mundo.

Por varios motivos la digitalización avanza a paso muy lento. Hay varios países de Latinoamérica más actualizados, como Colombia, que ya ha digitalizado un 85 por ciento de sus pantallas. En Argentina, aunque existe la facilidad de exhibir en DCP, esta se vuelve inalcanzable porque la gran mayoría de las salas (cómo mínimo el 60 por ciento) aún requieren copias fílmicas cuyo costo no está al alcance de quienes terminan su película cantando como Discépolo cuando rasqués *los tamangos buscando ese mango... que te haga estrenar....*

El cine es la expresión cultural más popular y masiva para transportar y energizar la identidad de un pueblo. **Hacen falta otros cines de bandera**, además del Gaumont y los espacios INCAA. Cada multipantallas del país debería estar obligado a dedicar algunas de sus salas digitales exclusivamente para estrenar cine argentino independiente, no producido con la intervención de los principales canales de televisión. Y a quienes opinan que esto no es posible, contestamos que la Argentina ha sido capaz de recuperar su aerolínea de bandera, YPF, y poner-

las al servicio del país. Y si ésto sí se pudo hacer...

Este ahogo en el lanzamiento y exhibición es una situación que termina convirtiendo a los directores-productores en deudores crónicos que ya no pueden volver a producir, máxime teniendo en cuenta que la administración de una película no es su especialidad y a la hora de rendir costos la pobre organización es funcional a lo que obliga su escaso presupuesto, no cumpliendo con las múltiples exigencias contables del área respectiva. Exigencias que, por otra parte, ya se han vuelto con el tiempo perversas y ensañadas con los creadores; ya que solo aplican requisitos administrativos, sin visualizar ni reconocer los elementos cinematográficos de la película que originó los costos y cuyos comprobantes se rechazan,

reduciendo ostensiblemente un porcentaje previsto y prede-terminado para adjudicarles en subsidios a pagar.

**Quizás, sea el momento en que la industria se reúna en un gran Congreso del Espacio Audiovisual Nacional para tratar sus problemas y posibilidades. Un gran ejercicio y trabajo conjunto, del que por primera vez resulte escrito un lineamiento cuya experiencia y elevada elaboración profesional pueda servir de faro en el futuro. Una guía de inicial formación para aquellos nuevos funcionarios que llegan a la administración del Instituto con el lógico desconocimiento de las claves que demandan la creación, dirección y producción cinematográfica y audiovisual.**

La nueva Presidenta del INCAA, la Sra. Lucrecia Cardoso,

quien ejerciera su Vicepresidencia durante la gestión de Liliana Mazure ahora Diputada Nacional, ya se reunió con DAC. Nuestras autoridades le expresaron muchas inquietudes y preocupaciones, basadas en las transmitidas por sus directores asociados, especialmente durante el último año. Fueron detalladas en un documento entregado al INCAA, con propuestas para superar la situación. Lamentablemente, la Presidenta del instituto no había podido leerlo al momento de la reunión y solo pidió paciencia. Dijo: "Acá hay mucho que arreglar. Estamos resolviendo los graves problemas originados por el actual sistema de reconocimiento de costos, un reclamo unánime de toda la industria. En breve, y esto también será logrado gracias al aporte por escrito de todos los sectores, firmaré

una resolución modificándolo para poder seguir adelante. A partir de allí, como hicimos con los costos, todos los sectores serán convocados a acercar sus propuestas para mejorar el sistema de fomento, creando un grupo de trabajo capaz de generar un nuevo plan de cara al futuro". Según recordamos, tales fueron sus palabras.

Entonces, a menos de 100 días de haber sido ratificada como Presidenta del INCAA, necesitamos y deseamos a la Señora Lucrecia Cardoso el mejor éxito en su función para que con la ayuda de toda la industria pueda lograr el necesario y urgente equilibrio de nuestro sistema nacional de producción audiovisual. Mucho se lo agradeceremos, en especial el pueblo argentino, principal destinatario y aportante económico y cultural de nuestra actividad.

## Resumen propuesta **DAC**

Documento completo en [http://dac.org.ar/pdfs/DAC\\_medidas\\_de\\_Fomento.pdf](http://dac.org.ar/pdfs/DAC_medidas_de_Fomento.pdf)



**DIRECTORES ARGENTINOS  
CINEMATOGRAFICOS**

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

### **EXHIBICIÓN, CUOTA DE PANTALLA Y OTROS**

Considerar a la exhibición en todas sus variantes técnicas actuales. No solo salas cinematográficas tradicionales sino también Circuitos de Exhibición Alternativos, Televisión, Internet, etc. No puede producirse anualmente un número indeterminado de películas sin tener en cuenta las reales posibilidades de exhibición. El fomento a la producción cine-

matográfica no puede finalizar obtenida la primer copia. Por eso invertimos el orden habitual y comenzamos por la exhibición, considerando que el Estado no debe soltarle mano a las películas que el mismo genera en el momento culminante de su existencia: el estreno y la exhibición, su circulación comercial y cultural.

### **MEDIDAS BÁSICAS**

1. Dentro de los complejos

multipantallas disponer y gestionar 2 salas exclusivas de capacidad media para el Cine Nacional, privilegiando en su programación un mínimo de 2 semanas de exhibición a aquellas películas independientes que no cuenten con producción de canales de televisión.

2. Avanzar con el demorado Plan de Digitalización de Salas, para lograr contar con el 100 por ciento de ellas a la mayor brevedad posible.

Reclamamos que se cumpla también con la Cuota de Pantalla que ha establecido la Ley de Medios para la Televisión Abierta.

3. Actualizar el Sistema de Fiscalización por parte del INCAA en su forma habitual y en los días y horarios de mayor afluencia de público, dando así cumplimiento estricto a la agenda de estrenos y la exhibición de materiales promocionales, avances y cartelera.

## El cine es la expresión cultural más popular y masiva para transportar y energizar la identidad de un pueblo. Hacen falta otros cines de bandera, además del Gaumont y los espacios INCAA.

4. Dentro de esta propuesta general, se formula la creación de un régimen de promoción de películas de largometraje de ficción y documental que, desde el inicio del proyecto, opten por estrenar en TELEVISION o en INTERNET -o en ambas plataformas en simultáneo-, con igual reconocimiento por parte del INCAA. Actualizando para esto las ventanas de exhibición.

5. Crear un sistema opcional de precios de taquilla diferenciado para el Cine Nacional, que brinde una alternativa al espectador, incluyendo las promociones 2x1, con o sin la intervención de promociones de tarjetas de crédito o de descuento.

6. Crear también un sistema que incorpore al presupuesto de producción el lanzamiento comercial, considerando para ello un apoyo económico de hasta un 20 por ciento del costo presupuestario aprobado en la etapa de Preclasificación. Definitivamente, el INCAA debería generar la debida promoción de las películas que el mismo organismo apoya a través de su Sistema de Fomento.

### FOMENTO A LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Se necesitan inmediatas modificaciones para ajustar las ayudas del INCAA a los costos reales de producción, garantizando así un apoyo efectivo y con criterio racional, a los diferentes tipos y costos de las películas.

Asegurar en los Comités en acuerdo con el Consejo Asesor, la designación de profesionales de probada experiencia para la evaluación integral de proyectos. Actualizar y mantener el COSTO MEDIO en valores anuales concordantes a los reales Costos de Pro-

ducción. Para el 2013 el valor de un Largometraje Nacional de Presupuesto Medio debió ser, como mínimo, de CINCO MILLONES QUINIENTOS CUARENTA Y UN MIL OCHOCIENTOS CUARENTA Y TRES PESOS.

### DISTRIBUCIÓN PRESUPUESTARIA ANUAL PARA LA PRODUCCIÓN

Tres categorías de largometrajes, tomando como base sus costos de producción:

1. Alto Presupuesto - AP/
  2. Presupuesto Medio - PM/
  3. Bajo Presupuesto - BP/
- Determinar anualmente una cantidad máxima de películas a producir en cada una de estas categorías, distribuyendo los ingresos presupuestarios proyectados para cada año calendario y las reales posibilidades de exhibición en todas sus formas existentes: Salas Cinematográficas (con la plena vigencia de la Cuota de Pantalla), Circuitos Alternativos y/o Especializados, Televisión, Internet. El número de proyectos aprobados por año debería ser

el resultado de la disponibilidad presupuestaria del INCAA y de un criterio distributivo equilibrado entre las diferentes categorías de películas. Esto significa tener en cuenta las posibilidades del mercado y las formas de exhibición para cada una de esas categorías, a fin de evitar la perjudicial competencia entre sí. Cada Concurso en sus respectivas Vías de Fomento y, en forma vinculante, debería asignar a los proyectos ganadores los recursos económicos para su producción, sin necesidad de intervención de ningún otro Comité. Las Resoluciones que establecieron la Vía Digital deberían ser incorporadas al Plan de Fomento para que se regulen los ajustes presupuestarios correspondientes.

### CONCURSOS DE SELECCIÓN DE PROYECTOS

Proponemos generar un Sistema Permanente de Proyectos de Películas de periodicidad trimestral, con 2 Comités de Selección de Proyectos de renovación semestral (uno para



Desde DAC proponemos actualizar el sistema de fiscalización.



la ficción y otro para el documental). Es decir, cada comité cubrirá solo dos llamadas trimestrales. Los miembros de los Comités de documental y ficción nombrados por el Consejo Asesor deberán ser de real capacidad y antecedentes.

### TIEMPOS DE EVALUACIÓN Y DE FINANCIAMIENTO

Resulta imprescindible asegurar la evaluación, aprobación y ayudas económicas correspondientes de cada proyecto en un tiempo limitado. El cine y la actividad audiovisual tiene que ver con la temporalidad en cuanto a la temática, disponibilidad y acuerdos. Desde la resolución positiva del Proyecto por parte del Comité de Selección, no deberían pasar más de 90 días para la efectivización de los recursos económicos necesarios para el comienzo de la Etapa de Preproducción. Hoy el INCAA se encuentra entregando recursos de crédito recién para febrero de 2016.

#### Sobre la base de lo enunciado proponemos:

1. Elevar el tope de subsidios a la suma de **\$8.250.000** para películas que deberían encuadrarse dentro de la PRIMERA VÍA con estreno obligatorio en cines.
2. Elevar el valor del Presupuesto de un Largometraje de Costo Medio a la suma de **\$5.500.000** para películas que deberían encuadrarse dentro de la SEGUNDA VÍA con estreno obligatorio en cines.
3. Crear una TERCERA VÍA para proyectos con costos de producción desde **\$200.000** hasta un máximo de **\$2.500.000** para largometrajes de ficción y documental con estreno ex-



clusivo para televisión u otras plataformas digitales, como Telefilms, Miniserias, Unitarios Seriados de ficción, Cortometrajes, etc.

### CUANTIFICACIÓN ANUAL DE LOS RECURSOS ECONÓMICOS Y DE PROYECTOS A SER PRODUCIDOS

Se hace extremadamente necesario cuantificar equitativamente y en forma anual los recursos económicos del Fondo de Fomento destinados a la producción cinematográfica y de televisión, ya sean estos otorgados como Crédito o como Adelantos de Subsidios. En tal sentido, proponemos que estos recursos sean distribuidos de la siguiente forma:

Un **25 por ciento** para producción de películas de la PRIMERA VIA.

Un **50 por ciento** para producción de películas de Costo Medio de la SEGUNDA VIA.

Un **25 por ciento** de la TERCERA VIA, destinadas exclusivamente para Televisión y/o otras plataformas digitales, como establece la reglamen-

tación del AFSCA por la Ley de SCA.

### RECONOCIMIENTO DE COSTOS

Resulta tan necesario como urgente reformular el actual Reconocimiento de Costos y su interpretación, para permitir la continuidad y desterrar el desarrollo de todo el cine y el audiovisual nacional, cuyos realizadores nos encontramos frente a una situación que impide el ejercicio de nuestra profesión y que afecta directamente la creatividad tanto en la ficción, en la animación como en el documental; comenzando por reconocer el 21% de IVA como un costo.

### GARANTÍAS POR MEDIOS ELECTRÓNICOS

Por último, se propone para los Créditos a otorgarse, solicitar Avales a los Directores-Productores presentantes solo por el segmento que no cubre la diferencia del monto del potencial subsidio a percibir por Medios Electrónicos proyectado para cada película.

“Salas de bandera”: 2 de capacidad media para Cine Nacional en cada Multipantalla, con dos semanas mínimas de exhibición para películas independientes sin producción de la TV.

**No se registran películas de costo medio. Por lo tanto, queda sin propuestas un cine que atrae tanto al público como a distribuidores y exhibidores. Pocos directores consiguen \$6 millones para hacer una película.**



# Burman Dubcovsky

Nota exclusiva para Revista DAC - DIRECTORES

Entrevista: **ANA HALABE**

Producción en exteriores: **MATÍAS ARILLI**

El director **Daniel Burman** y el productor **Diego Dubcovsky** forman, desde hace veinte años, una de las sociedades más fructíferas del medio cinematográfico local, con su productora BD Cine. Aquí, relatan sus comienzos y sus opiniones sobre la industria y ellos mismos.

## ¿Cómo nace BD Cine?

**Diego Dubcovsky** En el '94 Daniel gana **HISTORIAS BREVES**, que fue la primera versión. Yo venía trabajando en la industria, pero en montaje o en dirección, y él me pide ayuda para producir ese corto. Hicimos esa experiencia; funcionó bien, estuvo bueno. El año siguiente presentamos en el INCAA lo que fue después su ópera prima, **UN CRISANTEMO ESTALLA EN CINCO ESQUINAS** (1998). Nos presentamos en un concurso, con poca experiencia los dos, y el proyecto ganó. Hicimos esa película que

fue de muy bajo presupuesto, nos llevamos bien y tuvo buenos resultados, sobre todo de crítica y en el mundo de los festivales.

**Daniel Burman** En ese proceso de presentación me di cuenta que era una persona de una gran generosidad, con un gran conocimiento intuitivo de lo que era hacer cine y la producción, que era un gran compañero para este camino. Recuerdo que tuvo la generosidad de prestarme una cámara que era una Hi8 -que en

esa época era como tener una Ferrari- y sin conocerme me la dio. Ahora que me conoce, que pierdo todo lo que me da, se habrá dado cuenta lo demencial que fue ese acto.

**Burman** recuerda que Dubcovsky, sin conocerlo, le prestó una cámara "que era una Hi8, que en esa época era como tener una Ferrari".

**Dubcovsky** A partir de ahí empezamos a hacer películas para otra gente. Hicimos varias como productores ejecutivos y, en realidad, a partir de

su segunda película, **ESPERANDO AL MESÍAS** (2000) nos consolidamos ya como una empresa, empezando a producir películas suyas y de otros directores. **Burman** Fundamos una productora con una manera de ser muy particular que tiene que ver en involucrarse en todo y que, contrariamente a lo que dicen los libros árabes sobre cómo ser empresario y esas cosas, para nosotros todo era personal y sigue siéndolo. Eso de que nada es personal me parece una posición tremenda frente a la vida. Cuando

llega una carta documento es personal y cuando alguien se enoja por el catering también es personal. Todo es personal desde el primer momento y hasta ahora, y nos involucramos de esa manera en los proyectos.

## En las etapas de desarrollo, diseño de producción, financiación, etc., ¿cómo logran dividir las tareas? ¿Cómo se organizan?

**Burman** Se da de una manera muy natural. Yo elijo unos proyectos, él otros, compartimos, charlamos; no hay un organigrama. Fluye de una manera bastante natural y espontánea, con cierto grado de caos que, para mí, es muy bienvenido.

**Ducovsky** Nunca nos sentamos y dijimos de qué se ocupa cada uno. Con el paso de los años - ya pasaron casi veinte - cada uno sabe que es lo que el otro hace mejor y existe como una suerte de "clearing bancario" entre nosotros que es: si él hace algo que no le gusta, después lo compenso con otra cosa que a mí no me gusta. Daniel se dedica a escribir y dirigir sus películas pero también las produce y participa activamente de otros proyectos. Por ahí, él participa más en la etapa de desarrollo y postproducción, opinando en el montaje. Lo que pasa es que a los dos nos gusta mucho lo que tiene que ver con la comercialización, la distribución en la Argentina y las ventas internacionales.

## ¿De qué forma deciden la producción de cada uno de los proyectos?

**Dubcovsky** En este momento es muy importante la factibilidad económica. De todos modos, por supuesto nos tiene que gustar el guión y es muy importante el vínculo inicial que establecemos con los directores; también, lo que pasa ahora y es muy habitual, es que trabajemos con otras productoras. Dentro de Argentina hemos hecho películas con **SUDESTADA**, con **PASTO**, ahora hicimos una película con **RIZOMA**. Nos nutrimos de otros puntos de vista para encarar los proyectos, pero si tuviera que definir una característica en este momento es la factibilidad económica.

## Daniel, como director de tus películas, ¿qué rol ocupás en los proyectos que producen para otros directores?

**Burman** Un rol pasivo de opinión, junto con Diego, y de sugerencia. Quizá ver un armado; pero un rol absolutamente lateral. No me involucro de manera activa artísticamente en

Daniel Burman recuerda la gran generosidad de Diego Dubcovsky, que le prestó una cámara Hi8 sin conocerlo.

Guillermo Francella e Inés Estévez protagonizan la última película de Daniel Burman.

los proyectos, porque creo que sí puede servir una mirada pero también puede influir negativamente y llevar la película hacia un lado que no tiene que ser.

## ¿Cuáles son las diferencias más significativas que encuentran en el medio en cuanto a la producción, desde que empezaron hasta ahora?

**Burman** La productora ha crecido, las películas muchas veces también. Eso, de por sí, no es necesariamente bueno. Te diría que a veces es todo lo contrario.

**Dubcovky** Se ha hecho más complicada y más pesada la producción de películas. Cuando nosotros hicimos **UN**

**“La productora ha crecido, las películas muchas veces también. Eso, de por sí, no es necesariamente bueno. Te diría que a veces es todo lo contrario”**  
**Daniel Burman**





“Hay un punto de crecimiento que cuando uno lo pasa añora volver atrás”  
**D. Burman**

**“En este momento es muy importante la factibilidad económica para producir un proyecto. De todos modos, nos tiene que gustar el guión y es muy importante el vínculo inicial que establecemos con los directores”  
Diego Dubcovsky**

**CRISANTEMO**, nos beneficiamos un poco de la poca producción cinematográfica, de las ganas de la gente de hacer cine, del apoyo de empresas. Era mucho más fácil filmar, más fácil las locaciones; me acuerdo que trabajamos con un solo camión. Se empezaban a hacer películas en súper 16 para ampliar, que hasta ese momento no existían. Y en los equipos trabajábamos con un poco menos de gente.

**Burman** Creo que la gran lucha y el gran desafío al que enfrentamos nosotros, él como productor y yo como director, es evitar ese crecimiento que a veces no tiene que ver con el relato si no con cierta dinámica industrial que te hace que en cierto medio te das vuelta y hay 12 camiones. Preguntás, ¿qué lleva ese camión?, y nadie sabe. Capaz que lo que lleva ese camión nunca salió de ahí. Crecer no es desarrollarse, son cosas muy diferentes.

**Dubcovsky** Hoy por hoy, siendo igual una empresa muy chica, como hicimos algunas películas que nos salieron bien, hay ciertos esfuerzos que no le

podemos pedir ni a la gente ni a los proveedores. Aparte, la forma de hacer películas cambió: hoy son 5 o 6 camiones por película; las cámaras digitales, que simplifican un montón de aspectos de la producción, hacen que el equipo sea más grande, porque hay un DIT, los asistentes de cámara... Está el equipo de locaciones, que antes no existía. Es muy difícil pensar en una película de una manera más dinámica, por lo menos para nosotros. También hay un tema que veo, que siento que el cine es una actividad generacional, donde el punto de vista de la gente que hacemos cine envejece.

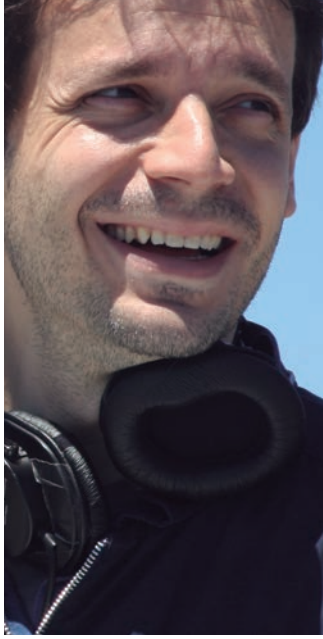
**Burman** Hay cierto punto de crecimiento que, cuando uno lo pasa, añora volver para atrás. Si me preguntás, ese es el punto, digamos. Me gustaría ahora hacer películas más chicas y no más grandes.

**¿Cómo ven la situación actual del cine a nivel industrial y artístico?**

**Burman** Artístico no lo sé, porque se hacen tantas películas y veo tan pocas que sería poco serio que juzgue lo que hacen

mis colegas. Sí que hay una producción muy heterogénea, que eso de por sí me parece una riqueza muy diferente y que hay películas que llegan a diferentes nichos, y hay un montón de gente nueva todo el tiempo... O sea que sí, a veces, puedo ver películas que son de un talento enorme. Me sorprende la calidad de las óperas primas. Cuando empezaba una ópera prima era algo, básicamente, mucho más imperfecto y ahora realmente los directores llegan con un nivel de madurez -en lo que tiene que ver con el relato- mucho mayor. Así que creo que todo es para celebrar. Me parece absurdo todo tipo de discusión respecto a que hay películas que meten tanto; el desarrollo de un artista no se mide en cantidad de espectadores. Hay tipos que capaz te meten 8 personas en el Gaumont hoy y el día de mañana van a ser los que hagan que el cine argentino se conozca en el mundo. No podemos juzgar a los directores o a sus obras en ese sentido aritmético tan acotado.

**Dubcovsky** Me parece que este es un país que genera directores todo el tiempo y nuevas formas de ver el cine, nuevos lenguajes, producto de la cantidad de estudiantes que hay. Creo que son como 15 mil estudiantes en la Argentina. Todo el tiempo se producen muchas películas, muchos documentales, muchas ficciones, series de televisión. Hay otros espacios para que los directores se expresen. Eso está bueno y lo veo, y todavía el cine argentino despierta, artísticamente, interés en los mercados internacionales, en los festivales.



**“Como en cualquier actividad, el mayor enemigo es uno mismo, su propio ego, su narcisismo. Después, afuera, son los mismos problemas que tiene una persona que se quiere poner una rotisería en Ranelagh”**  
Daniel Burman

No me parece que esté en crisis. En lo que tiene que ver con lo industrial, con lo financiero, sí veo una complicación. La inflación de los últimos años ha generado problemas para financiar las películas, sumado a la crisis internacional. Socios internacionales, como España, Francia o Alemania, tienen más dificultades para coproducir proyectos con Latinoamérica. Los costos de producción son cada vez más altos y, si bien el Instituto de

Cine tiene una política consecuente, los subsidios al día de hoy resultan insuficientes.

**¿Cuáles son los objetivos más importantes que tiene BD Cine, de cara al futuro?**

**Dubcovsky** Para los próximos años esperamos seguir teniendo continuidad en la producción. Nos interesa alternar proyectos de mayor dimensión, de características industriales que hagan taquilla, con otros proyectos más arriesgados de nuevos directores y mayor riesgo artístico. Nos interesan los dos frentes.

**Burman** Seguir haciendo las películas que nos gustan, películas que estemos orgullosos de hacer y después mirar el afiche cuando entramos en la oficina y decir: *Qué bueno, hicimos esta película*. Lo que viene después, uno nunca sabe.

**¿Cuáles son los mayores problemas que enfrenta un director para hacer cine hoy?**

**Burman** Como en cualquier actividad, el mayor enemigo es uno mismo, su propio ego, su narcisismo. Después, afuera, son los mismos problemas que tiene una persona que se quiere poner una rotisería en Ranelagh. No es ni más ni menos, no es para victimizar. El mayor enemigo siempre es uno mismo, que todo el tiempo busca boicotarse para no ver que lo que hace, no es realmente lo que soñó que quiere hacer. Eso es muy claro cuando uno dirige una película.

**Diego, después de producir tanto cine, ¿tenés ganas de dirigir?**

**Dubcovsky** En algún momento

se me ocurrió o se me generó algún tipo de interés para dirigir. De hecho, creo que el año pasado empecé con una idea de un documental, pero era un documental sobre productores. Y después me di cuenta que la verdad no tengo las condiciones, ni las características para ser director. Para serlo, uno tiene que tener muy presente que lo que quiere contar vale la pena y sostener una energía, un interés en el proyecto durante mucho tiempo, y a mí no me pasa eso. Prefiero entrar y salir de los proyectos, y me siento más cómodo en la producción.

**Diego, ¿quién es para vos Daniel Burman?**

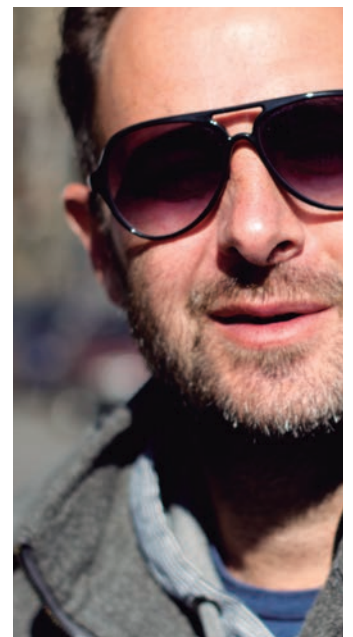
**Dubcovsky** Ante todo es un amigo. Es un compañero casi de vida, diría. Paso más tiempo con él que con mi mujer. Muy buen socio, muy solidario y también es un director que admiro, un extraordinario guionista y un mejor productor todavía.

**Daniel, ¿quién es para vos Diego Dubcovsky?**

**Burman** Diego es mi socio, mi gran amigo y fue el que hizo que todo esto -que era más o menos lo que soñamos en el momento- fuera posible. Que produzca o no mis películas es un tema accidental. Es con quien pude lograr algo bastante parecido a lo que soñé, y eso es algo muy importante. A alguien con quien compartís un sueño y con quien llegás a un lugar en el que sentís que lo lograste, te une un vínculo muy cercano y muy potente. Diego fue un compañero extraordinario en estas 10 películas que dirigí. En más de 25

películas que hicimos juntos como productores, miro para atrás y me parece imposible haber hecho todo lo que hice sin su compañía.

**“Me di cuenta que no tengo las condiciones, ni las características para ser director. Para serlo, uno tiene que tener muy presente que lo que quiere contar vale la pena y sostener una energía, un interés en el proyecto durante mucho tiempo, y a mí no me pasa”**  
Diego Dubcovsky



A man with dark, wavy hair and a light beard, wearing a light blue button-down shirt, is looking slightly to the left of the camera with a subtle smile. In the background, there is a movie poster for 'El Misterio de la Felicidad' featuring a woman and a man. The background is a lush green hedge.

# El Misterio de la Felicidad

Es la película número 10 en la filmografía de **Daniel Burman**. Por primera vez, dirige a Guillermo Francella e Inés Estévez, en una historia que habla sobre los vínculos y de la felicidad como idea.

**¿Cómo y de dónde surge la historia de EL MISTERIO DE LA FELICIDAD?**

Nunca está claro el proceso de cómo una película llega a ser tal y cómo uno se decide por contar una historia. Si pudiera elegir me gustaría nunca responder esta pregunta, porque va en contra mismo del espíritu de la creación o de la creatividad que es cierto caos, es cierto desconocimiento de lo que uno está haciendo. Toda reflexión acerca de eso, en realidad, atenta contra la propia creatividad. Pero bueno, inevitablemente el otro quiere saber y es normal, porque es la curiosidad de cómo se hacen las cosas. Me da curiosidad cómo se hacen los puentes, y a la gente le da curiosidad cómo se hacen las películas. En realidad, uno tiene en la cabeza una serie de elementos aparentemente inconexos. Algunas son motivaciones personales, otros personajes que uno puede visualizar, lugares, situaciones, dilemas, como en este caso de qué pasa cuando uno vive en función de ciertos pactos que se establecieron basados en sentimientos que ahora ya no existen, y uno ha-

bía vinculado a un pacto y no a un sentimiento. Son como temáticas, obsesiones que a uno lo persiguen durante cierto tiempo y de pronto se articulan en algo que termina siendo una película. Ese proceso tiene una zona bastante misteriosa, como la felicidad.

**¿Cuál es el tema principal que aborda la película?**

Diría que es una película sobre los vínculos; como cuando nos vinculamos con alguien necesariamente; cuando tenemos un pacto que ordena ese sentimiento, ese afecto que nos une, y ese pacto se establece cada vez con más fuerza a través, también, de lo cotidiano y de la rutina; y hay días que miramos a través de ese pacto y ya no hay nada. Y vivimos así, todo el tiempo, vinculados en pactos, vinculados en formas, en leyes que construimos con otros para ordenar nuestros afectos, y los afectos duran menos que esos pactos. Entonces, hay que ser muy valiente para darse cuenta cuándo estamos viviendo en función de esa inercia, de ese contrato y no en función de un sentimiento. Creo que ese es

el tema de la película. También, la película plantea una idea y no un ideal, sino una idea de felicidad como un recorrido, como una zona, como una geografía que uno recorre y no llega a ningún lado, y que está en contraposición con el ideal falso y falaz hoy en día de la felicidad, que determina que la felicidad está en lugares, sujetos, sitios, personas; como si fuera un objeto que uno puede tomar y arrebatarle a alguien y quedárselo.

**¿Cómo fue ese proceso de elección y de ensayo con los actores?**

Con Guillermo Francella hace tiempo que queríamos hacer una película juntos. Me parecía que tenía las características perfectas para interpretar a Santiago, el protagonista. A Inés Estévez hace mucho tiempo que la admiro. Casi trabajamos juntos en muchas ocasiones. Empecé el guión escribiéndolo con su cara, sin saber siquiera si ella iba a querer volver a actuar, y para mí fue una gran alegría y orgullo cuando finalmente aceptó.

**En tus películas anteriores**

---

**“Vivimos todo el tiempo vinculados en pactos, en formas, en leyes que construimos con otros para ordenar nuestros afectos. Hay que ser muy valiente para darse cuenta cuándo estamos viviendo en función de esa inercia, de ese contrato y no en función de un sentimiento”**

---



GUILLERMO FRANCELLA e INÉS ESTÉVEZ, protagonistas: “Con Guillermo Francella hace tiempo que queríamos hacer una película juntos. A Inés Estévez hace mucho que la admiro; fue una gran alegría y orgullo cuando aceptó”.

**“La felicidad está en esos pequeños momentos o relatos que uno escucha. También, en esos pequeños momentos que uno se aleja de la coyuntura y puede volver a reunirse con su propia identidad. La identidad está ligada a la felicidad”**

**el tema de la familia y las tradiciones siempre están muy presentes. ¿Eso se refleja también en El Misterio de la Felicidad?**

Sí, la felicidad está en esos pequeños momentos o relatos que uno escucha. También, en esos pequeños momentos que uno se aleja de la coyuntura y puede volver a reunirse con su propia identidad. La identidad está ligada a la felicidad. No hay felicidad posible sin la identidad. De hecho, es muy común que aquellas personas que viven una identidad equivocada o falsa, o que le ha sido arrebatada su identidad, podrían tener todo para ser felices, pero nunca lo van a poder ser. En nuestro país, lamentablemente, nuestra historia tiene muchos ejemplos de esto. Sin identidad no hay felicidad posible.

**¿Cuál es la propuesta estética y narrativa que tiene la película?**

Tiene una estética muy particular en la cual el negocio donde vive Santiago de alguna manera es su hogar, su casa y tiene una estética muy hogareña. Su oficina es su comedor, el baño de la oficina es su baño. Cada ámbito

le pertenece de una manera particular, y los ámbitos de alguna manera exteriorizan los estados de ánimo de los personajes de una forma bastante clara. Es una película con una puesta bastante coreográfica, en el sentido de que hay ciertas simetrías y asimetrías que tienen mucho peso en el relato, con lo cual también hay un juego con la cámara bastante particular, que me interesó, que es, que estos personajes, Laura y Santiago, esta pareja dispareja, pareciera que no se sienten cómodos de compartir el mismo cuadro en el cine, y se van alejando el uno del otro hasta que finalmente aceptan ser parte del mismo encuadre. De alguna manera, los personajes no son conscientes. Yo los doté de esa característica porque me pareció un juego interesante para plantear en la película.

**De todas las historias que contaste, ¿con cuál te sentís más identificado o cercano?**

Con ninguna y con todas. Siempre, en todas las películas, hay partes que me siento muy cercano, muy familiar, muy representado, y hay otras que me siento muy ajeno y a veces son

las que más me gustan, porque parece que la hizo otro. No diría que haya una película con la que me siento íntegramente identificado.

**Como espectador, ¿qué tipo de cine elegís?**

Soy bastante ecléctico. Hay días que busco la película más estúpida que hay en cartelera para distraerme y no tener que reflexionar, y hay otros días en los cuales tengo ganas que me inviten a pensar sobre mi vida. Después, veo las películas infantiles con mis hijos. No soy nada dogmático en el gusto cinematográfico, no soy un hombre cinéfilo, voy al cine cuando tengo la necesidad de hacerlo y cuando no, no. No veo el cine como un culto, sino que es una herramienta para contar y que me cuenten. No es más que eso, y es mucho decir.

**En tu profesión, ¿qué deseos sentís que te falta cumplir todavía?**

Creo que todo sigue igual. Vivir con mi familia, tranquilo, en mi país, de lo que me gusta, ya es un honor muy grande. Más allá de eso, no hay nada. Hay fantasías que las tocás y desaparecen.

**¿Qué pensás que se necesita para contar una buena historia?**

A mí no me gusta el lugar de los consejos y de la sabiduría porque no es el lugar que ocupo. Me da cierto pudor ponerme en ese lugar. Sí, cuando uno hace una película, es importante contar una historia, más que querer ser director de una película. Si uno pone la energía en querer ser director y no en querer contar, la



Daniel Burman y DANIEL HENDLER: director y actor en el set de **DERECHO DE FAMILIA**, uno de sus films.





**EL MISTERIO DE LA FELICIDAD**

es una película sobre los vínculos, asegura su director.

energía va por un lugar equivocado. Me parece que está bueno poder guiar y llevar esa necesidad de relato y no querer ser nada.

**¿Cuáles son tus próximos proyectos?**

Por primera vez diría que no

tengo ningún proyecto. Mi principal proyecto es no tener ninguno. Hay ciertos momentos que es importante no tenerlos. Eso no quiere decir que, como dicen las modelos, me tomo un año sabático, o ese tipo de cosas. Estoy trabajando, escribo para otras personas, haciendo algunas cosas para televisión, tengo una actividad laboral como ven. Pero, a lo que se refiere un proyecto propio, por un tiempo prefiero descansar de mí mismo.

“La identidad está ligada a la felicidad. No hay felicidad posible sin ella”, dice Burman.

---

**“Cuando uno hace una película es importante contar una historia, más que querer ser director de una película. Si uno pone la energía en querer ser director y no en querer contar, la energía va por un lugar equivocado”**

---



DIRECTORES\_BAFICI

Buenos Aires  
Gobierno de la Ciudad

DAC PRESENTA SU MESA

Estreno y distribución del cine argentino, las nuevas plataformas como oportunidad para repensar todo el sistema. Martes 9 de abril a las 18 horas en el Auditorio El Aleph, Centro Cultural Recoleta, Junín 1930.

# 16 AÑOS DE AMOR POR EL CINE

POR Isabel Croce

El BAFICI al aire libre en Parque Centenario.

Corría 1999 y comenzaba el BAFICI. Buenos Aires tenía su primer festival de cine. Una promesa de innovación al estilo del ParaKultural, Batato o el grande de Urdapilleta, Las Gambas al Ajillo, el Rojas y la Goethe, pero en multipantalla.

Todo podía ser posible. El Abasto convertido en San Telmo, concentrando arte y exotismo.

Un apocalipsis de películas desconocidas, de ciclos especiales, de conferencia y talleres, de misteriosos especialistas a los que sólo leíamos en los catálogos, en el mismo reducto de Gardel reciclado en shopping. Para qué hablar de la presencia de Francis Ford Coppola asistiendo al arqueológico primer Bafici para acompañar a su hija Sophia, que presentaba un corto.

El Bafici propiciaba el encuentro, donde cada uno podía ser poliglota por un rato, porque venían todos y especialmente de Europa, y los nuevos realizadores intercambiaban como podían con algunos veteranos de países foráneos, que se cayeron del mapa para ver lo Latinoamericano.

Igual que en Rotterdam y Berlín, los nuevos podían ser es-

ponsorizados y los directores se presentaban con el work in progress de sus películas. Así descubrimos Pizza Birra y Faso. Otra vez era Cine de Autor, estaba por surgir La León y esa experiencia de que los villeros alquilaban cuartos en las villas para que los extranjeros filmaran villas se veía en la película Estrellas, que sorprendió por la irrealidad de su realidad. El mapa comenzaba a convertirse en rompecabezas y el Bafici tenía su primer director, Andrés Di Tella, estudioso y creativo, hijo de un sociólogo de la dinastía y una joven india que dejó el sari para perseguir el amor.

El Festival se transformó en el evento más grande y prestigioso del cine independiente en América Latina. Las colas para las entradas son inmensas, por más que los mecanismos de compra también se multipliquen.

Por el Bafici pasaron muchos

programadores, singulares como María Valdés, originales como Diego Brodersen o Luciano Monteagudo y Marcelo Panozzo, ahora su director. Algunos se extrañan, como Diego Terotola con su desparpajo y audacia. En cuanto a los directores... Hubo Bafici línea Di Tella, luchador a capa y espada de los primeros tiempos, Bafici a lo Martín Peña, Bafici a lo Quintín, el creador de El Amante Cine, una de las mejores revistas del género, Bafici a lo Sergio Wolf, director con Lorena Muñoz de Yo no sé que me han hecho tus ojos. Ahora vendrá el Bafici a lo Marcelo Panozzo. Todos fanáticos del cine, todos trabajadores duros, todos cometieron justicias e injusticias. Vivieron, confiaron en su gente hasta que se fueron y vinieron otros que también confiaron en su gente. La Rueda de la vida. Una rueda que parece tuvo 370 mil espectadores el año pasado.



Andrés Di Tella, Quintín y Sergio Wolf, con Marcelo Panozzo y Hernán Lombardi.



Juan B. Stagnaro entrega a Luis Ortega el Premio DAC BAFICI 2012.

## Opinión sobre el BAFICI

Claudio Minghetti

Secretario de la Asociación de Cronistas Cinematográficos

A lo largo de los 16 años que lleva, el **Bafici** ha sufrido algunos cambios. Por un lado, su surgimiento es inmediato al éxito comprobado de la muestra **Contracampo**, liderada por **Nicolás Sarquís** en las primeras entregas de la vuelta del **Festival de Mar del Plata** en 1996. Esa consigna de cine independiente invisible incluso en ciclos, fue reavivada por **Carolina Kostantinovsky**, con la idea de un circuito de salas de la calle Corrientes que luego fue llevada a la praxis por **Ricardo Manetti** desde el gobierno porteño. El fin político era competir con Mar del Plata con un perfil más joven. En ese sentido, la gestión de **Andrés Di Tella** fue ejemplar

y logró la primera meta, con nada más que un centenar de largometrajes, es decir una verdadera selección que no intentaba hacer bullo sino impacto. Mientras **Contracampo** era "disuelto" en Mar del Plata. El entusiasmo del primero, según **Di Tella**, se multiplicó en el segundo y así sucesivamente, durante la posterior gestión de **Quintín** que capitalizó la inercia.

Lo sucedió **Fernando Peña** que, afortunadamente conservó el estilo inicial pero desafortunadamente lo engordó hasta llegar a una cifra inasible de propuestas, que además era difícil identificar. La gente que ya tenía casi diez años más de las primeras entregas, se quedaba con las ganas, y eso le fue quitando entusiasmo, algo que se convirtió en viral cada vez más infectado en las

últimas entregas. A esas debilidades se sumaron, finalmente, algunas concesiones poco acordes al espíritu con el que se gestó. Quienes conocieron el festival a los 20 o 25 años tienen ahora 36 o 41 años, y quienes lo guían deberían ser conscientes que tratándose de un festival especializado en lo joven, nuevo, desconocido y revolucionario, no debe sufrir de esclerosis. El elitismo desintegra, el paso del tiempo no debe

significar vejez, ni lo moderno, moda. Si tengo que quedarme con algún **Bafici**, me quedo con el primero, cuando todavía era posible vivir el clima de festival en el **Abasto** y te podías chocar hasta con **Sofía Coppola**, **Walter Salles** y algunos grossos más. Si se tiene paciencia se pueden encontrar diez joyas por año. Deben haber al menos otras diez pero son más difíciles de encontrar que Wally. Pero ojo: están.

En la edición 2013 se vieron 473 películas [165 cortos, 36 medietrajes y 272 largos].

Los largometrajes **UNA CANCIÓN COREANA** de **Gustavo Tarrío** y **Yael Tujsnaider**, **MAURO** de **Hernán Rosselli** y **JUANA A LOS 12** (el increíble desencuentro) de **Martin Shanly**; y los cortometrajes **NO SE MARÍA** de **Paula Grinszpan**. **SALERS** de **Fernando Domínguez** y **NUMEN** de **Natalia Bianchi** resultaron los ganadores de los subsidios de la línea **Audiovisuales del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias** y tendrán su estreno mundial durante la edición 2014. El subsidio está destinado a solventar los costos para finalización de procesos de post producción de imagen y/o sonido de las obras elegidas.



El nuevo director artístico del **Bafici**, **Gustavo Panozzo**, tiene 46 años. Es periodista especializado en música y cine, editor, y fue jefe de Espectáculos del diario Clarín. Actuó en diferentes medios y trabajó de programador en la gestión de anteriores directores como **Quintín** y **Sergio Wolf**. Es editor de **Random House Mondadori** de Argentina.



Triviño dirigiendo una toma con el actor PABLO PINTO.

POR ALEJANDRA GIBELLI

# Papá trabaja de seguir actores con una cámara

Luchador de Jiu Jitsu, operador de steadycam en películas como UN CUENTO CHINO, DÍAS DE VINILO, TESIS SOBRE UN HOMICIDIO, ALGÚN LUGAR EN NINGUNA PARTE, FONTANA LA FRONTERA INTERIOR, FRANCIA, LA SANGRE BROTA, ANDRÉS NO QUIERE DORMIR LA SIESTA, CIEGA A CITAS, ALGO HABRÁN HECHO Ó SÉPTIMO, por nombrar solo unas pocas, Gustavo Fernández Triviño ya recibió 23 premios en festivales internacionales con DE MARTES A MARTES, su ópera prima como director. Una narración movilizadora sobre un dilema central entre el bien y el mal.

**¿Ganaste plata con De martes a martes?** No. Cero.

**¿De qué vivís?** Trabajo de operador de steadycam; con mi hermano Peter tenemos cuatro equipos. La primera vez que mi hijo fue a verme traba-

jar tenía 5 o 6 años y dijo: *Papá trabaja de seguir actores con una cámara de un lado para el otro.* Creo que fue una gran definición de mi trabajo.

**¿Cómo llegaste a la realización desde el steady?**

**¿Estudiaste cine?** En 1994 comencé a trabajar en una productora, hacía muchas preguntas y ellos me mandaron a estudiar cine. Lo hice dos años en el CIEVyC y me parece importantísimo, porque hay cosas que te da la

escuela que no te las da el oficio. Y hay mucho que te da el oficio y no te lo da la escuela de cine. Desde que dejé la escuela siempre tuve el objetivo de dirigir. Solo puedo decir lo que no me gustaría hacer: un cine liviano y pasatista.

## ¿Tu práctica como Steadycam influyó en tu trabajo como director?

Conté la película del modo que consideré mejor. Usamos mucho steadycam en De martes a martes, pero no quería hacer con la película un catálogo de mi trabajo. No hay planos secuencias; sentí que, al menos De martes a martes, no los necesitaba. Hablamos esto con Julian Apezteguia (el director de Fotografía) y con mi hermano Peter y Nico Mayer, quienes fueron los operadores de Steadycam, y todos coincidimos en que no era necesario en toda la película. En lo personal, me gusta mucho el steadycam cuando no se siente, con una cámara que acompaña, se acomoda, narra, cuenta y describe sutilmente sin entrar en el caminar por caminar.

## En tu película, además de director sos autor del guión. ¿Cómo fue el trabajo de escritura? ¿Qué detonó la idea y el tratamiento

**del dilema central?** Una amiga lejana sufrió un caso de abuso y ese fue el disparador, aunque luego la escritura fue hacia otro lado. Escribir es algo que Gustavo Fontán, mi primer profesor de guión, hizo descubrir en mí. A partir de sus clases en la escuela de cine siempre escribí, pero nunca había llegado a nada. Llevaba mis guiones a montones de productores pero no pasaba nada. Eso es desalentador, porque me hizo no valorar lo que escribía. Un día, Lita Stantic leyó el guión de De martes a martes, tuvimos una gran e inolvidable charla en su productora, y salí de allí valorizándome como guionista. De todos modos, no soy guionista y no me considero como tal; solo me considero alguien que escribe y que ahora confía más en ello, y que eso que escribe puede llegar a ser una película.

**¿Fuiste tu propio productor o tuviste otra fuente de financiación?** El guión ganó

el proyecto de Ópera Prima y, así como llegó el premio, lo busqué y delegué a Gabriel Pastore de Carrousel Films. Trabajamos juntos antes y siempre tuve excelentes experiencias, tanto en películas de gran presupuesto como en otras más independientes.

## ¿Recibiste apoyo del INCAA?

Sí, el premio del Concurso de Ópera Prima. Les estoy muy agradecido por tener esa política de concurso. Sin ellos no hubiera podido filmar. Ojalá se mantengan los concursos, creo que le hacen muy bien al cine argentino.

## ¿Recibiste el dinero en tiempo y forma?

Quizás deba responderlo Gabriel Pastore. La plata no era mucha y él debió hacer magia para terminar la película. Todos los proveedores post, sean de sonido, de color, de luces o de cámara, fueron muy generosos con nosotros, esperando que po-

damos pagar sus servicios. Ellos son una parte importante para que se pueda hacer cine en la Argentina.

**¿Cuál fue el presupuesto total?** 500 mil dólares, si no me equivoco.

**¿Cuántos técnicos trabajaron?** Unos 35 en rodaje, más los de postproducción.

## ¿Trabajaron a través de SICA o en cooperativa?

Trabajamos a través del SICA. Soy técnico de cine (operador de steadycam) y siempre voy a preferir trabajar bajo el SICA. Supongo que, si no hubiéramos contado con presupuesto, quizás hubiésemos tenido que ir por cooperativa para poder encarar la película. La verdad no lo sé, no entiendo mucho de esas cosas.

**¿Hubo algún momento en que supieras si ibas a terminarla?** La preproducción se



El director **Gustavo Triviño**, en plena práctica de Jiu Jitsu.

## DIRECTORES ENTREVISTA A GUSTAVO FERNÁNDEZ TRIVIÑO

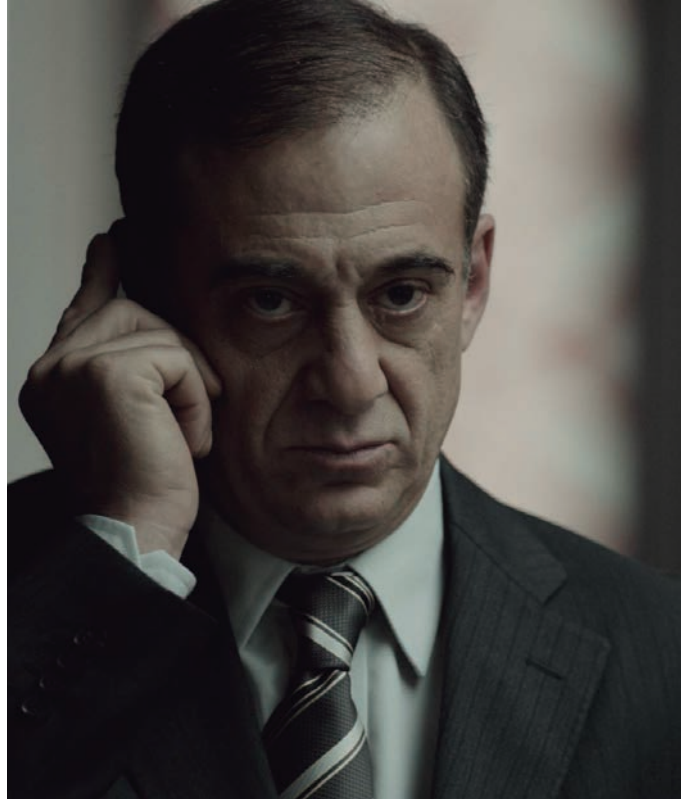
hizo en seis semanas, el rodaje en cuatro y la postproducción tuvo sus idas y vueltas entre el montaje y el work in progress de Guadalajara Construye. No podíamos terminarla porque no teníamos plata para la ampliación y allí en México ganamos siete premios de ayuda de postproducción, entre ellos la ampliación a 35mm.

**¿Qué balance sacás de esta experiencia?** 1000 por 1000 positiva. Con sus alegrías y sus tristezas, pero es algo que repetiría las veces que sea necesario. Dirigir una película me ha servido para evolucionar, para crecer y descubrirme tanto en lo humano como en lo profesional. No voy a parar hasta poder volver a dirigir.

**¿Cómo imaginás el porvenir?** Operando steadycam y, espero, dirigiendo. También entrenando Jiu Jitsu. Hay gen-

te que va al psicólogo, yo luché Jiu Jitsu. Es terapéutico y lo aconsejo a quienes tengan ganas de ganar salud, sobre todo salud mental. Hago artes marciales desde hace 22 años y ojalá pueda hacerlo el resto de mi vida.

**¿Estás trabajando en un nuevo proyecto?** Dirigir una película me sirvió para evolucionar en lo humano y en lo profesional. No voy a parar hasta volver a hacerlo. Sin descuidar mi trabajo, estoy empujando lo que espero sea mi segunda película como director: **UNA NUEVA VIDA**. Una vez más, no será la película más feliz del mundo pero al menos esta es esperanzadora ■



ALEJANDRO AWADA en  
DE MARTES A MARTES.



Uno de los principales operadores de **Steadycam** en la Argentina.

ACCIÓN SOCIAL

# NUEVOS AUMENTOS EN BENEFICIOS

A partir de Marzo aumentamos los beneficios  
entre un 40% y 100% a través del nuevo sistema  
de puntaje individual.

Seguimos dignificando el rol del Director Audiovisual

Declará tus obras de  
CINE y TV on-line  
[www.dac.org.ar](http://www.dac.org.ar)

Tel. +54(11) 4331-1490/92 // 0800-99-90-DAC (322)  
Maipú 42, P.B. 103, (C1084ABB), C.A.B.A., Argentina



 **DAC**  
Directores Argentinos  
Cinematográficos

...  
Asociación General de Directores Autores  
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958

# El cine argentino va a la escuela

POR **JUAN BAUTISTA STAGNARO**

Presidente del Concejo de Administración  
de la Fundación DAC  
[contacto@fundaciondac.org.ar](mailto:contacto@fundaciondac.org.ar)

FOTOS **GASTÓN TAYLOR**



¿Estará viendo una película?

Podríamos preguntarnos: ¿qué es el cine? O acaso mejor, ¿qué es "ir al cine"?

Esta pregunta se la formularon numerosos teóricos que tuvieron la oportunidad de asistir como testigos al nacimiento del cine como expresión artística. De todas las posibles definiciones académicas que se dieron y todavía hoy se siguen dando, podríamos acaso con extrema simpleza, recuperar tres elementos básicos: la proyección de la imagen en una pantalla comunitaria de grandes dimensiones; la oscuridad y el primer plano.

"Todo estremecimiento fugitivo de un músculo" escribió Béla Bálász, gran teórico de los orígenes del cine, "tiene un mensaje y un significado.... El primer plano nos permite acceder a una dimensión extraña y nueva: la del alma". Sueño y reflexión, lo onírico y la conciencia.

La **Fundación DAC** dará películas argentinas en las escuelas públicas.





Cuatro de cada diez adolescentes argentinos no fue nunca al cine en el último año. Entre quienes fueron, solo lo hicieron una o dos veces. Todos vieron cine norteamericano y solamente un diez por ciento películas argentinas. Una realidad preocupante. La Fundación DAC de reciente creación contribuirá para mejorarla, exhibiendo cine nacional como parte del programa educativo en escuelas secundarias.

Pues bien, todo esta potencia del cine está a punto de desaparecer, o ya ha desaparecido, con la difusión de alternativas "bastardas" de visualización: DVD, sitios digitales, micro pantallas móviles, copias truchas, archivos de diverso origen visualizados a través de pantallas televisivas en ámbitos familiares y personales. ¿Es esto el cine? Problema que se agrava, además, con la escasa frecuentación de un cine que hable su misma lengua, de su mismo humor, de nuestra idiosincrasia y de las formas comunes de enfrentar nuestros propios problemas.

Este panorama y el conflictivo diagnóstico que anticipa, cuyas consecuencias nuestra sociedad ya está padeciendo desde hace años, decidieron a la Fundación DAC para encarar la situación y tratar de colaborar en su solución inmediatamente.

La fundación elaboró así, uno de los primeros proyectos que se propone hacer realidad para fortalecer el vínculo de los adolescentes con el cine nacional, colaborando primordialmente a estimular el desarrollo cultural, educativo, artístico y social de la Argentina, tal como lo disponen los objetivos de su creación.

La idea, que ha tomado forma bajo el nombre **El Cine Argentino va a la Escuela**,

es acercar el cine nacional a los estudiantes secundarios, proyectando directamente las películas en los colegios y distribuyéndolas allí en forma digital entre chicas y chicos.

Los alumnos de las escuelas públicas de la Ciudad de Buenos Aires, del interior de nuestras provincias y de escuelas en zonas de frontera, que no cuentan con acceso al cine en su formas tradicionales, verán una película argentina como parte del programa escolar y sus docentes recibirán una ficha técnica orientadora sobre el film exhibido, para que puedan continuar el análisis y debate de la película en la clase. Asimismo, la escuela recibirá un juego de 10 DVD con películas argentinas a fin de que los alumnos puedan conocer más del cine nacional y se familiaricen con sus formas y contenidos a lo largo del año.

El proyecto se extenderá durante todo el ciclo lectivo 2014, previéndose concretar una proyección cada 15 días en una de las escuelas seleccionadas (serán dos escuelas por mes entre abril y noviembre).

Las funciones se realizarán en el salón de actos de la escuela, donde los haya. O en su defecto acondicionará ámbitos de proyección adecuados. La Fundación DAC proveerá el proyector y la pantalla para la exhibición



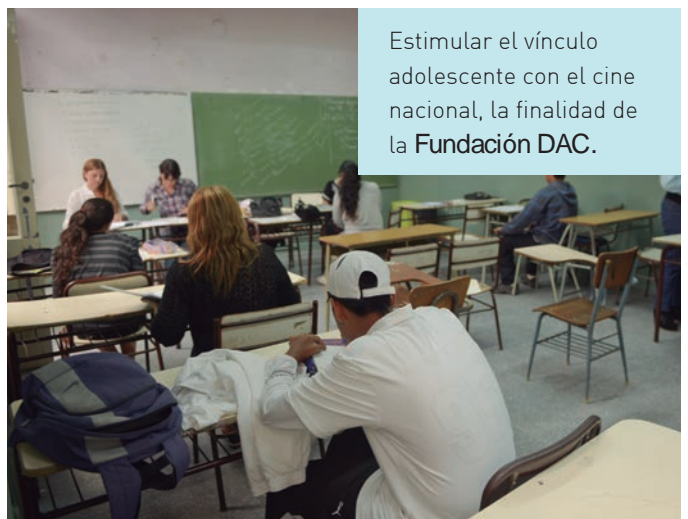
En el último año, 4 de cada 10 adolescentes no fueron al cine.

de la película, instalándolo en la escuela ese mismo día por la mañana. Ese día también se entregará la ficha para el docente y los 10 DVD de filmes argentinos para la escuela.

Es una forma de comenzar a remediar situaciones que vulnerando la raíz de la sociedad, la afectan luego en su conjunto. Nuestras costumbres de la infancia y la adolescencia nos

acompañan por el resto de nuestra vida y es en familia, o en el aula, donde más nos comprometemos.

Aprender a valorar el cine nacional desde chicos significa quererlo y comprenderlo. Es aprender a conocernos, respetarnos y valorarnos a sí mismos para que ver La Quiaca, por ejemplo, nos sea tan familiar como la estatua de la libertad.



Estimular el vínculo adolescente con el cine nacional, la finalidad de la Fundación DAC.



# LAS DOS CARAS DETRÁS DEL FENÓMENO VIOLETTA

Entrevista ANA HALABE  
Producción MATÍAS ARILLI



La tira juvenil, primera coproducción de Pol-ka y Disney Channel, se ha convertido en un producto de culto a nivel mundial. Detrás de sus cámaras, los reconocidos directores Jorge Nisco y Martín Saban contribuyen al éxito del momento.



Martín Saban y Jorge Nisco junto a la estrella del programa, la carismática MARTINA VIOLETTA STOESEL.

¿Cómo se gestó Violetta?  
¿Cómo fue la convocatoria?

**Martín Saban** Nace VIOLETTA a partir de la relación muy cercana y fructífera entre Pol-ka y Disney, donde se piensa un proyecto y se le da algunas pinceladas muy finas y muy interesantes a una idea de Adrián Suar y Marcos Carnevale. A partir de ahí, se convoca a un equipo de desarrolladores de Disney, a autores, producción y dos directores de Pol-ka, Jorge (Nisco) y yo.

**Jorge Nisco** Cuando Disney me convoca, seguramente habrá tenido en cuenta que hice

la película HIGH SCHOOL MUSICAL: EL DESAFÍO (2008). Tuve realmente una muy buena relación con ellos, no había necesidad de explicarme lo que necesitaban porque ya los conocía. La verdad es que fue muy buena esa experiencia y supongo que eso nos llevó a trabajar en esta etapa de Violetta.

**Saban** Tuvimos diez meses de pre-producción. Fue muy interesante porque encontramos que en ese tiempo uno puede desarrollar conceptos, además del lenguaje de cómo se va a narrar, qué va a hacer VIOLETTA, el tono de los per-

sonajes, los decorados y los colores. Hay conceptos muy finos que fuimos trabajando e incorporando al libro con una comunión enorme con los autores, con los cuales hay un acuerdo tácito y de palabra: el libro es la base y sobre ello se va construyendo en el trabajo con actores, con la pluma del director y su intimidad con el libreto. Los dos directores trabajamos en equipo y después con el resto de las áreas. Es muy bueno el resultado. Creo que **VIOLETTA** es un excelente ejemplo de qué pasa cuando hay tiempo para pensar lo que se va a hacer después, cuando no se sale a la cancha atándonos los cordones. En ese sentido, fue un muy buen ejemplo de trabajo de un montón de equipos. El desafío fue ahondar criterios entre dos empresas y con dos formas de producir diferentes, a la vez con un fin común y con una clara conciencia de la necesidad de hacer de ese programa un éxito -no imaginábamos, obviamente, que iba a serlo globalmente-. Pero, sí fue un claro ejemplo -insisto- de un grupo de gente trabajando en equipo y armando algo desde la concepción misma con criterio.

## ¿Cómo fue la división de trabajo bajo la dirección?

**Nisco** A Martín lo conozco desde hace muchísimos años. Es un chico muy, muy talentoso. Estamos trabajando siempre en un ida y vuelta constantes; opinando.

**Saban** Hay una forma de trabajo de los dos. Hicimos varios proyectos juntos como co-directores, asistente y director, camarógrafo y director, con lo



cual más o menos nos vamos conociendo y sabemos para dónde vamos apuntando cada proyecto. Además, hay mucho diálogo en la pre-producción, con lo cual conocemos cómo graba y cómo cuenta el otro, nos ponemos de acuerdo sobre escenas que a lo mejor tenemos que compartir -el uso de escenas con montaje alterno -. Básicamente, dialogamos mucho y nos ponemos de acuerdo antes de empezar a grabar.

**Nisco** Martín sabe bastante más de música porque él es músico, entonces tiene esa cosa que me dice *¿Y por qué no hacemos tal cosa con esto? ¿Un canon?* Y la verdad es que no conozco. Entonces le digo que sí y, desde ese lugar, el aporte es fantástico porque también aprendo. Desde el punto de vista audiovisual, los dos sabemos más o menos lo que tenemos que hacer. Nos vamos mirando de manera permanente y podemos decir: *Che ¿y si esta escena la hacemos de tal manera?* O me dice, *¿viste esta escena que tenés que hacer? Se me ocurrió tal cosa...* Si funciona lo hacemos y si no, hay una situación de respeto y admiración. La verdad que Martín ha hecho cosas que son impre-

sionantes, admirables. Con diferencias, nos entendemos bien. Respetamos el trabajo del otro y su mirada.

## Justamente, la música tiene un papel importante en esta serie. ¿Cuál es la forma de trabajar esas escenas, con las coreografías y la cantidad de actores que hay?

**Saban** **VIOLETTA** fue un programa lleno de desafíos. Es muy coral -me refiero a que es un programa con numerosos actores por escena-, y desde la estructura tiene una particularidad: las escenas no son como en las telenovelas que empieza el diálogo cuando uno dice acción, los actores dialogan y uno va ponchando las cámaras, buscando planos; sino que empieza la grabación, se dialoga, se plantea un ejercicio en la misma escena, se prueba, se canta y baila, se vuelve a dialogar, se vuelve a cantar y a lo mejor eso son cuatro o cinco minutos de artística con una estructura muy compleja, mucho más que lo habitual y, a la hora de programar, figura como una sola escena. Lo interesante de esto es que a mí me permite como director encontrar el lenguaje común entre la formación que tengo

desde la edición, desde la cámara, desde la música, y pongo todo junto ahí.

**Nisco** La música en **VIOLETTA** juega un rol fundamental, y tiene distintos estadios. A veces por libro, sugieren que se haga un seguimiento del tema musical desde que salen los primeros acordes, los primeros textos de la letra, y se van mostrando distintas escenas a lo largo de los capítulos, cómo esa idea incipiente termina en un tema musical y muchas veces en una gran coreografía. La verdad que se necesita una gran coordinación para saber cuáles son los pasos de ese tema, desde las primeras notas ir siguiendo todo ese desarrollo. A veces grabamos el capítulo 10 y después hacemos 3, y todo eso tiene que estar coordinado. La verdad, funciona muy bien y estamos muy contentos.

**Saban** Además fue un aprendizaje enorme, porque, por ejemplo, no estaba acostumbrado a trabajar con un coreógrafo que entra a jugar dramáticamente en la mitad de una escena, donde tengo que pedir lo que creo que la escena es y él me ofrece lo que él consideró a priori que era la escena. Nos ponemos de acuerdo, o debatimos, y eso tiene que ser muy rápido. Por lo general, se consensua antes.

**Nisco** Los chicos ensayan bastante las coreografías, las letras, y las graban. Nosotros,



Martín Saban en plena marcación de una escena.

**“Creo que Violetta es un excelente ejemplo de qué pasa cuando hay tiempo para pensar lo que se va a hacer después, cuando no se sale a la cancha atándonos los cordones” MARTÍN SABAN**

después, metemos nuestra participación de cámara. Trabajamos muy en conjunto con el coreógrafo, las ideas van y vienen. A veces, le pido algo porque me interesa una puesta de cámara, verlo de determinado ángulo, y él me lo ofrece.

Y él a veces me ofrece Mirá, voy a hacer esto, o ¿A ver cómo quedaría...?.

**Saban** Hay un sector de Pol-ka que trabaja antes en la grabación, en la duración y el modo de las canciones. Eso se nos consulta a los directores. Sobre aquello se graban muchas veces las voces de los chicos, o se hace después. Si es simplemente rítmico es más fácil, no hay que contemplar el tiempo de grabación de ellos, pero sí juega el coreógrafo con el cual también tuvimos que ponernos de acuerdo. Eso es un aprendizaje de todos, cómo hacer eso rápidamente como si fuera la grabación de una telenovela común, casi, pero con el requerimiento altísimo de calidad como si estuviéramos haciendo un musical en Nueva York.

**Nisco** Hay un ida y vuelta permanente. No solamente en mi caso de exteriores, sino también en la parte de estudio que le toca a Martín. Tenemos comunicación y vamos viendo que va haciendo cada uno y aportando. La escena tiene un gran trabajo; en realidad, todo lo tiene.

**¿Cuánta influencia tuvo Disney? ¿De qué manera se trabaja con ellos?**

**Saban** Disney contrató a Pol-ka como servicio de producción. Eso implica que Disney nos da los libretos y un presupuesto, y nosotros con el productor ejecutivo, **Diego Carabelli**, y las demás áreas somos los encargados de concretarlo. Hay un montón de gente coordinándolo, desde áreas de contenido o institucional, como Víctor Tevah.

**Nisco** Trabajar con la gente de Disney llevó todo un aprendizaje, especialmente en la primera parte de **VIOLETTA**. Disney también tiene sus productores que están cerca de nosotros desde el punto de vista creativo. Ellos saben perfectamente qué es lo que necesita Disney para su pantalla y nosotros sabemos cómo hacerlo. Tuvimos que limar bastantes asperezas. La verdad, si tengo que ser sincero, en la primera etapa fueron miradas distintas. Nosotros tuvimos que aprender a contemplar la mirada de **Disney**. Si bien más o menos ya la conocía, es muy distinta la televisión a una película.

**Saban** Había una necesidad de mostrar y de consensuar un montón de cosas: vestuarios, colores, tonos de los personajes. Por ejemplo, el personaje de Jey, con una voz tan aguda y tan caricaturizado, no fue consensuado en un principio. Sobre eso hubo idas y vueltas, y pensamientos encontrados de un lado y del otro. Fue muy interesante porque se fue construyendo ese personaje junto con Flor Benítez, la actriz. Y como pasó con Flor, pasó con el resto. Cada tono de cada



*“Estamos haciendo un programa que ven más de 500 millones de personas. Se nos abrió el mundo”, se entusiasma Jorge Nisco.*

personaje fue consensuado.

**Nisco** La verdad es que fue un poco complicada esa primera etapa. Una vez que la superamos, y que ya aprendimos a conocernos, la segunda fue mucho más llevadera, más sencilla y vivida con más alegría. Ya sabíamos quién era quién y que a todos nos divertía hacer el programa.

**Saban** Los directores nos fuimos ganando la confianza. Quedaron muy conformes con lo que habíamos hecho en los primeros capítulos, con lo cual, a partir de ahí, me encontré con plena libertad creativa.

**La serie cuenta con muchos fanáticos en Europa. ¿Qué sienten cuando saben que hay colectivos circulando con afiches de Violetta en Francia, Holanda o Italia?**

**Nisco** Siempre es lindo que algo que uno hace sea reco-



*"Al principio, con Disney hubo que mostrar y consensuar, pero nos fuimos ganando su confianza", confiesa*  
**Martín Saban.**

El fenómeno mundial **VIOLETTA**, coproducción entre **Pol-ka** y **Disney Channel**.

nocido. En este caso, ambos aportamos para hacer este programa, pero no es únicamente nuestro. Hay música, baile, color, vestuario, diseño de imagen. Me resulta curioso, y digo ¿cómo puede ser que un programa que estamos haciendo nosotros lo vean más de 500 millones de personas? Es como que el mundo se abrió ante lo que hacemos, algo que no deja de sorprenderme. Uno siempre hace todo lo posible para lograr un éxito, pero no sabemos cómo hacerlo. Simplemente salen, y este fue un éxito que salió. Queríamos que el programa fuera bueno, que anduviera más o menos bien, pero la verdad que los resultados superaron todas las expectativas. Las nuestras desde ya, y ni que hablar de la gente de **Disney**. Si bien todos trabajamos para que eso suceda, no deja de sorprendernos día a día el suceso que se creó. Parece una cosa tan sencilla, y de

pronto, ¿por qué funciona? La verdad es que no lo sé.

**Saban** A mí me sorprende mucho, aunque desde el día uno sabíamos que se iba a emitir en Europa. Con Jorge tuvimos experiencias previas de cosas hechas para Europa, pero nunca nos había pasado tener tanto éxito con un producto. La reacción de los chicos, la explosión en **Twitter**, mensajes por todos lados, pedidos para castings y que tal y tal personaje no se junten, que se peleen, que venga uno, que vaya el otro. Hay una demanda constante de eso, no es que son dos o tres mensajes. Hay un volumen enorme de pedidos y llamados, además de las obvias mediciones de rating. No puedo más que decir gracias a todos los que decidieron que el programa les gustara. Sentirme parte importante de este proceso que gusta tanto, me llena de orgullo. No sé cómo encontramos un len-

---

**"Si bien todos trabajamos para que eso suceda, no deja de sorprendernos día a día el suceso que se creó con Violetta. Parece una cosa tan sencilla y de pronto, ¿por qué funciona? La verdad es que no lo sé" JORGE NISCO**

---



---

**“Los directores nos fuimos ganando la confianza de Disney. Quedaron muy conformes con lo que habíamos hecho en los primeros capítulos, con lo cual, a partir de ahí, me encontré con plena libertad creativa” MARTÍN SABAN**

---

guaje básicamente universal, donde en diferentes latitudes -Rusia, Israel, Italia, Francia, Reino Unido-, hay gente con reacciones muy positivas a lo que se está haciendo, además de Latinoamérica y Brasil. Cada país tiene su propia cultura y pensar algo para tantas diferentes... La verdad, a mí, no se me hubiera ocurrido tener tan buenos resultados. Si me preguntan cómo se hace, no tengo la menor idea, no hay fórmula. Pasa. Depende de la gente.

**¿Se tiene pensado hacer una versión fílmica de VIOLETTA?**

**Nisco** Hoy en día es una decisión que la tiene que tomar Disney. Y, si la llega a tomar, ojalá que estemos.

**Saban** En algún momento se habló informalmente de hacer una versión fílmica. Tuvimos una aproximación a eso en dos oportunidades. Una fue grabando en España. Nos tocó

grabar parte de los últimos cuatro capítulos de la temporada 2 en Madrid, a mediados de 2013. Pusimos dos cámaras Alexa de cine digital, con valija de lentes de cine, con zoom de cine, con equipo técnico de cine y fue como una aproximación a qué pasaría con VIOLETTA en fílmico, más allá que estábamos grabando en soporte de video. Hoy hay un mix de las dos técnicas. La experiencia fue muy buena y el resultado fue el que esperaba en cuanto a calidad -altísima-, a cómo daban los chicos en otro medio de registro y qué pasaba con los tiempos. Mezclamos un equipo de gente que venía de hacer televisión con actores del medio, usando cámaras de cine, logrando una muy buena experiencia. Fue como una prueba por si algún día hacíamos una experiencia en fílmico. Desde ahí fue un excelente ejercicio físico. Por otro lado, en el capítulo uno de la temporada 2, sabíamos cuando lo empezamos a grabar que se iba a emitir en salas de cine de Italia. Se hicieron 260 copias digitales que se proyectaron en la misma cantidad de salas en un fin de semana, con una audiencia increíble. Ese fin de semana compitió con Iron Man y salió primera en venta de taquilla, con lo cual resultó excelente. Más allá que el lenguaje trata de ser lo más

cinematográfico posible, hubo un modo un poquito más cinematográfico desde la puesta y desde el trabajo de los directores, y creo que eso también dio muy buenos resultados.

**Jorge, antes mencionaste HIGH SCHOOL MUSICAL. Vos tuviste la oportunidad de dirigir la versión argentina que se hizo para toda Latinoamérica. ¿Cómo es el proceso de trasladar un fenómeno televisivo al ámbito cinematográfico?**

**Nisco** HIGH SCHOOL fue una saga de películas para televisión, entonces el criterio de producción fue distinto. De hecho, Disney en Estados Unidos no tiene programas unitarios. Fue un éxito en televisión pero como película. Recién ahí se la llevó a la pantalla grande. Fue un proyecto de cine en Estados Unidos para la televisión.

**Martín, siempre trabajaste en televisión. ¿Pensás en hacer cine?**

**Saban** Ojalá. Lo que siempre soñé es, en algún momento, hacer una película. Me encantaría hacer cine. No obstante, la televisión es un excelente lugar de aprendizaje para un director audiovisual. Creo que cada vez somos más directores audiovisuales, que de televisión o de cine. Los lenguajes, los métodos, las técnicas, cada vez se mezclan más, más allá de la finalidad del lugar donde



VIOLETTA, un éxito en Europa, Brasil y toda Latinoamérica.

se emita. Pero el tiempo de dedicación a una película para contar algo durante una hora y media en cine, es más minucioso, mayor, pero me encantaría pasar por esa experiencia. De hecho, ahí tengo algunos guiones dando vueltas que alguna vez espero vean la luz. ■

---

**“Hay un ida y vuelta permanente. No solamente en mi caso de exteriores, sino también en la parte de estudio que le toca a Martín. Tenemos comunicación y vamos viendo que va haciendo cada uno, y aportando”**  
**JORGE NISCO**

---

# ACCIÓN CULTURAL

Difundir conocimiento audiovisual es para los Directores la mejor manera de sumar buenos espectadores a sus obras.



- **Cine Latinoamericano.** Producción y Mercados en la primera década del siglo XXI.
- **Vidas de película.** La generación del '60.
- **La memoria de los ojos.** Filmografía completa de Leonardo Favio.

## Por eso DAC brinda a la comunidad su acción cultural.

Editando libros, realizando distintos ciclos, documentales y programas de TV, conferencias y presentaciones en los más diversos ámbitos para apoyar la labor de los Directores y devolver al público el apoyo que brinda al audiovisual, promoviendo a la vez una mayor comprensión de sus formas y contenidos.

Declará tus obras de  
**CINE y TV on-line**  
[www.dac.org.ar](http://www.dac.org.ar)

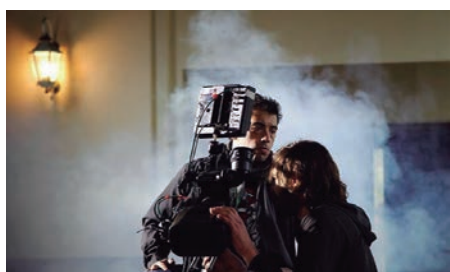


 **DAC**  
Directores Argentinos  
Cinematográficos

Tel. +54(11) 4331-1490/92 // 0800-99-90-DAC (322)  
Maipú 42, P.B. 103, (C1084ABB), C.A.B.A., Argentina

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

# LOS DIRECTORES ARMAN EL ROMPEECABEZAS AUDIOVISUAL



Carlos De la Fuente, Jorge Colás, Daniel De La Vega, Martín Desalvo, Esteban Echeverría, Néstor Frenkel, Bruno Hernández, Juan Laplace, Nicanor Loretti, Sebastián Mignona, Carlos Luna, Alejandro Montiel, Juan Taratuto y Gustavo Taretto aportan sus reflexiones enriqueciendo con su enfoque nuestra ya habitual columna **Opiniones**. Las publicadas en nuestro número anterior fueron elegidas como

material de trabajo durante la primer clase 2014 de los 660 inscriptos a la carrera de Artes Audiovisuales de la Universidad de La Plata, para que los estudiantes tengan una aproximación a la diversidad del campo audiovisual a partir de la mirada de los realizadores.



**CARLOS DE LA FUENTE**

Dirigió los medios metrajes **URITORCO**, **EN LA CUMBRE SOLO TE ESPERA EL MIEDO** (54 min., 2010), **URITORCO, LA CASA DE LA MONTAÑA** (59 min., 2011), y el largo **PROTOCOLO 48. EL EXPERIMENTO FINAL** (64 min., 2012). Está terminando **COMANDOS INDESTRUCTIBLES**, cine bizarro, cómico y under.

La producción local me parece espectacular. Con una gran diversidad de géneros y nuevos formatos visuales, el cine argentino está siendo cada vez más importante. Destaco también la gran cantidad de ofertas en lo que a festivales se refiere, esto hace que el cine argentino sea conocido en el mundo, sea desde un director under a uno de primera línea. Películas que antes solo tenían cabida en

un circuito muy cerrado ahora pueden recorrer el mundo. Festivales y mercados como Ventana Sur son invaluable. Los problemas a enfrentar, a mi parecer, son los de siempre: el presupuesto, los sobrepagos de los inescrupulosos que alquilan locaciones, pero... uno se queja de lleno, se puede filmar con lo mínimo y tener resultados buenos, tanto en cine documental como de ficción y otros géneros. Solo hay que buscarle la vuelta. Con la cantidad de festivales es prácticamente imposible no estrenar en una sala. Igual uno querría que la película que tanto costó se pase más días. Tendría que existir un método para estrenar

o pedir salas sin tantos requisitos. Abrir los cines a los que menos tienen o a los directores que filman sus películas hasta con cámaras hogareñas, que no tienen una súper productora que los banque. Es el futuro que nos llega. Me parece genial que se digitalicen las salas y se modernicen, que se pueda competir con el mundo en tecnología audiovisual de exhibición. Creo que va a ser positivo e inevitable. El cine tiene que cambiar junto con la forma de producir. Ahora el 99 por ciento filma en digital y exhibe de alguna manera en digital, abarata costos al evitar el "transfer" de digital a fílmico, evitando ese gasto millonario ■



## JORGE COLÁS



Dirigió los documentales **PARADOR RETIRO** (2008) y **GRICEL. UN AMOR EN TIEMPO DE TANGO** (2012). Está desarrollando **CANCHA#3**, documental sobre captadores de talentos futbolísticos en Buenos Aires y el interior del país.

Creo que la producción cinematográfica argentina está atravesando un buen momento en cuanto a calidad, diversidad y cantidad de películas. En los últimos años, ciertas políticas de fomento han venido ampliando el universo de realizadores locales a través de subsidios, incorporación de nuevas vías de producción y sistematización de concursos de Ópera Prima.

Estas políticas son sumamente positivas pero aún imperfectas. Creo que hay un problema grave y que se ha ido profundizando en los últimos años, que es el de la exhibición. En este sentido, muchas veces parte de la producción nacional no puede cerrar su ciclo natural de llegada al espectador,

estrenándose en condiciones deficientes o directamente careciendo de un estreno comercial. Las políticas de cuota de pantalla, topes e impuestos a estrenos extranjeros aún no alcanzaron los objetivos de darle mejor y más vida a la exhibición de nuestras películas.

Pienso que más allá de los problemas específicamente cinematográficos relacionados al lenguaje, al relato o al contenido, un director debe enfrentarse a una multiplicidad de conflictos que tienen que ver con la película, no como obra, sino como producto. Uno de estos problemas principales es el factor tiempo. En cuanto a producto cultural subsidiado, las películas deben atenerse a todo un circuito de presentaciones con sus consiguientes evaluaciones y esperas. Desde el momento en que se termina un guión hasta que el INCAA puede expedirse sobre su financiamiento puede pasar un año. Un tiempo excesivo, más si hablamos de cine documental.

Un tema que me preocupa en lo personal desde hace tiempo, es el problemático rol de SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores), como un integrante más del universo cinematográfico argentino. SADAIC considera a los realizadores de cine como meros clientes, sin hacer distinción entre un comercial de Coca Cola y un pequeño documental independiente. A partir de unas cuantas frustradas negociaciones, pienso y repienso la posibilidad de incluir una pieza musical en un proyecto y así evitar traumáticas negociaciones y maltratos de todo

tipo. Creo que debería llegarse a un nivel de diálogo más fuerte con el ente recaudador para que nuestras películas puedan contar con música nacional y muchos de esos músicos puedan ser difundidos por nuestras películas.

Afortunadamente, la Argentina produce muchas películas al año. Esto conlleva que a la hora de estrenarse, haya pocas salas, pocos horarios, pocos espacios para esos estrenos. Suelen estrenarse dos, tres, hasta cinco películas nacionales el mismo día, más aún en los meses denominados fuertes, o cuando se acerca el final del año calendario. En este sentido, es un problema lograr difundirlas para que lleguen al conocimiento de la gente. Al haber tantos estrenos en un solo día, es obvio que el espacio en los medios se reduce. Más salas y más circuitos podrían generar una mejor organización del calendario de estrenos.

En los últimos años, la indus-

tria cinematográfica global viene atravesando una serie de importantes cambios tecnológicos. Cambios que generan ciertas dudas, pero también beneficios. Creo que en este contexto la digitalización de salas de exhibición es un paso natural y necesario. Hace ya unos cuantos años los directores comenzaron a rodar sus películas en formato digital, para ampliarlas luego a 35 mm. Hoy por hoy este paso a un soporte físico carece de sentido. Creo que una progresiva y eficiente implementación de las salas digitales a nivel nacional y su correspondiente organización de un circuito de exhibición, serán sumamente positivos.

Es necesario acompañar a este circuito con una fuerte y atractiva campaña de difusión. Es necesario que estos espectadores elijan ver estas películas en cómodas salas de cine antes que sean subidas a Internet o programadas por la televisión. Creo hay que fomentar el ritual de ver cine en el cine, en calidad de imagen y sonido ■



El documental **GRICEL, UN AMOR EN TIEMPO DE TANGO**.

### DANIEL DE LA VEGA



Dirigió **DEVORADOR DE SUEÑOS** (2004), **DEATH KNOWS YOUR NAME** (2007) y **HERMANOS DE SANGRE** (2012), entre otros trabajos. Está finalizando el rodaje de su último proyecto, **NECROFOBIA**, primera película de terror argentina en 3D, con **LUIS MACHÍN** y **GERARDO ROMANO** (BAFICI 2014 competencia nacional). Prepara su próximo largometraje, **ATAÚD BLANCO**.

Creo que hay un crecimiento importante en cuanto a la diversidad de estilos y géneros que están proliferando dentro del cine nacional, algo que en años anteriores no había visto. En una época, los realizadores que se dedicaban a la producción de cine de género, estaban relegados a un circuito más independiente. Hoy, hay una realidad que se ha consolidado y es que hay un espacio, hay una opción dentro de la grilla de propuesta cinematográfica argentina, que conduce a otros géneros, abriendo un espectro enorme, posibilitando al espectador poder elegir hoy ir al cine a ver una película de terror, por ejemplo, dentro del

mercado argentino. Creo que ese es un cambio que viene soportado y apoyado desde el Estado, un cambio en la mirada de aquellos que deciden qué proyectos existen y cuáles no, y me parece que es un cambio muy saludable. En una época éramos una suerte de grupo reducido, que nos juntábamos en una especie de jabonería de Vieytes para pergeñar proyectos independientes de género y hoy hay como una amplitud de criterio que nos permite llegar a la gente.

En general, el problema es siempre tratar de conseguir el mejor guión posible para contar el mejor cuento posible de la mejor forma posible. Es una ecuación difícil de completar, pero a veces los tiempos diletantes del INCAA favorecen la reescritura y el trabajo con los actores. Cuando una persona acepta entrar a ver una película tuya, de alguna manera están prestándote su conciencia durante 90 minutos para que los lleves a un lugar donde no estuvieron antes. Es toda una responsabilidad para aquellos que construimos las imágenes, que ese viaje sea particular y satisfactorio para aquel que eligió sentarse en la butaca. Entonces, lo que hacemos con la conciencia de la gente es responsabilidad de los directores. El compromiso que tengo con el espectador es absoluto, en el sentido de que mis películas son para la gente. Yo pienso en ellos. Soy de esos tipos que pretende no filmarse el ombligo. Pretende, digo. Entonces, me parece que lo más difícil es ser fiel a ese estilo, ser honesto con la gente, contarles una verdad

atrás de una historia y transmitirme de la mejor manera posible, para lo cual me valgo de los recursos que tengo, que muchas veces no son los mejores; mi desafío siempre es desarrollar proyectos posibles para presupuestos reales, que tiene que ver con dinero que muchas veces no es suficiente y por eso uno termina desarrollando proyectos que son películas de pocos decorados, con pocos personajes. Uno puede poner el dinero que tiene en lugares correctos. El desafío siempre es comunicar con el actor una verdad, tratar de que haya una honestidad en el cuento.

Los obstáculos para estrenar en realidad no existen porque, en definitiva, hay una ley que permite que eso ocurra. El tema es que, de alguna manera, por más que la ley nos permite estrenar, nunca podemos sostener ese estreno y a lo que nos enfrentamos es, más que estrenar bajo las condiciones que tenemos, es no estar en igualdad de condiciones. En realidad, siempre termina ocurriendo que tenemos exhibidores que no favorecen la distribución de cine nacional, que cumplen con

esa cuota-pantalla a rajatabla, nunca permitiendo que exista la posibilidad de un boca a boca que consolide su estreno. La verdad es que el destino de tu película se define a los dos días de estrenar. Un domingo ya sabés si vas a estar o no la semana siguiente. No es la imposibilidad de estrenar, si no mantenerse. En ese sentido hay un tema que tiene que ver con los exhibidores y un tema también cultural. Hay un rechazo de nuestra propia sociedad a nuestro cine. Creo que hay una gran batalla ganada por el cine anglosajón. Creo que hoy nuestro país, nuestro público, no nos responde, solo responden a cuatro películas al año, y el resto, de las 130 que se producen, no tienen ninguna cabida en la memoria de aquellos que van al cine.

Entonces, es una batalla despareja, desigual, pero soy partidario de que las películas existan. Porque también creo que el tiempo establecerá su

Daniel de la Vega y LUIS MACHIN haciendo **NECROFOBIA** como hermanitos de sangre.



propia verdad y será el tiempo quien diga que películas resisten y que películas dejan algo a favor. Creo que tiene sentido que las películas se hagan, mucho más allá de la cantidad de espectadores que las vean. Por suerte existe Internet, que en definitiva va a nivelar en favor de las películas que realmente pueden preservarse a través del tiempo.

Con respecto a la digitalización de las salas, tengo el privilegio de decir que hice un par de películas en filmi-

co y eso me encanta; pero también creo que el futuro ya llegó y me parece súper saludable poder abaratar costos para que las películas existan. Creo que esto se traduce en mayor posibilidad de poner el dinero en otros lugares. Me parece que es estupendo y sinceramente lo agradezco; es el futuro.

Me parece que había antes unos costos que teníamos para llegar al formato analógico del 35mm que significaba al final de camino un dinero

que a veces no te alcanza y no tenés. Y hoy, me parece que ese dinero lo podés aplicar para difusión, por ejemplo. Una experiencia en mi última película, **HERMANOS DE SANGRE**, en donde hice trailers en fílmico para distribuir en salas. Y tuvo un costo. Realmente, me di cuenta que haciendo esos mismos trailers en formato casero, en mi casa, del mismo lugar donde edité la película, de pronto descubrí que con cero pesos alcancé como 50 salas. Metiendo un

pendrive en todas las máquinas que puedan leer el DCP, de pronto multipliqué las posibilidades de la película, que no me lo permitió todo el dinero que gasté en Cinecolor para hacer copias en tráiler. Y no llegué a ese número. Hoy por suerte la tecnología nos permite hacer muchas cosas que antes implicaban más recursos financieros. Entonces, me parece que eso es una posibilidad más de abaratar costos y llegar a más gente, inclusive ■



**MARTÍN DESALVO**

Dirigió las versiones latinoamericanas de la serie televisiva **AMAS DE CASA DESESPERADAS**, entre otros trabajos. Codirigió con Vera Fogwil el film **LAS MANTENIDAS SIN SUEÑOS**. Está en la posproducción de su segundo largometraje de ficción, **EL DÍA TRAJA LA OSCURIDAD**, con MORA RECALDE y ROMINA PAULA, mientras desarrolla sus próximos proyectos: una miniserie basada en la **DÉCADA GANADA EN LAS LEYES LABORALES** y el thriller **EL SILENCIO DEL CAZADOR**.

Quisiera a modo de pequeña introducción resaltar que significa para nosotros, en particular los directores de cine y TV, la Televisión Digital Abierta. Esta política de integración digital impulsada por el Gobierno Nacional es una plataforma de TV que utiliza la tecnología digital para transmitir en alta calidad de imagen y sonido de manera GRATUITA (y remarco la palabra por todo lo que representa). El objetivo es lograr que más del 82 por ciento de la población, no sólo hogares y establecimientos, sino particularmente organizaciones sociales, escuelas rurales y de frontera, puedan beneficiarse de este servicio digital consolidando un profundo cambio cul-

tural y tecnológico, democratizando el acceso a las nuevas tecnologías. Esto es una herramienta fundamental para el cambio de cosmovisión que venimos proponiendo en los últimos diez años. Y considero que es momento de profundizar sobre este cambio. Somos los directores, que en general, así como sucede en el ámbito cinematográfico, también somos los creadores o por lo menos los responsables del contenido del proyecto, los que hoy tenemos la posibilidad de aprovechar al máximo este momento histórico y único para plasmar nuestra visión con la más absoluta libertad. Hoy tenemos la gran oportunidad de generar contenidos de calidad que no

estén digitados exclusivamente por los fines comerciales de los dueños de las señales. En este tipo de proyectos es notable como prevalece el hecho cultural por sobre el fin comercial y eso es un factor determinante.

Es por este contexto por lo cual me he puesto a desarrollar dos proyectos de miniserie. Un proyecto documental **LOS GUARDABOSQUES**, sobre estas personas tan particulares que dejan su vida al servicio de los parques y reservas a lo largo de nuestro país, y un proyecto de ficción, **INVISIBLES**, que profundiza sobre la vida de un abogado laboralista que decide defender un caso perdido que lo llevará a enfrentarse con su propia conciencia social ■

**ESTEBAN ECHEVERRÍA**



Dirigió la animación 3D **LA MÁQUINA QUE HACE ESTRELLAS** (2012), que se presentó en diversos festivales internacionales obteniendo varios premios. Trabaja en proyectos para internet y distintas plataformas, mientras escribe un nuevo largometraje animado y otro de ficción.

El escenario para la producción cinematográfica local es alentador; una gran cantidad de autores están logrando su ópera prima, e incluso pueden comenzar una carrera como autores. Esto por supuesto es

gracias al apoyo del INCAA, casi exclusivamente. Por eso creo imperioso que comiencen a surgir nuevos actores en la financiación del cine. Las empresas tendrían que ver beneficios en invertir en nuestra industria.

Creo que los principales problemas que hoy debe enfrentar profesionalmente un director son los mismos de siempre en Argentina: lo financiero, la logística, los tiempos burocráticos, distribución, etc. Pero creo que igualmente es un momento increíble para todos los que quisimos ser directores; nunca hubo tantas óperas primas ni películas por año. Ni hablar de la TV, con las posibilidades que existen también en docus o ficciones. Más allá del contexto, las dificultades vienen por el lado de la creación, del planteo, de lo formal. Las decisiones artísticas, el

dominio de la ansiedad. Eso siempre va a estar; el autoladrarnos la cabeza como un pájaro carpintero.

Para estrenar una película nacional el mayor obstáculo es competir contra una industria gobernada por productos de Hollywood. Si hay poco lugar para una película de los hermanos Dardenne, ¿qué me queda a mí y a otros colegas ignotos para el gran público? No hay espacio. Cuando se estrenó mi película **LA MÁQUINA QUE HACE ESTRELLAS** (2012), estaba en cartel en algunos cines, y no la ponían en el cartel electrónico de la boletería. Un claro ejemplo de que para una cadena nuestras películas muchas veces les estorban, les molestan. Otra vez acá el rol del Estado es importantísimo. Leyes efectivas para nuestras obras son esenciales. Porque si no, en un punto, no tiene



Animación argentina de destacada presencia internacional.

sentido el apoyo del Estado. Más allá de que no se puede estar en desacuerdo en que el Instituto apoye económicamente una obra artística, no podemos olvidarnos de que se está apoyando también a una industria. Que por ahora no lo es tal. Creo que no hay cuestionamiento posible a algo inevitable como la digitalización de las salas cinematográficas. Por otro lado, eso permite minimizar enormemente los costos de terminar una pelícu-

la. Más allá de una pérdida de textura o identidad fílmica, democratiza como nunca antes el hacer películas. Pero no va a haber grandes cambios positivos solo con la digitalización. No vamos a llegar al gran público si no tenemos exhibición coherente y protegida en relación con la cantidad de películas que se están haciendo ■

### NÉSTOR FRENKEL



Dirigió los documentales **BUSCANDO A REYNOLDS** (2004), **CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD** (2007) y **AMATEUR** (2011), como así también el largometraje **VIDA EN MARTE**. Presentó este año el documental **EL GRAN SIMULADOR** (2013). Está desarrollando un nuevo documental, mientras coproduce **JUGO DE TOMATE**, de **Sofía Mora**.

Veo a la producción cinematográfica muy bien, en continuo crecimiento en cantidad y calidad. Creo que el mayor desafío a la hora de dirigir una película es poder armar un grupo humano que crea en el proyecto y se comprometa profundamente con la historia que se está contando. Por supuesto que el primer gran problema para poder estrenar es conseguir salas. Y el segundo es poder comunicar el estreno para que la película pueda encontrarse con su potencial público.

La digitalización de las salas es un proceso largo cuyos resultados se irán viendo. Es una realidad que el fílmico, nos guste o no, va perdiendo su lu-

gar de privilegio en el mundo y es necesario estar a tono con esa realidad. De todas maneras, pienso que va a ayudar a que muchos pequeños productores puedan animarse a salir al mercado con más copias, al no tener que asumir los riesgos del tiraje de copias en fílmico ■

El genial Rene Lavand.



**BRUNO HERNÁNDEZ**



Dirigió el largometraje **8 TIROS** (2013), con **DANIEL ARAÓZ** y **LUIS ZIEMBROWSKI**. Fue coguionista de **MALA** (**Adrián Caetano**-2013); asistente de dirección en **LA SANGRE BROTA** (**Pablo Fendrik**-2008), **ANITA** (2009) y **VIUDAS** (2011), ambas de **Marcos Carnevale**, y en las series **EPITAFIOS** (2008) y **CONDICIONADOS** (2012). También dirige publicidad y está escribiendo otro largometraje.

La producción de televisión local ha crecido mucho. Se observa viendo las señales nuevas de TDA y que se diversificaron mucho las fuentes laborales. En el medio freelance, antes era trabajar en publicidad o en

cine mayoritariamente. Hoy en día se nos ha abierto el mercado. HOY SE PUEDE ELEGIR MÁS. Ni hablar de las nuevas tecnologías y soportes, todo está cambiando y se pone más diverso.

En cuanto a los problemas que un director debe enfrentar al momento de hacer un producto, es muy diferente un proyecto a otro. Casi siempre un director necesita más tiempo para hacer una escena que el tiempo que se le da. Poder navegar en esa presión tomando decisiones constantemente y manejando el buen clima y energía en el set es lo más difícil. Sin duda lo más complicado de enfrentar es el poco tiempo de preproducción. Me encanta TDA. Me parece un impulso fundamental para la integración del contenido, gratuito y diverso,

que contribuye al fomento de la cultura. Es muy amplio el mercado de producción de TV local. Me encantaría que se puedan producir series de TV que funcionen para un mercado regional. Al mismo tiempo, me parece fundamental que se intenten introducir nuevos formatos, ficciones cortas, de productoras más chicas y que se invierta en la comunicación para que la gente las vea ■

**Bruno Hernández** marcando a **DANIEL ARAOZ** y **LUIS ZIEMBROWSKI**.



**JUAN LAPLACE**



Dirigió el largometraje **RODRIGO, LA PELÍCULA** (2001) y las series televisivas **VÍNDICA** (2011-América TV) y **PERFIDIA** (2012-TV Pública) las cuales también escribió. Con su productora **Cisne Films** proyecta las series de ficción **LA CASA DEL MAR** y **LOS ÁNGELES EN BUENOS AIRES**, además de tener dos largometrajes en desarrollo.

Estamos en un momento de transición en la televisión argentina, que refleja cambios que se están produciendo a nivel mundial. El encendido de la TV abierta es cada vez más bajo, y esa audiencia se trasladada a los canales de cable e internet. Los contenidos van a ir adecuándose a esta nueva modalidad. En ese sentido, es una oportunidad para los que trabajamos en ficción, ya que se abrirán en el futuro cercano nuevas ventanas de exhibición y canales de producción para estos contenidos.

enfrentar un director para realizar un producto televisivo es presupuestario, que se refleja mayoritariamente en la falta del tiempo adecuado para producir con más calidad. Tanto en la preproducción, las grabaciones y la edición el tiempo es muy limitado (sobre todo en las tiras), y esto provoca mucha improvisación y malas decisiones. La calidad en una ficción se construye a partir de la suma de muchos detalles hechos con calidad, y la velocidad e improvisación muchas veces atenta contra el buen resultado ■

El principal problema que debe

## DIRECTORES\_OPINIONES

Creo que la Televisión Digital Abierta es una gran iniciativa del Gobierno Nacional, que está dando oportunidades a muchos guionistas, productores y directores que estábamos afuera del circuito comercial de la TV. Hay que seguir mejorando la calidad de las producciones y las ventanas de exhibición de los contenidos; a mi entender, la clave de la perdurabilidad de esta iniciativa.

Pienso que se puede mejorar la producción nacional con el Estado fomentando nuevas producciones, con los canales asociados a las iniciativas del gobierno, con programas de captación de las cadenas panregionales, con los productores, autores y directores trabajando a conciencia, dando más, pensando más allá del dinero para construir las bases de una real industria pujante ■



**NICANOR LORETTI**

Dirigió el largometraje de ficción **DIABLO** (2011), el documental **LA H** (2011) y está terminando el montaje de la comedia **SOCIOS POR ACCIDENTE**, en codirección con **Fabián Forte**.

Creo que es interesantísimo el hecho de que se estén realizando tantas películas y de géneros tan variados. Pareciera ser que finalmente hay lugar para todos dentro de la industria. Sí noto que se está polarizando mucho la brecha entre películas de gran presupuesto e independientes. Excepto que haya una intervención real del INCAA para proteger el cine independiente, estos estrenos van a quedar relegados.

El principal problema que debe enfrentar un director al momento de realizar una película es uno sólo: el presupuesto. Hoy en día es necesario contar con más medios que hace unos años. Si querés filmar una peli chica, tiene que tratarse de la historia de tres personajes entre cuatro paredes. Si no hay que armar algo que pueda atraer el interés de más inversores.

La distribución es el mayor obstáculo para estrenar una película. Si no vas con una mejor es complejo. Y con el tema del dólar se cuidan más acerca de qué tipo de films agarran,



Juan Palomino, protagonista de **DIABLO**.

además de que en general las últimas veces que se jugaron con films de género no les fue demasiado bien. Como realizador buscaré la forma de que los próximos films tengan una salida con alguna compañía que los cuide.

De alguna forma, somos afortunados de estar en un país donde el séptimo arte es apoyado por un ente autárquico. Por lo tanto, si no se es completamente dueño de la película para que tenga una vida más longeva en las pantallas, será para mejor.

Es muy positivo que se digitalicen las salas, porque hace

que sea mucho más barato estrenar y hacer copias. Hay todo un tema con la preservación de los films a medida que la tecnología avanza. Si somos responsables, cada uno de nosotros se podrá encargar de ir manteniendo masters de sus películas. La exhibición depende muchísimo de lo que haga en la materia el INCAA. Tener el DCP gratis no sirve de nada si no se tienen garantías de que va a tener pantallas ■

### SEBASTIÁN MIGNOGNA

Dirigió varios ciclos de televisión para el canal **Encuentro: DEPORTE ARGENTINO, BIO.AR** y **EFEMÉRIDES**, entre otros. Montajista de **MEMORIAS DEL SAQUEO** (Solanas-2004), camarógrafo y editor de **LAS PALMAS, CHACO** (Fernández Mouján-2002), realiza la serie infantil de dibujos animados **ZAMBA**.



Los últimos años fueron muy vigorosos, muy fructíferos en ideas, en calidades de producción, y con una expansión de la televisión con muy buen contenido pero, sobre todo, con muy buena hechura. Y esto ha sido fundamentalmente responsa-



CARLOS LUNA

Dirigió en Telefé las tiras **VERANO DEL 98** (1998-2000), **EL DESEO** (2004), **AMOR EN CUSTODIA** (2005), **BOTINERAS** (2009-2010) y **EL ELEGIDO** (2011), y los unitarios **MI VIEJO VERDE** (2012) y **ALIADOS** (2013), entre otras. Obtuvo un premio **Martín Fierro** por la dirección de **RESISTIRÉ** (2003).

Veo a la producción de televisión local en una etapa de transición y como en todo cambio llevará tiempo adaptarnos. La tecnología avanza como una gran bestia modificando todo a su paso y en ese camino estamos nosotros tratando de aprender para dominarla. Hoy hay nuevas reglas para encarar una producción de tele, donde las palabras TIEMPO/PRESUPUESTO no siempre se ponen de acuerdo. Nadie quiere perder y todos quieren ganar BUENO, RÁPIDO y BARATO. ¡Trilogía siniestra si las hay! Creo que nuestro aporte a este CAMBIO es encontrar el equilibrio justo para que todos podamos disfrutar lo que hacemos sin perder de vista que la tele más allá de enseñar, informar y entretener, es un negocio.

Creo que el director de televisión convive diariamente con situaciones adversas. En mi caso, teniendo muy claro que este laburo es en equipo, donde existe una cadena de man-

do y donde no siempre puedo realizar mi trabajo como me gustaría ya que en general las decisiones se toman en función al TIEMPO y al PRESUPUESTO, intento que cada uno de nosotros sea responsable y se haga cargo de la tarea que nos toque.

TDA es un sistema de comunicación de inclusión muy importante para el país. Creo que está dando sus primeros pasos -prueba y error-, me pone muy feliz saber que de

la QUIACA a USHUAIA puedan ver lo que hacemos.

La producción de TV Nacional va a mejorar cuando todos entendamos que Productores, Autores y Directores no somos ENEMIGOS sino un equipo. NO tenemos que pensar igual para que esto realmente funcione, pero a la hora de empujar el carro nos encuentre a todos del mismo lado ■

Carlos Luna viendo material de **EL ELEGIDO**.



bilidad del Estado, y creo también que responsabilidad de todos los actores que participamos y hacemos esta industria. Nuestra responsabilidad es sostenerlo y defenderlo. Es ayudar a que el Estado dirija más estratégicamente el fomento y la producción.

Pienso que una historia comienza en cualquier parte y en cualquier soporte. Para mí, un director hoy tiene que dominar todas las técnicas. Me parece que eso es importante.

Determinada escala de producción propone una economía que es la que rige en general a los sistemas de

producción que están hoy disponibles y esos costos marcan límites bastante precisos. Creo que un director tiene que saber verlos. Tengo la creencia de que un director tiene que dominar todas las áreas de la profesión. Un director es aquel que comprende, en el sentido más profundo, la realidad, las posibilidades y los límites de cada área. No hablo de la televisión que no conozco. En la televisión que yo conozco un borde importante tiene que ver con lo presupuestario: entonces hay que saber ver cómo agudizar el ingenio para que los productos rindan al máxi-

mo de sus posibilidades.

El Estado ha sido un actor fundamental y muy transformador en el paisaje audiovisual con la TDA. La posibilidad de tener nuevas pantallas, de que la gente pueda acceder por aire a la televisión, a una televisión de altísima calidad técnica -HD- y de muy buena factura, quizás aún no ha recibido el debido reconocimiento. Nos hace más libres. Insisto con esto: ningún otro actor, público o privado, en este país ha tenido la audacia de este Estado.

Para mejorar la producción local televisiva, creo que el

Estado tiene que dirigir los recursos y el fomento para la consolidación de la industria. También tiene que ver con que esas políticas no produzcan adicciones y debilidades, y que quienes son beneficiarios piensen en perspectivas de mercado nacional e internacional. El hecho de haber habilitado a que más productores y directores puedan contar nuevas historias, me parece que refresca la pantalla; actualiza los modos de pensar y hacer la televisión. Acaso tal vez la televisión no sea eso que ocurre solamente en los canales de aire ■



### ALEJANDRO MONTIEL

Dirigió **8 SEMANAS** (2009), **EXTRAÑOS EN LA NOCHE** (2011) y **UN PARAÍSO PARA LOS MALDITOS** (2013), entre otros. Está preparando dos guiones para largometrajes; un thriller psicológico, en coproducción con Brasil, y otro en colaboración con **Fernando Castets**. También produce y escribe la película **EL DESAFÍO**, dirigida por **Juan Manuel Rampoldi**.

En general, de la producción local no alcanzo a ver mucho de la oferta de cine que se crea en Argentina todos los años; llego a la sala cuando la película llega a mí; para las más publicitadas, o alguna película de algún amigo. Lo que sí puedo decir es que la producción local, por lo menos, es numerosa. Se están haciendo algunas películas, para mí gusto, a diferencia de otros años, de otros tiempos, con una narrativa más bien clásica y que intenta llegar al espectador.

El principal problema es que tengo una gran dificultad para armar equipos de guionistas antes de filmar; es el problema más grave para mí. Creo que me cuesta encontrar guionistas profesionales. No digo que no los haya. Estudié cine hace más de diez años y, en general, ni siquiera en las universidades se buscaba formar guionistas y

siempre estuvo como despreciado. Yo trato de escribir mis guiones. Me cuesta conseguir un co-guionista y me cuesta que desde la producción exista una inversión para proyectos serios. Una vez que el guión ya está listo, se empieza a invertir en cine. Falta esa primera parte de contenido dentro del cine. Otro de los temas es cómo armar un casting. No hay un sistema de actores de cine que funcionen para la platea. Cuando querés encontrar a los actores, muchos están trabajando para televisión y otros no pueden.

Al momento de estrenar una película encuentro muchas dificultades, que son propias del mercado actual. Cada semana que va pasando veo que va cambiando el mercado, como la cantidad de películas que se estrenan, sobre todo,

americanas. Entonces, el caos se diversifica más; cada vez tenés menos salas y cada vez competís con más películas, y se necesitan más copias. Yo, en general, hago un cine que intenta lograr espectadores y trato de estar asociado con un canal de televisión. La verdad es que es muy difícil. Hace un año, si necesitabas 100 copias era muchísimo, era una película muy grande. Hoy por hoy un estreno con 100 copias es un estreno chico. Tenés que pensar en 200, 250 copias. Todo el mundo sabe que si no hacés la cuota de pantalla te bajan, y siempre tenés alguna película increíble de 1.000 millones de dólares estrenada al lado tuyo. Hay que pensar

mucho en la distribución y en cuando estrenar.

Creo que el tema de la digitalización de las salas avanzó mucho, y yo no puedo estar ni a favor ni en contra. Así va a ser el cine hoy y en el futuro. Obviamente que las películas tienen que estar digitalizadas, porque bajan los costos. Esto también repercute en la cantidad de salas y de estrenos. Se facilita bastante la proyección. Creo que trabajar en video hoy es buenísimo, y la calidad de imagen es buenísima. Así que esta tecnología beneficia en un montón de cuestiones a nivel práctico y económico ■

**UN PARAÍSO PARA LOS MALDITOS,**  
con Joaquín Furriel.





## JUAN TARATUTO



Dirige cine, televisión y publicidad. Sus largometrajes son **NO SOS VOS, SOY YO** (2004), **¿QUIÉN DICE QUE ES FÁCIL?** (2006), **UN NOVIO PARA MI MUJER** (2008) y **LA RECONSTRUCCIÓN** (2013). Está preparando **PAPELES EN EL VIENTO**, con guión de Eduardo Sacheri.

Ve que la producción nacional está partida en dos. Veo películas de presupuesto medio, medio-bajo, que se estrenan y en general no llegan a tener una difusión interesante. No llegan a tener una exhibición que permita que se vean. Por otro lado, veo un conjunto de pocas películas con posibilidad de producción, de exhibición y de publicidad que les permite subsistir y

tener espectadores muy ligados a los nombres de los actores, a la posibilidad de contar con nombres fuertes, que son tres o cuatro en nuestro país. Antiguamente, hace 6, 7, 8 años existía una franja de lo que eran las películas de 200.000 espectadores que ampliaba un poco el rango y permitía diferentes opciones para los directores, productores y para el público también.

Creo que los mayores problemas que enfrentamos los directores al momento de hacer una película son nuestras propias incapacidades. La verdad es que hoy la película se puede resolver. No creo que el presupuesto sea una excusa muy válida. Lo que veo de cine internacional, y argentino también, es que en general nos falta trabajo en los guiones, nos falta trabajo con los personajes, nos falta trabajo en la dirección. Me preocupó cuando veo que hacemos películas que no llegan al público.

Los obstáculos que veo a la hora de estrenar tienen que ver con el gran caudal de películas extranjeras que hay y las diferencias de consideración, en general, de los exhibidores o los compromisos de los exhibidores y distribuidores para con los grandes estudios. Realmente, es una competencia complicada, compleja, pero también ves que cuando una película está bien, se defiende. Es muy difícil si en una sema-

na cualquier causa natural o climática atenta contra el público en la sala; eso repercute y la película cae.

Me parece que la digitalización de las salas es un camino que se emprendió, que uno ni puede cuestionarlo, más allá de que pueda tener alguna añoranza sobre el 35 mm. Creo que posibilita bajar los costos de lanzamiento y de esa manera aumentar la posibilidad de una película y su calidad de proyección. Uno, a veces, se pone romántico con el 35 mm. pero, en parte, se olvida de los altos, se olvida de los cuadros rotos, se olvida de las películas quemadas, se olvida de la película rayada. Realmente el digital permite que los estándares suban y que las proyecciones sean impecables. Para mí, está buenísimo. Imagino que abaratará, en algún sentido, el costo de producción de una película; no tener que hacerle ampliación, salir con más copias o tener más posibilidades a la hora de exhibir ■



## GUSTAVO TARETTO

Dirigió **MEDIANERAS** (2010). Está terminando su segundo largometraje, **LAS INSOLADAS**, con CARLA PETERSON y LUISANA LOPILATO.

El cine nacional es difícil de encasillar. Produce películas muy disímiles entre sí, con formatos, estructuras, tamaños y temáticas completamente diferentes. Para cualquier tipo de film las condiciones son cada vez más duras. El cine está experimentando un cambio que no sé a dónde lo va a llevar. El cine que estudiamos ha cambiado. Las nuevas tecnologías, internet como medio de comunicación, el furor de las series y tantas cosas más nos exigen replantear la actividad. Con respecto a las dificulta-

des que surgen para hacer una película, tuve la suerte de compartir proyectos con una productora, Rizoma, que ha generado condiciones de producción que son razonables y generosas. La película está por delante de todo. Así es más fácil trabajar. Creo que sabemos hacer películas pero no como estrenarlas. El lanzamiento de una película no está contemplado en su presupuesto. Yo creo que todas las películas tienen su público, pero no hay recursos para hacer que ese público se encuentre con la película ■

cine  
ficción  
documental  
televisión  
entrevistas  
tecnología  
notas  
internet  
eventos  
festivales  
estrenos



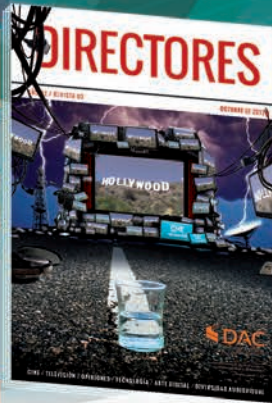
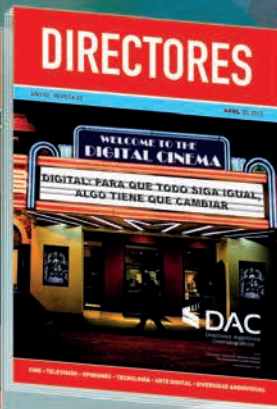
# SOMOS DIRECTORES ESTAMOS SIEMPRE EN PANTALLA

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

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



[www.directoresav.com.ar](http://www.directoresav.com.ar) • El sitio del Audiovisual



**EN TODAS LA SEÑALES LOCALES Y PROPIAS DE CABLEVISIÓN  
EN TODO EL PAÍS, A PARTIR DE MARZO.**

Consultá la grilla de señales y horarios  
en nuestro sitio web y en [www.cablevisionfibertel.com.ar](http://www.cablevisionfibertel.com.ar)



**Declará tus obras de  
CINE y TV on-line  
[www.dac.org.ar](http://www.dac.org.ar)**



**DAC**  
Directores Argentinos  
Cinematográficos



Asociación General de Directores Autores  
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958

Tel. +54(11) 4331-1490/92 // 0800-99-90-DAC (322)  
Maipú 42, P.B. 103, (C1084ABB), C.A.B.A., Argentina

ANDRÉS PARRA,  
personificando a **Pablo Escobar**. Gaviría.

**TELEFÉ** En cuanto a las ficciones, **Telefé** debutó con **SEÑORES PAPIS** y **SOMOS FAMILIA**. La primera, una comedia familiar con LUCIANO CASTRO, JOAQUÍN FURRIEL, LUCIANO CÁCERES y PETO MENAHEM, mientras que **SOMOS FAMILIA** es una historia de paternidad, interpretada por GUSTAVO BERMÚDEZ y ANA MARÍA OROZCO. El canal optó por la repetición de los exitosos **SIMPSON**, comodín de oro de la programación de cualquier canal, y **CASADOS CON HIJOS**, con figuras que convocan como FLORENCIA PEÑA y GUILLERMO FRANCELLA. También vuelve **HISTORIAS DEL CORAZÓN**, conducido por VIRGINIA LAGO.

Las ficciones **CAMINO AL AMOR**, una historia romántica con CARINA ZAMPINI y SEBASTIÁN ESTÉVANEZ, dirigida por **Sebastián Ortega** (**Underground**), y **VIUDAS E HIJOS DEL ROCK AND ROLL**, una evocación de los 90 con una leyenda del rock -en la línea de **GRADUADOS-**, ocuparán la segunda mitad del año. Sus actores: PAOLA BARRIENTOS, LEONARDO SBARAGLIA, ROMINA GAETANI y CARLA PETERSON. **Underground** sostiene el unitario **LA CELEBRACIÓN**, una historia de festejos con elenco variable.

**YO QUIERO TENER UN MILLÓN DE AMIGOS** espera turno para mostrar el aislamiento de diez elegidos por más de un mes, que conectados por Internet, luchan para ver quién es el que consigue más amigos virtuales.

**CANAL 13** Continúa **MIS AMIGOS DE SIEMPRE**, que ya probó fortuna el año pasado, mientras se duplica la apuesta con **GUAPAS**, protagonizada por MERCEDES MORÁN, ARACELI GONZÁLEZ,

POR Isabel Croce

# Para ver en forma tradicional, o en alguna nueva plataforma

Con nuevas ficciones pero atendiendo las redes sociales en base a la experiencia de Farsantes, los canales de aire -con **Telefé** y **Canal 13** a la cabeza- se proponen dominar el rating para asegurarse el liderazgo de la pantalla.



**GUAPAS**, la nueva serie con **ARACELI GONZÁLEZ**.

CARLA PETERSON y ÉRICA RIVAS, buscando transitar el camino inaugurado por **FARSANTES**, que obligó a ver la importancia de las redes sociales como un poderoso motor de cambio en el desarrollo de una telenovela. Una nueva fórmula para asegurar su buscado contacto con el público, al permitirle a los espectadores tomar una participación más activa en las historias tal como viene también ya ocurriendo en la de alguna forma renovada televisión norteamericana.

**LA TV PÚBLICA** Anuncia el regreso del valioso ciclo **EN TERAPIA**, con **DIEGO PERETTI**, ficción que incursiona en el psicoanálisis. Continúa la telenovela **ESA MUJER**, protagonizada por **ANDREA DEL BOCA** y **SEGUNDO CERNADAS**, con **NORA CÁRPENA**, **ROBERTO CARNAGHI**, **RITA CORTESE** y **VICTORIA CARRERAS**. Mientras tanto, **Santiago Loza** prepara la miniserie **12 CASAS**. Historia de Mujeres devotas, original propuesta referida al tema de la fe, al contar cómo se transforman las casas que

son visitadas por la imagen de una virgen itinerante.

**CANAL 9** Abrió exitosamente el año con **ESCOBAR, EL PATRÓN DEL MAL**, una telenovela colombiana sobre la vida y obra del famoso narcotraficante personificado por un gran actor: **ANDRÉS PARRA**, acompañado por un reparto y una narración también de alta performance. Producida con todo lo necesario, muy bien actuada y pro-

mocionada, magníficamente formateada en serie y emitida diariamente a partir de las 22, supo conquistar una audiencia tan numerosa como calificada, poniendo al canal en significativos puestos de competencia en medio del verano.

**AMÉRICA** Inauguró el año emitiendo **VIENTO SUR**, una valiosa serie de unitarios sobre historias de la patagonia argentina escritas por los guio-

nistas **Christian Busquier** y **Carlos Di Lorenzo**, con muy buena actuación de **GABRIEL CORRADO**, **EMILIA ATTIAS**, **TURCO NAIM**, **JUAN PALOMINO**, **MAITE ZUMELZÚ**, **MIKE AMIGORENA**, **PABLO RAGO**, **MARCELA RUIZ**, **CLAUDIO RIZZI** y **TOMÁS FONZI**. Producida por **Daniel Stigliano** y dirigida por **Sergio Cento Docato**, surgida de un concurso de fomento al audiovisual digital, resultó una propuesta de excelencia digna de ver. Rodada en locaciones reales y poco conocidas del paisaje patagónico, y con impecable reproducción de época. Al modo de **RASHOMON DE KUROSAWA**, los recuerdos de dos personajes junto al fogón

**ESA MUJER**, es **ANDREA DEL BOCA**.



esperando que amaine una tormenta desatan los relatos por medio de una estructura narrativa que abre intrigas sucesivas y las resuelve en forma impredecible. En tanto, **Cris Morena** prepara nueva temporada de **ALIADOS**, siempre dispuestos a luchar contra sus enemigos.

**Distintos Formatos** Toda esta grilla es ofrecida a través de distintos formatos, por medio de las nuevas alternativas de recepción existentes que como PCs, Tablets y Smartphones, van más allá del televisor tradicional en



cuanto a instrumentos para ver productos audiovisuales. El 55 por ciento de los argentinos ve televisión abierta.

La gran mayoría ya tiene las nuevas plataformas en sus planes y al alcance de sus manos y bolsillos.

La vuelta de **EN TERAPIA**.



Martín Bonavetti. Disputaremos el liderazgo.

## Martín Bonavetti: Director Ejecutivo de la TV Pública

La televisión es una construcción, dentro de un proceso dinámico. La construcción impone la renovación de objetivos. Vamos a profundizar el concepto de TV pública asumiendo el desafío de competir.

¿Por qué incursionamos con la telenovela? Porque la TV pública también debe pensar formatos masivos, populares. La tarde es un horario en el que

la telenovela tiene un público al que hay que atender. El desafío, de cualquier manera, no fue hacer la primera telenovela, sino que será hacer la segunda. Hace cinco años hacer una telenovela era imposible por una cuestión de costos y producción. El desafío es disputar liderazgo y producir en escala. No podemos darles la espalda a estos formatos que

forman parte de la TV comercial, como puede ser la telenovela o la ficción juvenil, que acabamos de lanzar.

Para este año, ya está confirmada una tercera temporada de **EN TERAPIA** para el segundo semestre, a la vez que también en el primero debutará 12 casas, una ficción de Santiago Loza que ya se encuentra grabando. A su vez, tras el Mundial se estrenará una apuesta que genera expectativa: Ricardo Piglia adaptará en clave de ficción **LOS SIETE LOCOS**, la obra de Roberto Arlt, en un ciclo que tendrá una extensión de 26 episodios en formato diario de media hora. También para el segundo semestre esperan estrenar una telenovela que reemplace a **ESA MUJER** y otra ficción juvenil, ambas a definir.

La relación de la gente con la pantalla está mutando. Basta ver la cantidad de reproducciones en nuestra web que tienen nuestros programas para darse cuenta de que quién no piensa on-line va a quedar ceñido

a una porción de televidentes cada vez más pequeña.

Las historias buenas y originales pueden derribar cualquier renovación digital. Se habla mucho de que la TV está en crisis. Ibope dijo durante dos años que en la tarde ningún programa medía más de 7 puntos, que ése era el público. Ahora vino **AVENIDA BRASIL**, que hace 16 diarios. La TV debe romper modelos previsibles del mercado. Esa es la única manera de construir audiencia. **EN TERAPIA**, por ejemplo, no encajaba dentro de los parámetros televisivos de entretenimiento, porque no tiene acción, no tiene cortes, no hay enredos, son dos personajes hablando en una misma escenografía... Y, sin embargo, tiene un público de gente que la ve y que no necesariamente es teleadicta. Nuestro desafío es pensar cómo logramos sumar más audiencia, disputar liderazgo y hacer que la combinación de lo popular y vanguardista sea una marca distintiva del canal.

# 23 DE JULIO

## DIA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL



El 23 de julio de 1958, un grupo de legendarios Directores Cinematográficos como Mario Soficci, Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, Hugo del Carril, Lucas Demare, René Mujica y Carlos Borcosque, entre muchos otros visionarios, fundaron **DAC** para alcanzar el digno reconocimiento de todos los Derechos del Director, incluidos los del Director Autor Audiovisual.

Aquel sueño hoy es plena realidad. Desde 2009 los derechos del Direct@r como Aut@r de la obra audiovisual son percibidos y distribuidos por **DAC** como única entidad para gestionarlo, cualquiera sea su formato de exhibición, en toda la República Argentina.

En homenaje a aquellos pioneros, **celebramos el 23 de julio como Día del Director Audiovisual.**

**Declará tus obras de  
CINE y TV on-line  
[www.dac.org.ar](http://www.dac.org.ar)**

Tel. +54(11) 4331-1490/92 // 0800-99-90-DAC (322)  
Maipú 42, P.B. 103, (C1084ABB), C.A.B.A., Argentina



EN EL AÑO DE SU  
56° ANIVERSARIO

 **DAC**  
Directores Argentinos  
Cinematográficos

Asociación General de Directores Autores  
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958



Federico Laffitte, Rafael Ontiveros, Alejandro Ferreyra, Fernando Valeria, Julieta Contissa, Fernando Molina y Nicolás Bietti.

POR **María Iribarren**

# Lejos de Buenos Aires, cerca de los pueblos.

REVISTA DIRECTORES VIAJÓ AL FESTIVAL DE BARILOCHE Y SE REUNIÓ CON SEIS REALIZADORES DEL SUR ARGENTINO. FERNANDO MOLINA Y NICOLÁS BIETTI (REFUGIADOS EN SU TIERRA), FEDERICO LAFFITTE (EL VERANO DEL CAMOATÍ), FERNANDO VALERIA Y JULIETA CONTISSA (CHIVAS) Y RAFAEL ONTIVEROS (EL ÚLTIMO MOTOR CHICO), TODOS DE LA PROVINCIA DE RÍO NEGRO, Y ALEJANDRO FERREYRA (EL CIELO DEL DESIERTO) DE NEUQUÉN. CADA UNO REFIRIÓ SU FORMA DE PRODUCCIÓN Y LAS CREENCIAS CON QUE FILMA.



## CINE MADE IN PATAGONIA: EL SUR TAMBIÉN EXISTE\_DIRECTORES

Federico Laffitte -el más experimentado del grupo, también programador del espacio INCAA de Choele Choel- resumió el cuadro de situación: "En Patagonia se nos hace difícil la industria. ¿Encarar el camino del INCAA y, en cinco años, conseguir los fondos para rodar? Hay urgencias para contar historias, y hay otros costos y modos de financiación que hoy estamos poniendo en práctica. Siempre vas buscando socios en los que poder apoyarte, porque la ficción es como un pozo ciego: siempre hay que echarle plata".

La opera prima de Nicolás Bietti y Fernando Molina se basa en el registro de un grupo de pobladores chilenos que regresaron a su pueblo tras la erupción del volcán Chaitén: "Comenzamos en 2009 con el proyecto, a partir de una serie de viajes que realizamos al sur de Chile -recuerda Nicolás-. Al principio teníamos la idea de hacer reportajes. Después, hablando con la gente, casa por

casa, nos dimos cuenta de que la historia merecía ser contada y daba para un largometraje. Ahí presentamos el proyecto en el INCAA y tuvimos la oportunidad de lograr el financiamiento que necesitábamos".

Fernando Molina agrega: "Habíamos recibido una plata y con eso compramos una cámara que nos salió tres mil pesos, con la que filmamos toda la película. Después, cuando recibimos el subsidio, en vez de comprar nuevos equipos, hicimos tres viajes a Chile... Habíamos planteado una historia muy larga porque no íbamos a hacer un documental sobre algo que había pasado, sino sobre algo que estaba pasando. Finalmente, tardamos cuatro años, entre que empezamos a producir y terminó la historia que logramos filmar completa".

Rafael Ontiveros, nació y reside en General Conesa, un pueblo de siete mil habitantes, sobre la orilla sur del Río Negro. Estudió cine en La Plata. El último



**CHIVAS**, de **Fernando Valeria** (28 años).  
Bariloche, Río Negro.

motor chico es su primer largo de ficción y la continuación del documental El último motor grande. "Mi película fue un acontecimiento para el pueblo. Colaboraron, con dinero o con alguna necesidad, más de 200 personas. Armamos un fondo



**EL VERANO DEL CAMOATÍ**, de **Federico Laffitte** (39 años); Choele Choel, Río Negro.



**EL ÚLTIMO MOTOR CHICO**, de **Rafael Ontiveros** (36 años). General Conesa, Río Negro.

pidiendo apoyo al Municipio y juntando dinero. Teníamos que bancar a los actores que estaban sin laburo. Creo que el presupuesto no es la condición para hacer una película. Si tenés tu cámara y tu micrófono, podés ir filmando esos pequeños mundos a los que uno tiene acceso”.

Fernando Valeria y Julieta Con-tissa -su novia-, montaron una productora que genera contenidos televisivos. Chivas fue su opera prima: él dirigió y ella produjo. “Chivas tuvo una cosa

a favor que fue la investigación de campo que teníamos hecha del submundo de las bicicletas en el Alto Valle -explica Fernando-. Habíamos producido un programa de deportes extremos y tomamos contacto con esos chicos: más que habilidosos son muy cool, son peones de albañil y son mis vecinos. Quisimos reflejar cómo luchan por sus sueños y nos pareció que había que hacer la película como sea. Ahorramos una platita y trabajamos gratis. Lo que generamos en ese pueblo, cuando proyectamos el largometraje, nos compensó”.

Julieta cuenta que proyectaron Chivas en el Salón Multieventos Municipal de Roca y se llenó. “Si hubiéramos buscado financiamiento, haciendo el camino tradicional y más conservador, habrían pasado seis años y los pibes que íbamos a filmar a los 18, ya estarían casados y con hijos. En la Patagonia hay que hacer películas a como dé lugar.

Si esperamos el subsidio, finalmente entramos en una encerrona que casi es censura”.

**Laffitte** “Nuestras películas tienen un camino para hacer. El verano del camoatí recorrió todos los espacios INCAA del país. No gané un centavo, al contrario, sigo poniendo plata. Pero se empieza a ver. Y me parece que nosotros, como productores independientes, trabajamos con la confianza de nuestros lugares. En donde vivimos creen y confían en que podemos hacer una película. Metiendo adentro del presupuesto nuestros costos para poder parar la olla, siempre conseguís asociarte, trabajar comunitariamente y contar historias que en tu pueblo quieren escuchar y ver. El día del estreno metimos mil quinientas personas en la sala de Choele Choele: sacamos el 30 por ciento del costo de producción que necesitábamos en ese momento para terminar de pagar el soni-

---

**“Hacer cine es generar contenidos, poner las cosas sobre la mesa para que se debatan. Así es como se justifica el costo social de hacer películas”.**

**Fernando Valeria**

---

do y a la montajista. Me parece que tenemos un esquema de producción que, por suerte, se distancia del modo de Buenos Aires. El realizador toma una preponderancia fundamental: empieza a cumplir un rol social y el relato audiovisual se convierte en la vida”.

**En este contexto, ¿qué significa para ustedes hacer cine?**

**Valeria** “Hacer cine es generar contenidos, poner las cosas sobre la mesa para que se debatan. Así es como se justifica el

costo social de hacer películas. Estoy comprometido y soy fiel a lo que hago, es el ser. Es un trabajo porque, si necesito contratar a alguien tengo que pagarle. Pero, como realizador, soy el sujeto de riesgo”.

**Molina** “Me parece que hay dos lecturas, sobre todo que ahora en Argentina, ha aparecido mucha plata que antes no había o iba a unos pocos. Una, es que podés hacer cine y tratar de entrar en la industria. La otra es, como decía Fernando, convertirte en realizador. Gleyzer

**“El día del estreno metimos mil quinientas personas en la sala de Choele Choele: sacamos el 30 por ciento del costo de producción”.**

**Federico Laffitte**

filmó Los traidores bajo la dictadura y con los amigos. ¡Siempre fue así! A nosotros, de la plata que recibimos, nos quedaron trescientos pesos por mes de

sueldo, para cada uno. ¡Pero lo hicimos! Relegamos todo. Es más, llegamos a vender cosas importantes. Es una filosofía de vida más que otra cosa”.

## EL CINE PATAGÓNICO Y SUS COSTOS

**Chivas (Ficción | Ópera prima)**

**Director Fernando Valeria (36 años) | Guionista y productora Julieta Contissa (28 años); Bariloche, Río Negro.**

**Con Nikon D 5100.**

**Editada por el director que, como es músico, también hizo la banda de sonido.**

**Costo \$4.000 y una bicicleta.**

**El último motor chico (Ficción documental)**

**Director Rafael Ontiveros (36 años); General Conesa, Río Negro.**

**Con Nikon D90.**

**Costo \$12.000.**

**Refugiados en su tierra (Documental | Ópera prima)**

**Directores Fernando Molina (32 años) y Nicolás Bietti (33 años); Bariloche, Río Negro.**

**Con Sony SR2.**

**Costo \$20.000.**

**El verano del camoatí (Ficción)**

**Director Federico Laffitte (39 años); Choele Choele, Río Negro.**

**Equipo: Sony X 1.**

**Costo \$1.100.000.**

**El cielo del desierto (Ficción | Ópera prima)**

**Director Alejandro Ferreyra (57 años); Neuquén.**

**Con Canon 5 D.**

**Costo sin declarar**

**Alejandro Ferreyra** llega demorado y suma su tentativa al debate: “Mi caso es un poco particular porque El cielo del desierto es mi primera película y la estreno a los cincuenta y siete años. No hice ningún corto antes y sólo estudié cine un par de años en General Roca. Cuando era joven, era una utopía hacer cine. Ahora también es difícil, pero cambiaron mucho los modos de producción”.

**Ontiveros** “Creo que uno lo hace rentable a su medida: la forma que vos elijas de trabajar, lo que vayas a contar, eso hace que necesites o no dinero. En mi caso, si necesito dinero lo busco entre la gente que me rodea. Vivo en un pueblo muy chiquito. Así que voy, le golpeo la puerta al intendente y me atiende. Generalmente encuentro apoyo. Es una cuestión de amor. Amo lo que hago, quiero contar una historia y voy a hacer lo posible para lograrlo. Cuando empecé esta película, agarré la cámara y salí a filmar. Sólo tuve que invertir tiempo”.



# La pequeña pantalla pierde su complejo de inferioridad

LA IDEA DE QUE LA TELEVISIÓN ERA UN FORMATO MENOR ESTÁ MUTANDO: MUCHAS ESTRELLAS DE HOLLYWOOD CAMBIAN DE ESCENARIO Y TRIUNFAN AHORA EN LA PEQUEÑA PANTALLA. DIRECTORES DE LA TALLA DE SPIELBERG Y GEORGE LUCAS PREVIENEN SOBRE LA EXISTENCIA DE UNA BURBUJA DE SUPERPRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, EN SU OPINIÓN DESTINADAS AL COLAPSO. MIENTRAS LA GRAN PANTALLA COMPITE POR LOS TAQUILLAZOS, LA TELEVISIÓN RESPONDE A ESA TIRANÍA CON SERVICIOS DE SUSCRIPCIÓN.



La obsesión taquillera de los grandes estudios de Hollywood, donde la aversión al riesgo está ganando la batalla a la creatividad, ha generado una ola migratoria de talento desde el cine a la pequeña pantalla, convertida ahora en refugio de proyectos de calidad propios del séptimo arte. La televisión se ha puesto de moda, y las estrellas del celuloide se pirran por trabajar con **Aaron Sorkin**, idolatran a **David Chase** y no dudarían en contestar al teléfono si les llama **Vince Gilligan**, **Matthew Weiner** o **Alex Gansa**, nombres que se esconden detrás de las series más prestigiosas del momento.

**Los más grandes prefieren la TV** El hecho de que **MICHAEL DOUGLAS**, de 69 años, recogiera el primer

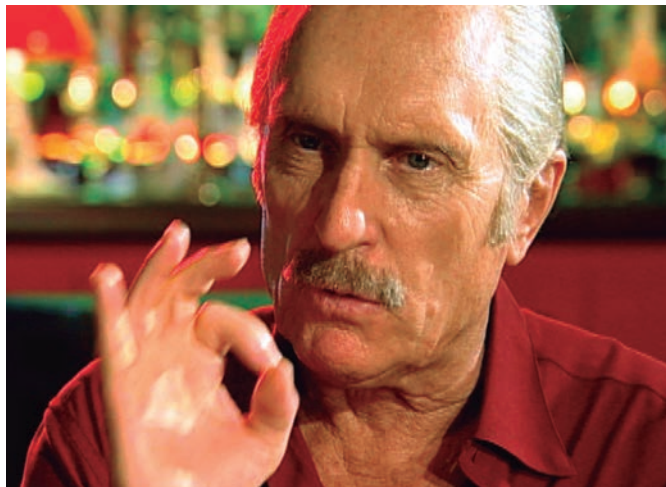
**Emmy** de su carrera por un papel digno de **Oscar**, certifica el actual objetivo de los telefilmes en USA. Si se suma que se trató de un proyecto que difícilmente habría prosperado en un estudio, se confirma el momento dulce de la televisión en detrimento del cine. **DOUGLAS** protagonizó **BEHIND THE CANDELABRA**, del canal de cable HBO, bajo la dirección de **Steven Soderbergh**, un largometraje biográfico sobre el pianista **Liberace** y su tormentosa relación con su amante, al que encarnó **MATT DAMON**, también candidato al **Emmy**. No hace tanto tiempo estaba mal visto en Hollywood que un artista de primera fila hiciera televisión. El mismo trofeo que consiguió **DOUGLAS** se lo llevó **KEVIN**

El idolatrado **David Chase**, ideólogo de la saga mafiosa **LOS SOPRANOS**.

**MATT DAMON** encarna al amante del pianista **Liberace**, en el film dirigido por **Steven Soderbergh**.



COSTNER en 2012, AL PACINO en 2004 y 2010, PAUL GIAMATTI en 2008, ROBERT DUVALL en 2007, todos ellos ganadores o nominados alguna vez a una estatuilla. También resonó este año **HOUSE OF CARDS**, un producto para la pequeña pantalla distribuido a través del videoclub de internet **Netflix**, que ni siquiera necesitó emitirse por la televisión para que el ganador de **Oscar** DAVID FINCHER obtuviera un **Emmy** de mejor dirección. KEVIN SPACEY, ROBIN WRIGHT, SIGOURNEY WEAVER y HELEN MIRREN optaron también a ese galardón televisivo en auge, a pesar de que no hace tanto tiempo estaba mal visto en Hollywood que un artista de primera fila hiciera televisión, considerado un formato menor de menor salario. Esta transición se está produciendo de forma progresiva a medida que cristaliza lo que los críticos en Estados Unidos han venido en llamar la pérdida de complejos de la pequeña pantalla frente a su hermana mayor. Y ocurre a pesar del abismo salarial. Ningún intérprete televisivo se embolsó en 2012 los 75 millones de dólares (55,5 millones de euros) que ganó ROBERT DOWNEY JR. por ser **IRON MAN**, según los datos de **Forbes**. ASHTON KUTCHER y SOFÍA VERGARA, los actores de series mejor pagados, ingresaron 24 y 19 millones de dólares (17,7 y 14 millones de euros), respectivamente.



El talentoso ROBERT DUVALL obtuvo su premio Emmy en 2007.

SIGOURNEY WEAVER  
Hollywood ya no ve con malos ojos que artistas de primera fila hagan televisión.

Pero para acercarse al sueldo estratosférico de DOWNEY JR. es necesario hoy en día tener algún tipo de superpoder, ser un personaje de fantasía o un héroe de acción, cosa

que no está al alcance de cualquiera en una industria que demanda belleza y juventud. El protagonista de **MAD MEN**, JON HAMM, ha manifestado en varias ocasiones su

**El protagonista de Mad Men, Jon Hamm, manifestó en varias oportunidades su hartazgo por películas de vampiros y robots, pensadas para vender entradas a los adolescentes.**

hartazgo de películas de vampiros y robots, y se queja amargamente de que los ejecutivos de Hollywood parece que solo piensen en vender entradas a adolescentes. "Hay una audiencia ahí fuera para cine de adultos. No me refiero a porno, hablo de películas que no sean '¿Oh, dios mío, me ama ese vampiro?'", dijo a la revista **Cosmopolitan**.

La televisión respondió a la tiranía de las taquillas con servicios de suscripción que, a pesar de la piratería, funcionan y sirven para pagar contenidos donde prima el guionista frente al director y el drama del personaje frente a la acción. En abril, **Netflix** superó a **HBO** en número de clientes por primera vez, más de 29 millones en Estados Unidos, frente a los 28 de **HBO** (que emite **JUEGO DE TRONOS**,

**THE NEWSROOM, GIRLS**) y los 22 de Showtime (**HOMELAND**), los dos canales de cable "premium" sin cortes publicitarios, si bien todos ganaron suscriptores. En cable, destacó el rendimiento de **AMC**, que entre abril y junio obtuvo un beneficio neto de 135 millones de dólares (99,9 millones de euros), un 226 por ciento más que en el mismo periodo de 2012, gracias en parte a sus éxitos con **MAD MEN, BREAKING BAD** y **THE WALKING DEAD**. Las cadenas generalistas tampoco quieren quedarse rezagadas. **CBS** estrenó **THE CRAZY ONES**, el regreso de **ROBIN WILLIAMS** a la televisión después de 30 años y **NBC** lanzó **THE MICHAEL J. FOX SHOW**. El último en subirse a este barco fue **ROBERT DE NIRO**, que a sus 70 años aceptó su primer papel protagonista en televisión, un abogado en la serie **CRIMINAL JUSTICE** de **HBO**. ■

HELEN MIRREN, otra estrella activa en televisión.



El ganador de Oscar **David Fincher**, tras las cámaras de **HOUSE OF CARDS**.

**MICHAEL DOUGLAS**, ganador del Emmy por su protagonismo en **BEHIND THE CANDELABRA**, largometraje biográfico sobre el pianista Liberace.




---

**La TV respondió a la tiranía de las taquillas con servicios de suscripción que funcionan y sirven para pagar contenidos donde prima el guionista frente al director y el drama del personaje frente a la acción.**

---



# Hacer TV en la era **Twitter**



DAC @dac\_directores

3d

En un mundo conectado por la Web, mirar TV ya no es lo mismo. El periódico norteamericano reunió a los responsables de seis grandes series de la televisión actuales: Shonda Rhimes (Scandal y Grey's Anatomy), Carlton Cuse (Bates Motel y, antes, Lost), Robert y Michelle King (The Good Wife), Terence Winter (Boardwalk Empire), Scott Buck (Dexter) y Beau Willimon (House of Cards) -se emiten por canales abiertos, cable y Netflix-. Discusiones y desafíos de filmar para televisión.



**Las audiencias parecen más enganchadas con la TV que nunca. ¿Esa obsesión afecta la manera en que hacen sus ciclos?**

**Carlton Cuse** El cambio en la manera en que la gente mira la TV nos ha permitido narrar historias con continuidad, lo que era un anatema en la TV abierta. Pensaban que si alguien se perdía un episodio y, no podía seguir la historia, se iba a otro canal. Hoy hay tantas formas y soportes para mirar programas que se reconoce que la narración serializada fideliza a la audiencia.

**Shonda Rhimes** Al mismo tiempo, parte del desafío de hacer una serie como Scandal es que queremos que el espectador sienta que si no lo ve en vivo, se está perdiendo algo. Es por eso que todos se meten en Twitter para ser parte de esa experiencia comunal, de ver la serie y hablar de ella.

**¿Cómo se comparte la experiencia de ver una serie como House of Cards, cuyos episodios están disponibles todos a la vez?**

**Beau Willimon** Hay muchas maneras de compartir la experiencia de ver un programa: tuitear en vivo, un fanático

que le dice a su amigo tenés que ver este programa, así podemos charlar de él y, dos semanas más tarde, discuten la temporada completa. Creo que esta costumbre se está expandiendo en círculos concéntricos, lo que permite más experiencias al espectador.

**Terence Winter** Va a ser interesante descubrir, dentro de 40 años, si hay algún programa de nuestros días que recuerde la gran mayoría de la sociedad, como ocurría en nuestra infancia, cuando todos sabían las canciones, los gags, las frases.

**¿Cómo se acercan a las redes sociales con sus programas? ¿Sienten presión para lograr momentos “tuiteables”?**

**Cuse** A&E quería que Bates Motel se vea en vivo. A través

de las redes sociales uno puede crear la sensación de que hay que estar ahí frente a la TV para verlo.

**¿Cómo evitan ponerse a la defensiva?**

**Willimon Dickens** leía todas las cartas que recibía. Sus novelas eran un diálogo con sus lectores. Escribía para entretenerlos: le pagaban por palabra, por lo que quería que estuvieran contentos. Pero también quería asegurarse que entendieran la historia que les contaba.

**Cuse** Te tienen que resbalar ciertas cosas y tenés que saber mantener la perspectiva.

**Robert King** Cuando uno descubre que 50 personas en las redes sociales no entendieron la escena que escribiste, hay

que arreglarla.

**Cuse** Si estás contando una historia, no importa cuán riguroso y claro seas al hacerlo, estás en una burbuja. En el momento en que la audiencia se mete, esa burbuja se pincha. Su percepción es la realidad de la ficción. Pienso que la clave, al menos para mí, es permitir que el diálogo en Twitter esclarezca y no imponga lecturas al programa.

**Vince Gilligan, el creador de BREAKING BAD, dijo recientemente en una entrevista: La gente cree que somos como Bobby Fisher, que tenemos pensados los siguientes 30 movimientos en el tablero. Pero los guionistas suelen meter a sus personajes en dilemas de los que no saben cómo los sacarán. ¿Es así?**



*“Las series son como la vida: la gente muere de vieja o de forma violenta y trágica. Pero nadie sabe cuándo”* **Beau Willimon-HOUSE OF CARDS.**



**Rhimes** No, para nada (todos se ríen). Al final de la primera temporada de **SCANDAL**, la gran pregunta era: *¿Quién es Quinn Perkins?* La gente del canal nos preguntó quién era. Yo les respondí: *Cuando nos renueven el contrato se los cuento.*

**Willimon** Una ficción televisiva es más parecida al jazz que a una sinfonía; es call and response. Uno puede tener un plan, pero hay que estar abierto a mejorarlo con una idea nueva o una oportunidad imprevista.

### Shonda, ¿te gustaría hacer 13 capítulos?

**Rhimes** Hacemos horas de televisión. Me encantaría vivir en un mundo en el que pudiéramos hacer 13. Nuestros programas serían mejores.

**King** La única ventaja de hacer

22 capítulos por temporada, para nosotros, es la posibilidad de experimentar más. No sé si podría permitírmelo con 13.

**Willimon** No me parece que el modelo de 13 capítulos restrinja la experimentación. La única razón por la que dividimos *House of Cards* en 13 episodios de una hora es porque tenemos compradores internacionales que ponen al aire el programa semanalmente en la TV. Pero la puerta está abierta para hacer desaparecer el concepto de temporadas. Podrían ser emitidos por partes: una de 22

minutos, otra de 94. No tener episodios, sino seis u ocho horas de historia que la audiencia podría ver de corrido o elegir ella misma dónde pausar.

### Terry, LOS SOPRANO tuvo el final más polémico que se recuerde... ¿Sufriste la reacción del público?

**Winter** Sí. Sufrí daños colaterales. Meses después, la gente pareció calmarse y en muchos casos llegaron a la conclusión de que fue un buen final. A mí me gustó. **David** (**Chase**, el creador) nos lo había contado a

El protagonista de **DEXTER**, **Michael C. Hall**, forense y asesino serial, con ocho temporadas en pantalla.

mí y a **Matt Weiner** (de **MAD MEN**) un año antes. Creo que no estaba preparado para la reacción.

### Cuse ¿Te explicó el final?

**Winter** No. Entendí que si uno es Tony Soprano, alguien saldrá de un baño de hombres alguna noche en algún lugar.

La última escena de **LOS SOPRANOS**, un clásico contemporáneo que introdujo el psicoanálisis a la saga de mafiosos italianos.



**“Entendí que si uno es Tony Soprano, alguien saldrá de un baño de hombres alguna noche en algún lugar. Podría ser esta noche u otra, pero el pasado alcanzará tarde o temprano. El final nos dejó sacar nuestras conclusiones”**

**Terence Winter  
BOARDWALK EMPIRE**

Podría ser esta noche u otra, pero el pasado alcanzará tarde o temprano. El final nos dejó sacar nuestras conclusiones.

**Beau, ¿cuánto tiempo puede durar HOUSE OF CARDS?**

**Willimon** Ni idea. Las series son como la vida: la gente muere de vieja o de forma violenta y trágica. Pero nadie sabe cuándo. Terminar una ficción en la pantalla chica es imposible: la razón por la que la gente mira TV es porque no quiere que termine lo que está viendo. Contrariamente a lo que ocurre en las películas, donde se entra en la sala sabiendo que dos horas más tarde saldrá de ahí, lleno de pochoclo, para seguir con su vida. Así que estás tratando de lograr lo que la gente realmente no quiere que ocurra. ■



La protagonista de **SCANDAL**, KERRY WASHINGTON, serie creada por **Shonda Rhimes**.



La nostalgia de una época extinguida, revivida gracias a los publicistas de **MAD MEN**.



# BALANCE LATINOAMERICANO LAS MÁS TAQUILLERAS 2013

Informa para DAC ANA HALABE

LA COMEDIA  
VUELVE A REINAR  
EN LA TAQUILLA  
LATINOAMERICANA  
EN UN AÑO EN  
EL QUE VARIAS  
PELÍCULAS SE HAN  
CONVERTIDO EN  
LAS MÁS EXITOSAS  
DE SU PAÍS.

Consolidando la tendencia de los últimos años, la comedia ha vuelto a ser el género favorito de los espectadores de la región a la hora de elegir cine nacional. El balance de la taquilla 2013 en varios de los principales mercados latinoamericanos, profundiza el gusto por las historias de humor -generalmente localistas- y aquellas que están dirigidas a toda la familia. De allí se desprenden también los buenos resultados de las producciones animadas, que a medida que ha crecido su oferta y calidad logró ir escalando peldaños en la aceptación del público.

**ARGENTINA** En un año con tres películas nacionales por encima del millón de espectadores, **METEGOL** (Juan José Campanella) resultó el mayor éxito de 2013. La superproducción animada basada en una historia de **Roberto Fontanarrosa** y lanzada por WIP, sumó 2,1 millones de tickets vendidos. Con un presupuesto de 20 millones de dólares, es una coproducción argentino-española que tiene como productores ejecutivos a 100 Bares Producciones, de Campanella, y Catmandu Entertainment, con la producción de Jempsa, de Jorge Estrada Mora, y Plural Jempsa, y la participación de Canal+, Antena 3, La Sexta, SGR y Telefé.



**METEGOL** (Juan José Campanella-2013), animación argentina con voces de PABLO RAGO y DIEGO RAMOS, fue vista por más de 2 millones de espectadores.

**BOLIVIA** A caballo entre la comedia y el policial, **LAS BELLAS DURMIENTES** (Marcos Loayza) registró alrededor de 15.000 entradas, convirtiéndose en la producción nacional más exitosa del año, si bien su estreno comercial se produjo a finales de 2012. Producida por Alma Films y distribuida por Multicine de La Paz, sigue a un humilde cabo en su camino por descubrir quién se oculta detrás de una serie de asesinos



El film boliviano de **Marcos Loayza LAS BELLAS DURMIENTES** (2013), con LUIGI ANTEZANA, el más rentable del año.

matos de modelos.

**BRASIL** No sorprende que en el gigante del sur lo más exitoso

del año haya sido una comedia que lleva el sello de la poderosa **Globo Filmes**. **MINHA MÃE É UMA PEÇA** (André Pellenz), tras-

lada a la pantalla grande una obra de teatro exitosa, donde una mujer busca qué hacer con su tiempo. Con distribución de



La brasilera **MINHA MÃE É UMA PEÇA** (André Pellenz-2013), basada en la obra teatral de su protagonista, PAULO GUSTAVO, ya prepara una segunda parte a estrenarse en diciembre de 2014.



DTF / Paris Films, tuvo 4,6 millones de espectadores.

**CENTROAMÉRICA** La comedia hondureña **¿QUIÉN PAGA LA CUENTA?**, escrita y dirigida por **Benji López**, fue el mayor suceso del cine centroamericano durante el año que pasó. Lanzada por **Cinemark Intl.**, en enero sumó 107.300 espectadores logrando romper el récord establecido por **AMOR Y FRIJOLES** (**Matthew Kodath**, Her-

nán **Pereira**-2009) ,que también pertenece a la productora **Guacamaya Films**.

**CHILE** La llegada de **EL CIUDADANO KRAMER** el primer jueves de diciembre le alcanzó para que la nueva película de **Stefan Kramer** se coronara como lo más visto del año, quitándole el primer puesto que ostentaba la también comedia **BARRIO UNIVERSITARIO** (**Esteban Vidal**-2013). Sin lograr marcas históricas como "STEFAN V/S KRAMER" (Se-



La hondureña **¿QUIÉN PAGA LA CUENTA?** (**Benji López**-2013) logró también estrenarse en varias ciudades de Estados Unidos, como Miami y Houston.

**COLOMBIA** El enorme suceso que representó **EL PASEO** (2010), la película nacional más vista en los últimos veinte años, dio origen a una segunda entrega, **EL PASEO 2**, donde se repitió el tándem **Harold Trompetero** (director)-**Dago García** (productor). La secuela se convirtió en la más taquillera de 2012, recaudando 3,6 millones de dólares. El 25 de diciembre -misma fecha de lanzamiento de sus antecesoras- se estrenó la tercera parte, **EL PASEO 3** (**Juan Camilo Pinzon**), que fue vista por casi 327.000 personas en cinco días, superando a su predecesora.

bastián **Freund**, **Stefan Kramer**, **Leonardo Prieto**-2012), el lanzamiento de **FOX** terminó el año con una cifra cercana a los 700 mil espectadores.



El actor de Hollywood **John Leguizamo**, nacido en Colombia, integró **El Paseo 2** (**Harold Trompetero**), parte de la exitosa saga sobre la unión familiar.

El popular imitador chileno **Stefan Kramer** consigue otro éxito con **El Ciudadano Kramer** (2013), dejando en evidencia a la política nacional.

**ECUADOR** **MEJOR NO HABLAR DE CIERTAS COSAS** (**Javier Andrade**), alcanzó los 55.000 espectadores en un año histórico para el cine ecuatoriano con 11 estrenos. Precisamente, el drama de **Andrade** sobre dos hermanos, producido por **Punk S.A.** y **Quinto Malo Films**, fue el

primer lanzamiento de 2013. Cabe destacar el muy buen desempeño del documental **LA MUERTE DE JAIME ROLDÓS** (Manolo Sarmiento-Lisandra I. Rivera), con un estimado de 50.000 espectadores.

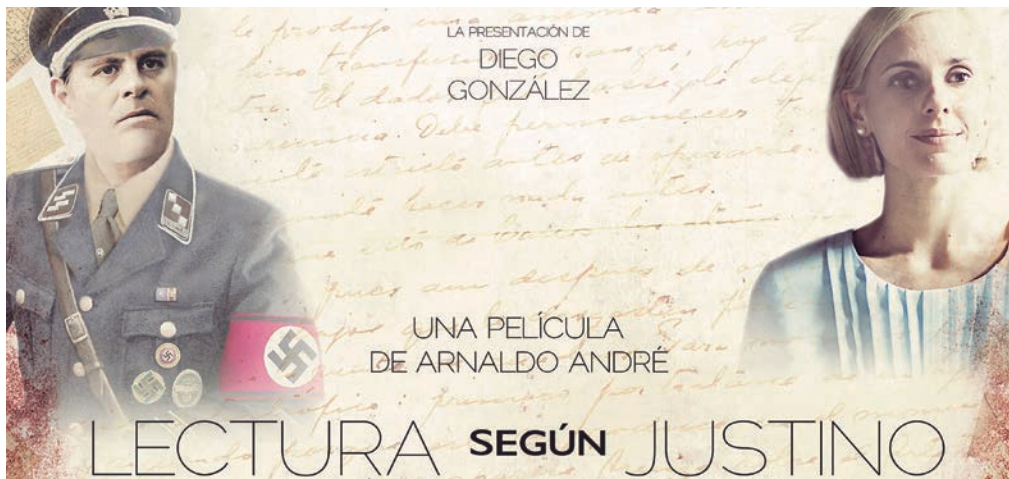
**MÉXICO NO SE ACEPTAN DEVOLUCIONES**, primer largometraje dirigido por el comediante **Eugenio Derbez**, hizo historia en el país al convertirse en el mayor suceso del cine nacional, contabilizando 15,2 millones de espectadores y una recaudación de 49,3 millones de dólares. Adicionalmente se lanzó en Estados Unidos, obteniendo el récord de espectadores para una película en español.

**PARAGUAY LECTURA SEGÚN JUSTINO**, debut como realizador del popular actor paraguayo afincado en Argentina **ARNALDO ANDRÉ**, quedó primera en el ranking nacional con 10.700 espectadores. Co-producción argentino-paraguaya entre **Ignacio M. Echegoyen, André y Sabaté Films**, es un film "coming of age" de tintes autobiográficos, ambientado en el inicio de la dictadura de Stroessner.



El premiado drama sobre dos hermanos de Javier Andrade, **MEJOR NO HABLAR DE CIERTAS COSAS** (2013), fue la elegida para representar a Ecuador en los premios Oscar 2014.

La ópera prima mexicana dirigida y protagonizada por el comediante **Eugenio Derbez**, **NO SE ACEPTAN DEVOLUCIONES** (2013), superó en EE. UU. al éxito de **COMO AGUA PARA CHOCOLATE** (Alfonso Arau-1992).



El primer film dirigido por el popular actor paraguayo **Arnaldo André**, **LECTURA SEGÚN JUSTINO**, es un drama ambientado en los años '50.

## DIRECTORES\_INFORME

**PERÚ** Un éxito sin precedentes marcó **ASU MARE**, comedia dirigida por **Ricardo Maldonado** y protagonizada por el actor de stand up **CARLOS ALCÁNTARA**, que obtuvo 2,4 millones de espectadores. Lanzada por **New Century Film** y producida por **Tondero Films**, se trata de una adaptación del unipersonal homónimo de Alcántara.

**URUGUAY** Por segundo año consecutivo, una producción animada resultó la película nacional favorita de los espectadores. Si en 2012 fue **SELKIRK** (**Walter Tournier**), en 2013 le tocó el turno a **ANINA**, película dirigida por **Alfredo Soderguít** que tuvo su premiere en la Berlinale y luego pasó por festivales como Cartagena y Bafici, entre otros. La coproducción uruguayo-colombiana entre **Raindogs Cine** y **Antorcha Films** sumó 23.850 espectadores.

**VENEZUELA** El cine de género, una tendencia creciente en Latinoamérica, logró en Venezuela el primer lugar de la taquilla nacional con la historia de terror **LA CASA DEL FIN DE LOS TIEMPOS** (**Alejandro Hidalgo**). La producción sumó 590.579 espectadores y tuvo una recaudación de 4,1 millones de dólares. ■



**ASU MARE** (**Ricardo Maldonado**-2013) es la adaptación fílmica del show de comedia stand-up homónimo, del popular actor **CARLOS ALCÁNTARA**. Éxito de taquilla peruana.

Otra animación primera **LA URUGUAYA ANINA** (**Alfredo Soderguít**), basada en la novela homónima de Sergio López Suárez. Premiada en varios festivales, entre ellos, el **BAFICI**.



El terror a la cabeza **LA CASA DEL FIN DE LOS TIEMPOS** (**Alejandro Hidalgo**-2013), primer película del género hecha en Venezuela.





# EFECTOS DE TAQUILLA: COLOMBIA EN 2013

**LOS AMANTES PASAJEROS**  
Pedro Almodóvar. El cine iberoamericano tuvo un pequeño resurgimiento en la cartelera colombiana 2013.

LAS SALAS DE CINE SE DIGITALIZAN, RESURGE EL CINE IBEROAMERICANO, SE REDUCEN LOS ESTRENOS LOCALES, FUERTE PRESENCIA DE HOLLYWOOD Y POCA DIVULGACIÓN DEL CINE INDEPENDIENTE.

Posiblemente la noticia más importante de 2013, en cuanto se refiere a cine en Colombia, fue la relativamente rápida digitalización de casi el 80 por ciento de las salas cinematográficas y el final de las copias de 35 milímetros. Por eso, la forma de hacer y difundir cine en el país ha cambiado radicalmente.

Este día se veía venir desde hace muchos años, pero el 2013 fue definitivo. Al contar con la digitalización total de las salas de Cine Colombia, Cinemark y Cinépolis, solamente quedaron el 21,22 por ciento de las salas por digitalizar y se espera que a mediados, o a fines del 2014, el cine en Colombia sea totalmente digital.

La súper taquillera **EL PASEO 3** (Juan Camilo Pinzón) superó a las dos anteriores de la saga, con producción de Dago García.



La taquilla general subió en un 6,86 por ciento y la asistencia en un 5,60, cifras por debajo del progresivo aumento de los años anteriores. A pesar del precio de la entrada, el 3D en Colombia se ha logrado mantener más o menos estable al lograr captar el 37,89 por ciento de la taquilla y el 28,85 de los espectadores.

La otra noticia importante de 2013 es que, por segunda vez en los últimos años, 12 películas lograron sobrepasar la cifra del millón de espectadores y, dos de ellas, los dos millones. **MONSTERS UNIVERSITY** (Dan Scanlon), **RÁPIDOS Y FURIOSOS 6** (Justin Lin), **IRON MAN 3** (Shane Black) y **MI VILLANO FAVORITO 2** (Pierre Coffin, Chris Renaud), entre otras, fueron responsables del 40,27 por ciento de toda la asistencia al cine en Colombia en 2013. El film de terror **EL CONJURO** (James Wan), logró sobrepasar el millón de espectadores,

caso único del género en Colombia.

No fue un año muy afortunado para la comedia, ya que pocas películas de este género aparecen entre las más taquilleras. Las que se destacan son todas secuelas: la local **EL PASEO 2** (Harold Trompetero), **¿QUÉ PASÓ AYER? 3** (THE HANGOVER PART THREE-Todd Phillips) y **SON COMO NIÑOS 2** (GROWN UPS 2-Dennis Dugan).

El cine iberoamericano, que siempre ha estado olvidado en la cartelera colombiana, tuvo un pequeño resurgimiento en 2013 con la exhibición de varias películas importantes, como las argentinas **TESIS SOBRE UN HOMICIDIO** (Hernán Goldfrid), **METEGOL** (Juan José Campanella), **CORAZÓN DE LEÓN** (Marcos Carnevale), **INFANCIA CLANDESTINA** (Benjamín Ávila); la mexicana **NOSOTROS LOS NOBLES** (Gary Alazraki); la chilena **NO** (Pablo Larraín); las españolas **LO IMPOSIBLE** (Juan Antonio Bayona), **LOS AMANTES PASAJEROS** (Pedro Almodóvar), **EL CUERPO** (Oriol Paulo), **LA CHIS-**



Hollywood siempre se instala fuerte: en Colombia, la popular animación **MONSTERS UNIVERSITY** (Dan Scanlon) fue la película más taquillera de 2013, superando los dos millones de espectadores.

**PA DE LA VIDA** (Álex de la Iglesia), **LOS PELAYOS** (Eduard Cortés), **BLANCANIEVES** (Pablo Berger), **OPERACIÓN E** (Miguel Courtois). Todas ellas estuvieron dentro de una cartelera repleta de películas de entretenimiento familiar, de grandes animaciones espectaculares y costosas secuencias de Hollywood, con poco espacio para el cine arte. La representación de la era del jazz que hizo Baz Luhrman en **EL GRAN GATSBY** (THE GREAT GATSBY), escasamente pudo llegar a los 117.000 espectadores. **BLUE JASMINE**, la última película de Woody Allen, apenas logró sobrepasar la barrera de los 60.000. Ni hablar de films europeos como **RENOIR** (Gilles Bourdos), **EN LA CASA** (Dans la Maison-Francois Ozon), **LA CACERÍA** (Jagten-Thomas Vinterberg), **EL ADIÓS A LA REINA** (Les Adieux a le Reine-Benoit Jacquot), y otras que pasaron totalmente desapercibidas.

En cuanto al cine colombiano, se puede decir que 2013 fue difícil, especialmente después de un 2012 que resultó el año

más importante para el cine colombiano en toda su historia, al lograr el mayor número de estrenos vendidos y la mejor asistencia: 3.377.664 espectadores. Este año los estrenos se redujeron a 17 y la asistencia cayó a 2.170.648 espectadores. Desde hace algunos años, la taquilla y la asistencia al cine colombiano la pone el productor **Dago García** con sus películas anuales. En 2013, con la ya mencionada **EL PASEO 2, EL CONTROL** (Felipe Dotheé) y **EL PASEO 3** (Juan Camilo Pinzón). Su sello fue responsable del 72,59 por ciento de la asistencia al cine colombiano del año.

El cine independiente con cinco películas, **DE ROLLING POR COLOMBIA** (Harold Trompetero),

El drama **CRÓNICA DEL FIN DEL MUNDO** (a), una muestra del cine independiente colombiano exhibido en las salas locales.



CRIMEN CON VISTA AL MAR (Gerardo Herrero), SECRETOS (Fernando Ayllón), LA JUSTA MEDIDA (Colbert García) y CRÓNICA DEL FIN DEL MUNDO (Mauricio Cuervo), capturó el 15 por ciento, mientras que el restante 12,41 por ciento se lo repartieron las 10 películas ganadoras de los estímulos de producción y post producción del fondo de cinematografía, que tuvieron su peor año al

no convocar al público colombiano a la taquilla y no llamar mucho la atención en los festivales de cine internacionales. La única cinta de este grupo que tuvo alguna resonancia fue ROA, del reconocido director Andrés Baiz, que logró una taquilla de 160.000 espectadores. Las restantes 9 películas, AMORES PELIGROSOS (Antonio Dorado Zúñiga), LO AZUL DEL CIELO

(Juan Alfredo Uribe) EDIFICIO ROYAL (Iván Wild), CAZANDO LUCIÉRNAGAS (Roberto Flores Prieto), ESTRELLA DEL SUR (Gabriel González Rodríguez), LA ETERNA NOCHE DE LAS 12 LUNAS (Priscila Padilla), DON CA (Patricia Ayala Ruiz), PESCADOR (Sebastián Cordero) y LA LECTORA (Ricardo Gabrielli), solo lograron reunir 104.999 espectadores entre todas. La poca divulgación de la ma-

El documental **LA ETERNA NOCHE DE LAS 12 LUNAS** (Priscila Padilla), una de las 10 películas ganadoras de los estímulos de producción y post producción del Fondo para Desarrollo Cinematográfico (FDC).



yoría de los títulos fue notoria; algunos productores se quejaron por la poca taquilla de sus películas, por no tener un tratamiento especial de parte de los exhibidores, por no contar con una cuota de pantalla, etc. Pero sus protestas cayeron en oídos sordos ante este panorama de películas tan desolador. énero en Colombia. ■

**TESIS SOBRE UN HOMICIDIO**  
Hernán Goldfrid,  
una de las películas  
argentinas estrenadas  
durante 2013.



# “Me quedo con los premios del público”

El Festival **Anney** difundió a **LUMINARIS** en todo el mundo.

POR María Iribarren



ANIMADOS CUADRO A CUADRO, SUS CORTOS EL GUANTE (2001), VIAJE A MARTE (2004), SIXTEENS (2006) Y EN LA ÓPERA (2010) FUERON PREMIADOS EN TODO EL MUNDO, MERECIENDO UNA RETROSPECTIVA EN EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE ANIMACIÓN DE ANNECY. LUMINARIS (2011) YA HA RECIBIDO MÁS DE 300 PREMIOS INTERNACIONALES. ZARAMELLA ES DIBUJANTE, GUIONISTA, ANIMADOR Y DIRECTOR. NACIÓ EN BUENOS AIRES EN 1972 Y EGRESÓ DEL INSTITUTO DE ARTE CINEMATOGRAFICO DE AVELLANEDA.

**¿De dónde surgió la historia de Luminaris?** Quería ponerle imágenes al tema Lluvia de Estrellas, de Osmar Maderna (1945). Y la idea de crear esa historia en pixilación vino con una serie de tests que hice en

una residencia de creación en Francia, que se llama Fontevraud. De vuelta en Buenos Aires, con un primer borrador y muchas ideas que quería incluir, me pareció bueno trabajarlas con Gustavo Cornillón

que, ya había decidido, iba a ser el protagonista del corto.

**¿Por qué decidiste animar actores en vez de muñecos?** Porque es muy distinto animar muñecos o filmar actores. Estás trabajan-

do con otra lógica: usas personas reales pero que se mueven de manera irreal. Eso crea, automáticamente, un universo diferente que te lleva a contar historias distintas.

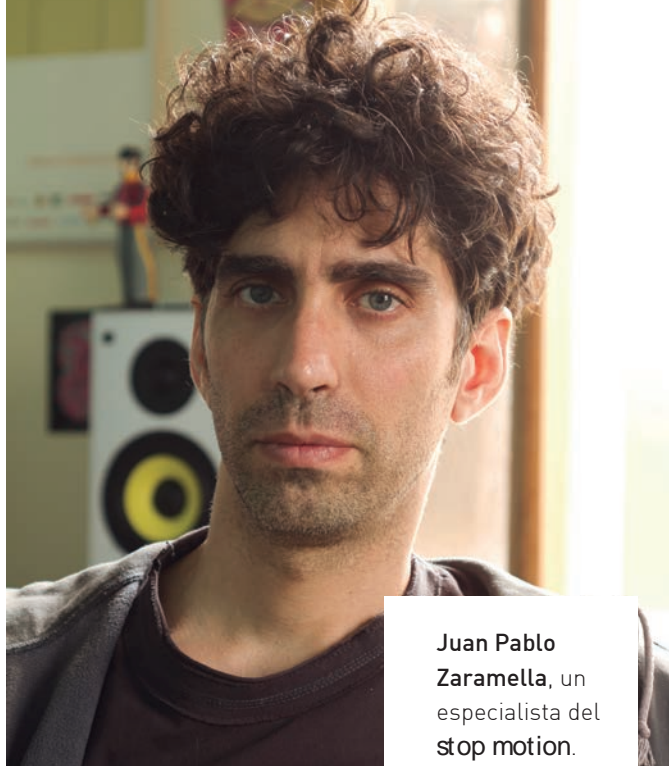
**¿Te autofinanciás?** Con mis cortos soy mi propio productor. Eso me da la libertad de trabajar como quiero y en los tiempos que quiero. Para Lapsus y Luminaris, el Instituto me facilitó el color, las copias 35 mm y el DCP, una vez que los cortos ya estaban filmados. No me dio dinero directamente sino servicios. Y los presadores cobraron al terminar su parte del trabajo.

**¿Cuánto te cuesta un corto promedio?** Es muy difícil de calcular el costo cuando producís de manera independiente. El de Luminaris rondó los treinta y cinco mil dólares. Se terminó de pagar hace muy poco gracias al éxito en festivales.

**¿Tenés muchos colaboradores?** Varía mucho según el proyecto. En Luminaris trabajaron alrededor de cuarenta personas a lo largo de todo el proceso. Pero hice cortos con un total de tres personas, como en Lapsus o En la Ópera.

**¿Cuánto tiempo de realización demandan en total películas como Luminaris o Viaje a Marte?** El tiempo total, desde el inicio al fin de Luminaris fueron dos años y medio. Viaje a Marte, dos. Pero hay que tener en cuenta que, como me autofinancio, siempre intercalo días de trabajo en proyectos por encargo.

**¿Cuál es tu fuente de ingresos habitual?** La publicidad y otro tipo



**Juan Pablo Zaramella**, un especialista del stop motion.

de trabajos. A veces hago ilustraciones gráficas, con muñecos. Algo que estuve haciendo mucho en los últimos tiempos son spots para festivales. ¡Sólo en 2013 hice cinco! Entre ellos, Mar del Plata y Anima Mundi, de Brasil.

**¿Qué te significan los premios?** En el caso de Luminaris, además de pagar cuentas pendientes, mucho de ese dinero se reinvertió y se sigue invirtiendo en distribución. Gracias a eso el corto ya participó de cuatrocientos festivales y ganó más de trescientos premios.

**De todos los premios que recibiste por Luminaris, ¿cuál es tu preferido?** ¡Qué pregunta difícil de responder! Voy a hacerlo con un cliché, que como suele pasar con los clichés, es cierto: me quedo con los premios del público. Porque el público es el que

te sostiene como autor. Además, porque representa una muestra más grande de criterios que la que puede tener un jurado, conformado por tres o cinco personas. Voy a destacar también los dos premios de Anecy: fueron los primeros que recibió Luminaris y, al haber sido en un festival tan importante, resultaron un impulso enorme. En sólo seis meses ya estaba en todos los festivales de animación.

**¿Cuál es el circuito de exhibición de tus películas?** Festivales de cine y animación, muestras o TV, aunque no es tan fácil encontrar

canales interesados en comprar cortos. La mayor parte de las ventas de animación independiente se hacen en Europa, principalmente en Francia.

**¿Qué balance sacás de tu experiencia como director?** Que cada cosa que hacés como autor te pone en un lugar distinto. Te hace mover un casillero. Y desde ese casillero podés tener un enfoque nuevo, una perspectiva que te lleve hacia otro lado. Me gusta mucho probar cosas, no quedarme en un mismo punto. Quizás algún día cambie de formato y haga un largo, pero no quiero abandonar los desafíos creativos. Porque cuando repetís un recurso tendés a estancarte.

**¿Estás haciendo otro?** ¡Siempre y en paralelo! Tengo unas ideas que con suerte terminarán en cortos. También, un proyecto de serie para TV, que se llama El hombre más chiquito del mundo, que será una mezcla entre animación stop motion con muñecos y filmación en vivo. No puedo adelantar mucho más por ahora. Con suerte, de aquí a un tiempo, lo estaremos viendo por la tele.



**Osmar Maderna** inspiró la creación de LUMINARIS.



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



Tel. +54(11) 4331-1490/92 // 0800-99-90-DAC (322)  
Maipú 42, P.B. 103, (C1084ABB), C.A.B.A., Argentina

 **DAC**  
Directores Argentinos  
Cinematográficos

Asociación General de Directores Autores  
Cinematográficos y Audiovisuales

Entidad fundada en 1958



# LOS CINES Y EL CINE

## LA RESPONSABILIDAD DE LOS CINES INDEPENDIENTES

MIENTRAS LOS HÁBITOS DE LA AUDIENCIA SOBRE LOS MODELOS TRADICIONALES DE EXHIBICIÓN ESTÁN CAMBIANDO, LOS CINES COMIENZAN A SER EVALUADOS SOBRE LA EXPERIENCIA VISUAL QUE OFRECEN. LOS FUNDADORES DE DOS SALAS INDEPENDIENTES DISCUTEN LAS RESPONSABILIDADES QUE SIENTEN HACIA EL PÚBLICO.

Con la combinación de la alta tecnología, sistemas de cine hogareños asequibles con DVD's y Blu-rays de bajo costo, y el cada vez mayor número de películas disponibles en sistema on demand, se podría prevenir el final de la experiencia de ir al cine tal como la conocemos.

Sin embargo, una cantidad creciente de fundadores de salas independientes están determinados a proveer la

mejor forma de ver cine, tomando la responsabilidad no sólo de crear el ambiente perfecto -en calidad técnica- sino también proponiendo una programación diversa que entretenga, desafíe e incluso eduque a sus clientes.

Este tratamiento que convirtió la cadena independiente **The Alamo Drafthouse** -en Texas, EE. UU.- en un punto de referencia para la experiencia cinematográfica ideal, y ahora se están sumando otras, como





**El Alamo Drafthouse**

-con base en Texas, EE. UU.- tiene sucursales en varias ciudades. También ofrece servicio Premium y estricta etiqueta: prohibieron a Madonna por "textear" durante una proyección.

dores cuyo trabajo muestran.  
**¿Cuál era su visión original?**

**TIM LEAGUE** Cuando mi esposa y yo abrimos el primer **Alamo**, en 1997, queríamos crear una sala a la que quisiéramos ir. Pensábamos en todo lo que nos disgustaba sobre la experiencia cinematográfica, para evitarlo. Y tratamos de llevar a cabo todo lo que nos gustaba; excelencia técnica, programación diversa, no publicidad antes de las películas y tolerancia cero para los "habladores" en la proyección. Donde sea que abrimos, nos esforzamos en ser parte de la comunidad, como si fuera la primera vez.

la marca nueva **Olympic Cinema**, en el suroeste de Londres.

**Tim League**, fundador de **Drafthouse**, y **Stephen Burdge**, de **Olympic Cinema**, comparten la dedicación no sólo con la audiencia, sino con los realiza-

**STEPHEN BURDGE** La tendencia de los cines independientes ahora parece darse más hacia esos lugares con sofás y comida en los asientos. El foco se ha alejado del film propiamente dicho. Nosotros quisimos ser la antítesis de eso; centrarnos en la película. Sí, con vino y pochoclo -no pretendemos ser más sagrados que eso-, pero enfocándonos en la pantalla.

**¿Qué responsabilidad sienten en términos de proveer el me-**

**El Olympic Cinema**

(Londres, Reino Unido) funciona en un antiguo estudio de cine, luego estudio de grabación, donde se produjeron álbumes de **QUEEN**, **LOS ROLLING STONES** y **U2**, entre otros. Hoy, sala de cine independiente con comodidades Premium y restaurant propio.



### ¿Un ambiente posible?

**TIM** Los estándares de presentación son muy importantes para mí. Estamos estandarizados en Sony 4K digital y tenemos un programa de mantenimiento que nos ayuda a estar a la altura de nuestras expectativas técnicas.

**STEPHEN** Nuestra experiencia es tratar con realizadores, y ellos son muy particulares sobre todos los aspectos. Es algo natural para nosotros. ¿Por qué tendrías una pantalla plateada, si ellos la quieren blanca? ¿Por qué no tendrías un buen sistema de sonido si lo podés costear? Tenemos el sistema de sonido **Dolby ATMOS**; no quiero generalizar, porque hay muchos cines buenos, pero no creo que la norma sea que se escuche bien. Creo que la mayoría de los films que los multisalas proyectan, los que los enriquece, son los **BATMANS**, los **IRON MANS**, los **THORS**, que tratan más sobre grandes efectos de sonido. Usan buenos sistemas y buenos proyectores. Creo que su modelo de negocios no está preparado para que chequeen cada proyección por separado. Todo está automatizado. Nosotros siempre tendremos a alguien sentado en el auditorio para prestar atención a ese tipo de cosas.

### ¿Sienten una responsabilidad de mostrar un diverso rango de films?

**TIM** La mayor parte de nuestros ingresos vienen de los blockbusters: **EL HOBBIT**, **LOS JUEGOS DEL HAMBRE**, etc. Dicho esto, tenemos un objetivo en la compañía, que el 10 por ciento de la taquilla debe venir de contenido alternativo, lo que nos impulsa a encontrar un



Los actores **DAVE FRANCO**, **ANTON YELCHIN** Y **CHRISTOPHER MINTZ-PLASSE** dan una charla con el público en un **Alamo Drafthouse**, presentando **NOCHE DE MIEDO (FRIGHT NIGHT-Craig Gillespie-2011)**.



público joven para los clásicos y películas extranjeras. Algo de esta programación le habla a un nicho específico que hemos relevado durante años, tales como musicales, documentales y films "exploitation" de los 70's/80's.

**STEPHEN** Sólo queremos mostrar los film adecuados para cada área. Será más fácil

cuando tengamos dos cines. Los distribuidores, por ejemplo, quieren que pases **GRAVEDAD (GRAVITY - Alfonso Cuarón - 2013)** tres veces por día, durante 15 días. No te van a dejar despegar. Ser exitoso ayuda un poco; fuimos segundos por **PHILOMENA (Stephen Frears-2013)**, que salió en 500 salas en el país en términos de taquilla.

La proyección de la tan esperada **NYPHOMANIAC** de **Lars Von Trier**, es uno de los eventos anunciados por el **Olympic Cinema**, con una introducción ya filmada y una sesión vía satélite con el elenco.



En el esquema de distribución o exhibición somos una pantalla chiquita, pero los distribuidores siempre quieren mostrar su producto en buenos cines.

**Consideraciones financieras como el VPF (Virtual Print Fee), ¿tienen impacto en sus cronogramas?**

**TIM** Yo personalmente odio el modelo VPF. Fue construido solamente para los grandes estudios y demuestra un desafío constante para programar clásicos o la cuota independiente.

**STEPHEN** Nosotros no elegimos ir por la ruta VPF. Se dijo que si tenés tus propios proyectores, los distribuidores no pagan el VPF cada vez que te mandan un film y eso te dará más flexibilidad. Parecía fácil comprar y ser dueño de un

proyector. En una forma era más fácil que empezar de cero con cosas como el ATMOS. Poner altavoces en el techo fue fácil, porque construimos el techo para tomar el peso. Y no mucho que cablear. En retrospectiva, poner proyectores digitales o ATMOS es obviamente muy problemático.

**En su experiencia, el público de cines independientes, ¿es más demandante que el de los multisalas?**

**TIM** El público tradicional de los multisalas probablemente se deja llevar más por las grandes pantallas y el gran sonido, que yo también aprecio de hecho. A la audiencia independiente le gusta tener una relación directa con el cine y los programadores. Nosotros somos una mezcla de los dos y tratamos de alimentar a am-

bos públicos. Estamos activamente comprometidos en comunicarnos con nuestra audiencia en términos de lo que quieren ver. Responderemos a muchas sugerencias de ellos.

**STEPHEN** Nosotros confiamos en el boca a boca, que va muy rápido actualmente. Tratamos de elegir películas que funcionen localmente, primero y principal. El público independiente es demandante. **AMAN PHILOMENA**, por ejemplo, pero responden igualmente a productos como **GRAVEDAD**, **CAPITÁN PHILLIPS (CAPTAIN PHILLIP-Paul Greengrass-2013)** y **12 AÑOS DE ESCLAVITUD (12 YEARS A SLAVE-Steve McQueen-2013)**; quieren grandes films en grandes ambientes.

**FUENTE** MOVIE SCOPE

El Alamo Drafthouse y Universal presentaron la comedia **YOUR HIGHNESS** (David Gordon Green-2011), incluyéndolo en una maratón de tres películas de la misma temática. Los actores y el ferviente público, con las espadas provistas de regalo, podían degustar un postre especial hecho para la ocasión.

# EL FUTURO DESPUÉS DEL VPF

POR MICHAEL GUBBINS

TRADUCCIÓN ANA HALABE

LA CUOTA POR COPIA VIRTUAL HA SIDO FUNDAMENTAL PARA AYUDAR A LOS CINES DEL MUNDO A MOVERSE AL DIGITAL. PERO AHORA UN CRECIENTE NÚMERO DE VOCES LA ACUSAN DE SER MÁS PERJUDICIAL QUE BENEFICIOSA.

Alrededor de un 84.1 por ciento de los cines del mundo están digitalizados, de acuerdo a una investigación internacional de la compañía encuestadora IHS. Dada la complejidad de la tarea de reemplazar la tecnología del 35 mm que se ha utilizado por más de un siglo, el progreso ha sido notable. Sin embargo, está surgiendo una gran preocupación: que los mecanismos establecidos para apoyar la transición al cine digital están frenando el avance, particularmente, para el cine independiente.

El **Virtual Print Fee** o VPF es el impuesto sobre la copia digital, que deben pagar los productores de las películas a los exhibidores. Fue basado en el principio simple y justo de que los distribuidores -sobre todo los estudios de Hollywood- harían el verdadero gran ahorro a largo término, y por lo tanto, deberían contribuir con el costo de la conversión. Pero ese objetivo se ha conseguido recreando artificialmente las economías del mundo del 35mm, encerrando a la exhibición y dis-

tribución en un modelo viejo de negocios.

No se ofrecieron alternativas viables y todo esto fue englobado dentro de una atmósfera de urgencia lanzada por Hollywood y resumida por el presidente de la NATO (National Association of Theatre Owners), **John Fithian**, en su discurso de 2011 'convertirse al digital o morir': "Para decirlo simplemente, si no te subís en el tren del digital pronto, vas a estar afuera del negocio", dijo.

Quizá no es la forma más diplomática de decirlo, pero el punto es esencialmente cierto; un sistema híbrido digital y 35 mm significó más costos y una espera más larga de las ganancias.

En gran parte de Europa hubo una preocupación adicional, con el reconocimiento tardío de que el sector independiente estaba en peligro a menos que se encontrara un mecanismo para los lugares pequeños. En Estados Unidos ese miedo permanece, con algunos estimativos

de que unos 1.000 cines chicos podrían cerrar.

Existen también otros miedos. **Ira Deutchman**, socia de **Emerging Pictures**, sugirió que "los cines no están incentivados para mantener las películas mucho tiempo. Esto es una muerte potencial para esos films que requieren del boca a boca para construir un hit. Todos sabemos que este sistema ha sido de gran apoyo para el cine, desde siempre".

El Reino Unido ha tenido los mismos problemas. Con cuatro integradores recaudando impuestos, expandir la exhibición de un film ha significado pagar VPFs adicionales, por lo que se restringe el potencial de llegada de los títulos independientes. **El Instituto de Cine Británico** (BFI) ha estado tratando de llegar a una solución, incluyendo un sistema donde se hace un pago solamente "en el punto más amplio de estreno". En muchos otros países, el sector público dispone subsidios directos, un poco de apoyo



G R A V I T Y

El film de **Alfonso Cuarón** multinominado al Oscar **GRAVEDAD (GRAVITY- 2013)**, posible de exhibirse en cine gracias a la conversión digital.



**Amanda Nevill**,  
directora del **British  
Film Institute (BFI)**,  
buscando soluciones  
al problema del VPF.

truir nuevas formas de ingresos. Esto no es un dolor a corto plazo sino una ganancia a largo plazo, que debería ser motivador de todas las partes.

**David Hancock**, analista senior de cine para la compañía IHS, y uno de los respetados en su campo, toma prestada una frase de Winston Churchill, sugiriendo que estamos “*en el final del comienzo*” del cine digital. La primera fase fue de transición; el nuevo mundo es la implementación y exploración.

tiempo, lo que significó que los costos de tener un sistema dual (distribuir cine análogo y digital) se limitaran. El proceso se completó en 14 meses. Por su parte, Austria ha introducido un tratamiento “libre de VPF”, donde el impuesto es proporcional a 1 euro por entrada.

de organización y el establecimiento financiero de esquemas de negocios y sociedades.

En verdad, el intento de adaptar el modelo VPF a las condiciones locales ha funcionado en muchos lugares. En Holanda, por ejemplo, el gobierno invirtió un 15 por ciento en el costo de un sistema llamado **Cinema Digital**, que redujo efectivamente la carga del

VPF en los operadores más chicos. Se trató de un proyecto de colaboración, basado en el principio de la solidaridad: los cines comerciales cooperaron con los cines-arte y, al hacerlo, la diversidad cultural existente y la red de exhibición estrechamente unida pudo ser mantenida, permitiendo que el cine siga siendo accesible. La transición coordinada del análogo al digital se hizo en poco

El VPF sigue siendo un arreglo de corto plazo para un problema de corto plazo: la necesidad de instalar una red global. La gran pregunta debería ser lo que el cine digital puede hacer con el equipo in situ. El cine digital necesita convertirse no sólo en auto-sustentable, sino encontrar nuevas formas de atraer una audiencia cambiante y cons-

El proyecto Cinema Digital ha sido primordial para la digitalización masiva en los Países Bajos. El estreno de **PINA** (Wim Wenders-2011) promovió la creación de un sistema digital propio, en varias salas de arte de Holanda.





La popular serie británica **DOCTOR WHO** proyectó su episodio 50 Aniversario en cines -al mismo tiempo que en televisión- recaudando grandes cifras.

**Hancock** dice que existen tres temas básicos para la sustentabilidad del cine:

-Equipos de costo menor, con proyectores, satélite y links de conexión de banda ancha más

baratos, y algunas adquisiciones de costo más alto, que funcionen como inversión. Por ejemplo, fuente de luz láser, de más durabilidad que las bombillas eléctricas.

-Nuevos ingresos, incluyendo eventos cinematográficos, precios variables y servicios empresariales.

-Nuevos modelos, quizá incluyendo programaciones más flexibles, y trabajar en red con otros cines.

Mientras los distribuidores podrán hacer grandes ahorros en el mundo post-VPF, es probable que se haga más difícil encontrar espacio en los cines. En el Reino Unido, se proyectó un episodio de la serie **DOCTOR WHO** (al mismo tiempo que se emitía en tele-

visión), recaudando una cifra sorprendente: 1.700.000 libras, lo que debe haber hecho sonar algunas campanas de alarma. La ironía de que los distribuidores podrían haber contribuido a un sistema que terminara excluyéndolos está asomando por la superficie.

Pero no necesariamente tiene que ser así. Flexibilidad de los tiempos de proyección, nuevas formas de marketing y, sobre todo, gran contenido, podría abrir un nuevo mundo de oportunidades. Esa es la discusión en la que los productores, dueños de derechos y exhibidores, deberían estar inmersos ahora.

**FUENTE:** MOVIESCOPE ■





POR ALEJANDRA GIBELLI

# Crear mundos para transportar al espectador

REALIZADORES DE VIDEOCLIPS Y COMERCIALES, **Nicolás Silbert y Leandro Mark** TUVIERON LA OPORTUNIDAD DE DIRIGIR **CAÍDOS DEL MAPA** PORQUE VINIERON A BUSCARLOS PARA DISEÑAR UN FOLLETO. LA PELÍCULA, VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DEL PRIMER LIBRO DE LA SAGA DE MARÍA INÉS FALCONI, FUE NOMINADA PARA DOS PREMIOS SUR: COMO MEJOR ÓPERA PRIMA Y POR LA ACTUACIÓN DE KARINA K.

¿Ven cine computadora, nacionales y extranjeros, tele o cines?

**L.M.:** Veo mucho cine en mi casa, de todo, me gusta detectar qué puedo rescatar de cada peli que va saliendo. Y después tenemos la suerte de trabajar con Fox, con lo cual tenemos por semana una proyección de una película meses antes de su estreno en el país.

**N.S.:** Nos interesan todos los aspectos de la película, tanto cómo hacer la película hasta cómo venderla.

¿Cuáles son sus directores preferidos o referentes,

nacionales y extranjeros, actuales?

**N.S.:** Yo llegué al cine por **Steven Spielberg**, de cabeza, y a partir de ahí con **INDIANA JONES, TIBURÓN, ENCUENTROS CERCANOS**, todo entero marcó mi vida grosso. Después, en lo personal maduré y me puse mucho más neurótico y me conecté mucho con **Woody Allen** y con toda mi parte judeo-neurótica que me influenció mucho también en la comedia y en la escritura. Hoy en día cuesta tener autores, el cine se volvió tan industrial que la mirada del director a veces queda ahí pero bue-

no, están **Edgar Wright, Guy Ritchie, David Fincher**, gente que tiene una mirada. **Brian De Palma, Jean-Pierre Jeunet, Terry Gilliam**, directores que desde la plástica, desde lo artístico, desde la imagen han hecho de todo. En el cine local, para mí **LA PELÍCULA DEL REY** de **Carlos Sorín** es una de las mejores de la historia. Me gustan **EL AMOR PRIMERA PARTE**, de **Alejandro Fadel, Martín Marguí, Santiago Mitre, Juan Schnitman, Damián Szifrón**. También hemos trabajado con **Ariel Winograd**, con **Adrián Caetano, Paula Hernández**, de todos se aprende algo, más en la línea de los que ven el cine como un entretenimiento y una diversión.

**L.M.:** Coincido con él. Para mí **Spielberg** y **George Lucas** fueron el puntapié para entrar a los cines siempre. Son dos directores con los que trato de no indagar mucho. En cambio de **Martin Scorsese** me devoré toda su técnica. Con **Stanley Kubrick** también me dediqué a estudiar todo. Después de cinéfilo llegué a Corea con **Kim Ki Duk** y me partió la cabeza. Ahora estoy viendo mucho cine noruego y danés, me gusta **Nicolas Winding Refnm**, el director de **DRIVE** y toda esa serie que apareció ahora en Estados Unidos que también tiene que ver con lo que está pasando con el libro **LA CHICA DEL DRAGÓN TATUADO** y la trilogía de **MILLENIUM**.

**N.S.:** En la Facultad vos entrabas porque te gustaba **ET** y ahí te hacen ver **Bergman, Tarkovski, Eisenstein** y como que hay un poco de lavado de cabeza que dice que Hollywood no sirve y tenés que ver esas películas y está buenísimo

conocerlas, pero la verdad es que me quedo con el cine de entretenimiento y divertido.

### ¿Trabajaron en la adaptación del libro al guión o lo hizo la propia María Inés Falconi?

**N.S.:** Originalmente era una obra de teatro donde el escenario era un sótano y después se convirtió en novela agregándole todo el mundo del arriba. Cuando llegamos a la película había un guión escrito que ya era una versión bastante trabajada con los productores, muy fiel a la novela pero no aprovechaba los recursos del cine. Entonces trabajamos con María Inés tratando de darle secuencias para el target al que se quería llegar: climas de acción, escenas disparatadas, plasticidad y movimiento. María Inés lo entendió y lo tomó muy bien. No fuimos co-guionistas sino que hicimos un trabajo visual sobre el guión. Después pusimos cositas en el rodaje, chistes, humor, frases. También escribimos y dibujamos animatics que después a veces no podíamos rodar. Fue un gran aprendizaje. Nosotros aprendimos a bajar a la realidad y los productores a subirse a nuestras ideas.

### ¿Quiénes fueron los productores?

**L.M.:** Horacio Grinberg, Miguel Ángel Rocca, Daniel Pensa más INCAA, más RTA (**Radio y Televisión Argentina**), que entró en la parte de coproducción hacia el final y **Boogiemedia**, que es nuestra productora, como asociada. Hicimos el lanzamiento de la película, tráilers, afiches,



KARINA K interpretando "La foca" en **CAÍDOS EN EL MAPA**

campana de facebook, gráfica y vía pública, algo que hacemos usualmente para otras películas pero acá lo hicimos para la nuestra, asociándonos en vez de cobrarlo.

### ¿Cuál fue el presupuesto total?





## ENTREVISTA A NICOLÁS SILBERT Y LEANDRO MARK DIRECTORES

**N.S.:** El costo estuvo cerca de los cuatro millones y medio.

**¿Cuántos técnicos involucró el proyecto?**

**L.M.:** Entre ochenta y cien personas.

**¿Cuánto tiempo les demandó?**

**L.M.:** Cuatro años en total de principio a fin.

**¿Cómo cobraron su labor en la película?**

**N.S.:** Nos pagaron un sueldo de director pero también lo hubiéramos hecho gratis.

**L.M.:** No había un anhelo de negocio.

**N.S.:** Por suerte con los derechos de DAC y la retribución por espectador quizás tengamos nuestro propio bonus. Los productores no sé si ganaron plata, habrá que ver con el tiempo.

**¿Van a volver a dirigir jun-**

**tos o tienen en vista algún proyecto individual?**

**L.M.:** Hoy el 90 por ciento de lo que hacemos lo hacemos juntos.

**N.S.:** En algún momento igual vamos a tener que hacer una película separados. Ahora somos una dupla: yo me encargo de la parte de los actores, él de la parte de cámara, del montaje, yo me encargo de la post. No hay tantas duplas en el cine argentino.

**¿Y ahora en qué están trabajando?**

**N.S.:** Hacemos un programa para **Encuentro, Aulas argentinas**. Parece que quedamos pegados con el colegio y los adolescentes. Nos llega-

ALEJANDRO PAKER y AILEN CAFFIERI en otra escena de la película

ron algunos guiones de otras novelas infantiles adaptadas que estamos empezando a leer y después tenemos un par de ideas nuestras muy de género: una película de acción y una comedia romántica clásica. Así que estamos viendo. En para-

lelo estamos trabajando para DAMIÁN SZIFRÓN en el lanzamiento de **RELATOS SALVAJES**. Así que espero que el año que viene estemos haciendo preproducción de un nuevo proyecto con más experiencia pero con las mismas ganas ■



El proyecto involucró entre ochenta y cien técnicos.



Detrás de escena de **CAÍDOS DEL MAPA**.

POR ORLANDO SENNA\*

Informa para DAC ANA HALABE



# CHINA APUNTA A LATINO AMÉRICA

**EL PAÍS MÁS  
PODEROSO DEL  
LEJANO ORIENTE  
SE ENCAMINA,  
CON PASO FIRME  
Y CONTUNDENTE,  
A VOLVERSE LA  
MAYOR POTENCIA  
CULTURAL DEL  
MUNDO.**

En 2013 China se convirtió en la mayor potencia comercial del mundo, superando a EE.UU. Es el país más poblado del planeta -más de 1.300 millones de habitantes-, con una

historia y una cultura que se remontan a 38 siglos. En el siglo pasado se produjo un hecho importante en esta saga milenaria, se trata de la polémica Revolución Cultural de Mao

Tsé Tung, de donde resultó la actual y socialista República Popular de China.

Con toda esa historia, China siempre prestó especial atención a la cultura y, en la actua-



**IRON MAN** La tercera parte de la saga del potente superhéroe fue una coproducción entre EE.UU. y China, país en el que se estrenó una versión exclusiva con elementos y actores locales, batiendo récords y arrasando en la taquilla.

ción. Razones no faltan: Latinoamérica es un lugar en continuo crecimiento económico. La puerta de entrada es Brasil -tiene que ver con los BRICS-



**Brasil** Puerta de entrada para China en Latinoamérica.

lidad, a las industrias culturales. Según Sergio Capparelli, escritor brasileño radicado en Pekín, "China está ansiosa por mostrar al mundo que puede ser la primera en términos globales en todos los campos económicos posibles, incluso en el de la industria cultural". En 2012 la producción de esta industria aumentó el 17 por ciento con relación al año anterior, representando aproximadamente el 4 por ciento del PBI. La meta es aumentar al 6 por ciento durante los próximos dos años.

La industria audiovisual es su favorita. Dos gigantescas instituciones gubernamentales se ocupan del tema: la Administración Estatal de Radio, Cine y Televisión -con nivel de ministerio- y el Ministerio de Cultura. La TV está administrada por la Televisión Central de China -para tener una idea, la sede es un edificio de 44 pisos-. El cine está bajo la jurisdicción de China Film Corporation, siempre en conflicto con EE.UU. porque China permite la importación anual de solamente 34 películas extranjeras.

En 2018 se inaugurará, en la costa este de China, el mayor centro mundial de producción audiovisual, emprendimiento de 6 mil millones de euros, una asociación público-privada. Y de esta forma, el enorme país asiático se está preparando para inundar el mundo no sólo con los productos baratos -domésticos, digitales, cosméticos, juguetes- que conocemos, sino también con películas, series de TV, videojuegos, música, literatura, y todos los productos que tienden a moldear nuestra imaginación y comportamiento. Con nuestro way of life, que todavía no sé cómo se dice en chino

pero seguramente muy pronto lo sabré.

En su avance como potencia planetaria, China tiene su mirada puesta en Latinoamérica. En realidad, está atenta a todo el mundo pero con una mirada especial hacia la región que ejerce una misteriosa seduc-

cuarto principal destino de los recursos chinos, sólo superado por Australia, EE.UU. y Canadá.

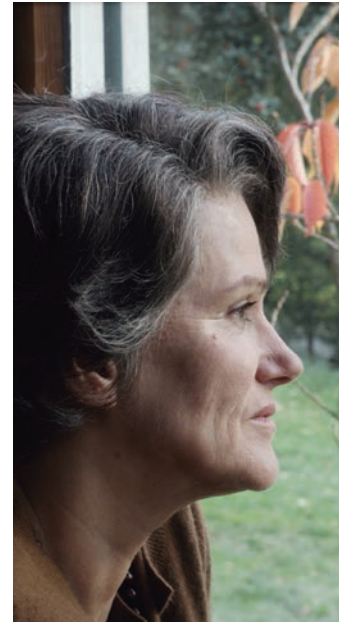
Durante los últimos cinco años, China invirtió en Brasil cerca de 30 mil millones de dólares. La modernidad humana ha sido culturalmente influenciada por Europa, después por EE.UU., y terminó en lo que terminó. ¿Cómo será el mundo bajo la influencia mayoritaria de China? ¿Cómo será el mundo para nosotros, occidentales, los de ojos redondos, ojos de diablo como dicen ellos? ■

**Wang Jianlin** El CEO de la compañía china Wanda Group mira hacia el futuro: anunció la construcción de un estudio millonario y la realización de un festival de cine, destinado a convertirse en uno de los más importantes.



**\*Orlando Senna** es un guionista y director brasileño. Es conocido por **IRACEMA - UMA TRANSA AMAZÔNICA** (1975), **DIAMANTE BRUTO** (1977) and **GLAUBER O FILME, LABIRINTO DO BRASIL** (2003), entre otros prestigiosos trabajos.

# Filmando la condición femenina a través del siglo XX



*“Quizás pueda encontrarse una nueva forma de erotismo femenino y creatividad en films que muestran cómo las mujeres miran y vuelven a mirar; este tipo de actitud narrativa puede ser más subversiva con respecto al código del film patriarcal que cualquier terrible mujer emancipada...”* **Fehervary en DE HITLER A HEPBURN: UNA DISCUSIÓN ACERCA DE LOS FILMS PRODUCIDOS Y DIRIGIDOS POR MUJERES.**

POR ISOBEL KLAMMER

*“Me gustaría filmar la historia entera del siglo XX”,* declaró alguna vez **Margarethe Von Trotta** (Berlín, 1942). Aunque sea una ambición obviamente difícil de cumplir, desde fines de los años '70 la realizadora de **LAS HERMANAS ALEMANAS** (1981) se las viene ingeniando para, al menos, lograrlo de a pedazos. **Von Trotta** habló de la experiencia armada del post 68

en su film más conocido, del ideario socialista en la Europa de la Segunda Guerra (en **Rosa LUXEMBURGO**, 1986) y de la vida de los judíos alemanes bajo el nazismo (en **ROSENSTRASSE**, 2003). Tanto en las películas mencionadas como en el resto de su filmografía es notorio un interés: el de estudiar la condición femenina a lo largo del siglo. Continuando con sus películas

que narran la contemporaneidad a través de protagonistas femeninas, la directora alemana recurrió nuevamente a su actriz preferida, **BARBARA SUKOWA**, para encarnar a la filósofa alemana **HANNAH ARENDT** durante el juicio a Adolf Eichmann.

**¿Qué la hizo pensar en filmar una película sobre**

**Hannah Arendt?** Diez años atrás filmé una película llamada **ROSENSTRASSE**, que trataba sobre la vida de los judíos bajo el nazismo. En esa ocasión leí por primera vez Eichmann en Jerusalén. Pero sólo como material de consulta para la película, sin intención de tomar a Arendt como personaje. Me lo sugirió una amiga, pero no veía cómo hacer una película

sobre una filósofa, alguien que se dedica a pensar. ¿Cómo se filma el pensamiento? Sin embargo, algo hacía que la idea siguiera dando vueltas en mi cabeza, por lo cual le consulté a Pam Katz, mi coguionista en *Rosenstrasse* y la posterior *The Other Woman*, si le parecía que la cosa se podía sacar adelante. A ella le entusias mó mucho la idea. A partir de entonces fuimos probando, un poco por ensayo y error, qué eje podíamos darle al asunto.

**¿En qué consistieron esas pruebas?** Primero nos planteamos empezar en el momento en que Hannah Arendt conoció a Heidegger, en el seminario de Marburgo en 1924, y narrar su historia desde entonces hasta su muerte en 1975. Pero allí comprendimos que la película se nos convertía en un biopic tradicional, que iba de un hecho significativo a otro: la huida de Alemania en 1933, la llegada a Francia, el ingreso a un campo de internados allí, el viaje a Lisboa junto a su marido y de allí a Estados Unidos, hasta su muerte. En esos saltos se nos perdía su condición de filósofa y escritora.

**¿Entonces?** Entonces dimos con otra posibilidad, que nos pareció dramáticamente más provechosa: concentrarnos en los cuatro años que la ligan a Eichmann, desde cuando el Mossad lo secuestró en la Argentina hasta el momento en que Arendt publicó *Eichmann* en Jerusalén, que suscitó un amplio y encarnizado debate. Allí la teníamos solicitando al editor de *The New Yorker* ser enviada como corresponsal

para asistir al juicio a Eichmann en Israel, la impresión que le causó verlo encerrado en una jaula de cristal y el regreso a Estados Unidos, donde escribió primero las crónicas para *The New Yorker* y finalmente el libro.

**De hecho, usted la filma pensando.** Sí, era imprescindible hacerlo, porque a eso se dedicaba ella y por esa condición su nombre trascendió hasta el día de hoy. De sus propios escritos teníamos la descripción física de cómo pensaba: acostada sobre un sillón, mirando hacia el techo pero sin mirar, con los ojos cerrados y fumando. Así la mostramos, en dos o tres ocasiones.

**Darí a la impresión de que Hannah Arendt fumaba más que el elenco completo de MAD MEN.** (Risitas.) Sí, fumaba tanto como se ve en la película. Era una tabáquica compulsiva, y no tenía sentido que lo ocultáramos o dosificáramos. Tiene un poco que ver con la época, obviamente (la misma época que en *MAD MEN*, de hecho) y también, creo, con ese carácter de compañero del pensamiento que el fumar tenía y en algunos casos aún tiene.

**Los otros momentos en los que se la puede ver pensando son en las escenas del juicio, cuando observa fijamente a Eichmann.** Sí, en esos momentos no es que puede leerse su pensamiento, como suele decirse, pero sí puede leerse la intensidad de su pensamiento, que su concentración trasluce. A la vez,

esa situación permite una comunicación a uno y otro lado de la pantalla, en tanto los dos, el espectador y ella, observan azorados una situación tan peculiar como ésa.

**Usted eligió mostrar a Eichmann sólo mediante fragmentos de archivo en blanco y negro, los mismos que usó el documentalista israelí Eyal Sivan para su film Un especialista. ¿En ningún momento barajó una alternativa?** Siempre estuve segurísima de esa opción. De haber recurrido a un actor, lo máximo que habría podido obtener era el mayor grado de mimetismo posible. Ningún actor podría haber transmitido esa condición de don nadie burocrático con la que el propio Eichmann se definió. **Heidegger aparece en va-**

**rios flashbacks.** Lo que no quería era entrar en la historia de amor, me parecía que eso habría representado un abaratamiento del material trabajado. En tanto ella como pensadora se forma a la sombra de Heidegger, si queríamos darle ese eje fuerte a la película, inevitablemente Heidegger debía aparecer en ese rol.

**Es interesante que ella defina en algún momento a Eichmann como alguien "incapaz de pensar". En ese punto es lo contrario de Heidegger y de ella misma.** –Sí, y después está la cuestión de para qué sirve pensar, qué se puede hacer con el pensamiento, que es algo que frente a un filósofo que en sus comienzos hizo la vista gorda ante el nazismo necesariamente debe plantearse obligatoriamente ■



*¿Cómo se filma el pensamiento?, se preguntó Margarethe Von Trotta antes de iniciar su película sobre Hannah Arendt.*

**Fuente** Página 12.  
**Traducción, edición e introducción de Horacio Bernades.**



POR MARÍA IRIBARREN

# “El documental es político, la ficción es más personal”

La realizadora bretona **Claire Simón** visitó la Argentina invitada por Doc Buenos Aires. En el marco de ese festival, se exhibieron sus dos últimos filmes: el documental **GEOGRAFÍA HUMANA** y la ficción **GARE DU NORD**. Además, ofreció una masterclass.

**Simón** se inscribe en la tradición experimental de las vanguardias literarias francesas de mediados del siglo XX. Particularmente, reconoce la influencia de **George Perec**, representante del grupo O.U.L.I.P.O (Taller de Literatura Potencial) y de la Nouvelle Roman. “La novela **LA VIDA: INSTRUCCIONES DE USO**, fue mi modelo para ‘construir’ la estación. Por otro lado, cualquier estación es un espacio li-

terario por naturaleza”, explica la cineasta.

El caso es que **GEOGRAFÍA HUMANA** y **GARE DU NORD** comparten su objeto: ambas ponen la cámara a recorrer la más grande y poblada estación parisina, con el objeto de rescatar personajes y, al fin y al cabo, constatar los movimientos migratorios que constituyen el presente cultural de Francia. “Cada vez que voy a una estación pienso:

Ah, voy a ver cómo está la ciudad hoy, cómo está el país hoy. Cómo están todos - sostiene **Simón**-. Es evidente que es una plaza pública más fuerte que otras plazas públicas de París, porque en las plazas la gente no se cruza, no conversa entre sí, no se ve. Hay mucha gente que piensa que una estación de ferrocarril es como un purgatorio. Yo la asocio con la puerta del In-

fierno, en el sentido griego. Pero es verdad que allí hay una conciencia más fuerte de la vida como proyecto”.

En **GEOGRAFÍA HUMANA**, **Claire Simon** y su amigo argelino, **Simon Mérabet**, abordan a estudiantes, trabajadores, inmigrantes, hombres y mujeres, adultos y jóvenes, con preguntas sencillas: cuál es su nacionalidad, a qué se dedican, de dónde vienen y hacia dónde se

dirigen. Se trata de una suerte de trabajo de campo sobre esos transeúntes que obliga al espectador a actualizar conceptos tales como identidad, nacionalidad, inmigración. A partir de alguno de esos personajes "reales", **GARE DU NORD** monta una ficción en el mismo espacio ferroviario, borrando los límites entre el registro directo y la dramatización.

## ¿Con qué criterio seleccionaron a los entrevistados para Geografía humana?

**Claire Simón** Hicimos una elección intuitiva. Había gente que no quería hablar. Pero fueron más las veces que conseguimos establecer una relación rápida con las personas, que las veces que no. Es muy difícil saber por qué esta persona, en este momento, está lista para hablar y un momento antes no, y un momento después tampoco. En todo este trabajo no he estado sola. Si hubiera estado sola la película sería el resultado de mi propio retrato. **Simón Mérabet** es hijo de inmigrantes, un viejo amigo. De modo que éramos dos conciencias entrevistando y, además, un hombre y una mujer.

Cuando hice la investigación, al inicio del proyecto, en el proceso de escritura del guión, éramos cuatro. Había un estudiante americano, de Harvard, una estudiante francesa, y un doctor en Geografía. Entonces, el vínculo se podría haber establecido con cualquiera de nosotros. Pero lo interesante de trabajar, finalmente, sólo con **Simón** es que somos de la misma generación. Es decir, éramos dos personas, dos géneros, dos experiencias de vida

pero un mismo período histórico vivido. Muchos jóvenes hablaban con **Simón** porque estaba conmigo y eso les daba la garantía de que no era para la televisión.

Por otro lado, hubo sujetos que se sintieron más cómodos hablando de hombre a hombre con **Simón**. Por ejemplo, el que comenta que las mujeres son como muñecas para él. En definitiva, yo no quería dar mi retrato personal de la estación, sino mostrar particularidades de esos transeúntes, franceses y extranjeros, en un espacio en el que todos están de paso.

## Algo así como una foto social y cultural de Francia.

**C.S.** Sí. Me parecía muy importante dar una imagen actual de Francia, mirando al futuro, pero también al pasado. Reflejar la Francia con franceses e inmigrantes, que hay franceses que son migrantes también. Esto me parece relevante porque hay una idea reaccionaria muy fuerte entre los franceses sobre la identidad. La gente no consigue comprender que un inmigrante no es lo mismo que un hijo de inmigrante. Que si tu padre cambió de país, emprendió ese viaje para trabajar, es una cosa. Y que si tú naces en el nuevo país, aun cuando tengas ese viaje como legado, tu experiencia es muy diferente. Y la vida será muy diferente.

En la película, mostramos a esos jóvenes que cuentan que, en Senegal, en África, la gente les dice que son europeos. En cambio aquí, les dicen negros. ¡Tienen la piel oscura, pero son franceses! En la estación se



A partir de algunos personajes "reales", **GARE DU NORD** monta una ficción en la estación de trenes de París.

puede ver que, cuando hablas con cada persona, la historia que relata cambia totalmente la imagen que tenías de ella, al verla llegar caminando. La historia cambia tus prejuicios.

## ¿Cómo concebiste la ficción?

**C.S.** La idea de hacer la ficción viene de entender que hay un mundo en esa estación: que podríamos retratar esa plaza global. Hay otra cosa que es: por qué necesitamos el mundo cada uno en nuestra vida. Ése es el tema de la ficción. Conocemos a los persona-

En el documental **GEOGRAFÍA HUMANA**, Claire Simon y su amigo argelino, **Simón Mérabet**, abordan a los pasajeros del mismo espacio ferroviario.



jes solo en su relación con el mundo, con los otros. No conocemos su vida fuera de la estación. Solo la relación entre su historia, sus sentimientos y los otros. El mundo es también una proyección de sus propios sentimientos. Lo que no quise que sucediera con mi encuesta (que la película representara sólo mi punto de vista), lo apliqué también para los personajes. No quería que nuestra propia proyección cayera sobre la gente.

**¿A qué conclusiones llegaste?**

**C.S.** Que la cultura francesa

está más en movimiento, que tiene futuro. Que se está reconstruyendo con toda la gente que viene del extranjero y con los muchos nativos que se van fuera. Es una mezcla que los franceses no quieren ver, esa mezcla social. El capitalismo y la globalización están cambiando todo.

**¿Cuál es tu balance de esas dos experiencias fílmicas?**

**C.S.** El documental me gusta porque es más político. El terreno del documental es la vida pública. Y la ficción es más personal, es una reflexión sobre la vida en general. ■



“Mis películas son una conciencia de la vida como proyecto”.



Trabajos de campo para que el espectador actualice su identidad.

3ER CICLO DAC EN EL CCC

# Mujeres detrás de cámara

Bajo el título **Mujeres detrás de cámara**, a partir de abril tendrá lugar la tercera edición del ciclo de entrevistas públicas con directores audiovisuales que organiza y presenta DAC en el Centro Cultural de la Cooperación, este año exclusivamente dedicado a mujeres que ejercen la realización audiovisual. El primer encuentro de 2014 se realizará el miércoles 30 de

abril y tendrá como invitada a Lita Stantic. El ciclo continuará a lo largo del año, los últimos miércoles de cada mes, puntualmente a las 19 horas, en la sala Raúl González Tuñón del CCC (Av. Corrientes 1543).

Serán las otras participantes: Julia Solomonoff, Celi-  
na Murga, Carmen Guarini, Ana Katz, Anahí Berneri, Inés



de Oliveira César y Natalia Smirnof. Conducirá María Iribarren.

La entrada es libre y la capacidad de la sala limitada, por lo cual se aconseja reservar con tiempo un lugar.

**E-mail:** cultura @dac.org.ar  
**Tel.:** 4331-1490-92 (Int. 122).





# DIEZ NUEVAS HISTORIAS



Informe y traducciones para **DAC ANA HALABE**

**ARGENTINA INTERNACIONAL** 2013 fue el año en el cual Jorge Bergoglio logró lo inesperado, y por partida doble: convertirse en el primer Papa latinoamericano de la historia. Y por supuesto, el primero argentino. Los ojos del mundo se posaron -y se seguirán posan-

do- en él, figura carismática si las hay. Uno de los directores argentinos más internacionales, **Alejandro Agresti**, se ha propuesto contar la vida del nuevo sucesor de Pedro en el Vaticano. Con producción de **Pampa Films**, **HISTOIA DE UN CURA** se anunció en septiembre y comenzará

su rodaje este año, contando con **RODRIGO DE LA SERNA** (**REVOLUCIÓN: EL CRUCE DE LOS ANDES** -**Leandro Ipiña**-2011) en el protagonista. Asimismo, en unos meses se estrenará **FRANCISCO DE BUENOS AIRES**, documental ítalo-argentino a cargo del cineasta **Miguel Rodríguez Arias**.



El Papa Francisco verá su vida ficcionalizada por el reconocido director **Alejandro Agresti**, desde sus primeros años hasta su ascensión en el Vaticano.

## COREA DEL NORTE CENSURADA

Este país, en las despiadadas manos del dictador Kim Jong-un, es uno de los más herméticos del mundo. La mayoría de la población sólo tiene acceso a la intranet nacional, que no conecta directamente a Internet. Sin embargo, las nuevas tecnologías permiten a los norcoreanos acceder a series, películas, música, e incluso noticias. En el marco del BAFICI 2013 se exhibió el documental **THE GREAT NORTH KOREAN PICTURE SHOW** (Lynn Lee, James Leong-2012), que logró filmar, por primera vez para extranjeros aunque bajo ciertas reglas, en la exclusiva Universidad de Cine y Artes Dramáticas de Pyongyang, dejando ver, aunque sea por 94 minutos, cómo se hace cine en Corea del Norte.

## ESPAÑA DIGITALIZA

En la región de Cataluña, el Consell Executiu aprobó un Plan de Digitalización que consiste en facilitar subvenciones de hasta 20.000 euros por sala para la compra de equipamiento digital. Esas contribuciones están dirigidas a los cines de una sola sala, o multicines con cuatro salas como máximo, de municipios de menos de 100.000 habitantes que hagan al menos 300 sesiones al año y que estén a más de 30 kilómetros de otro cine digital. Esto ayuda a los pequeños exhibidores que no tienen suficiente capacidad económica para afrontar el cambio y evita que poblaciones medianas se queden sin cines. También ofrece una línea de préstamos de 20 millones de euros para apoyar



El histórico cine **Alexandra**, en la famosa Rambla de Catalunya, obligado a cerrar por efecto de la crisis española.

## EE. UU. EN MENOS 3D

Una investigación efectuada por la entidad financiera Morgan Stanley dejó en claro que el cine 3D ha bajado su incidencia en el mercado, conclusión en base a los datos proporcionados por los exhibidores. Este año, las películas en 3D van a representar el 39 por ciento de la taquilla total, una merma importante teniendo en cuenta

que en 2013 fue del 42 y 53 en 2012. Además, en 2014 se van a estrenar 28 películas en 3D, cuando en 2013 fueron 34 y en 2012, 35. En los estrenos que se esperan para el primer tri-



## THE GREAT NORTH KOREAN PICTURE SHOW (2012).

“Teníamos guías todo el tiempo con nosotros y al final de cada día presentábamos todo lo grabado ante censores. Como realizadores estas restricciones fueron un desafío”, dicen **Lynn Lee y James Leong**.

proyectos culturales como la digitalización. La línea de crédito está dirigida a empresas del sector que sí tienen capacidad para afrontar la inversión pero no liquidez.

**KIEFER SUTHERLAND** es el villano en **POMPEYA** (Pompeii-Paul W.S. Anderson), film de aventuras de próximo estreno en 3D.



mestre no abundan los infantiles ni los superhéroes. El informe explica que las cadenas están ofreciendo otros rubros, como deportes y música en sus pantallas. El aumento de los precios (del 2.5 por ciento) no incrementará la facturación, ya que se prevé una venta menor de entradas 3D.

## PAÍSES BÁLTICOS EN ALZA

Los pequeños países que rodean el Mar Báltico -Letonia, Lituania y Estonia- están dando el gran salto en la industria del cine. Una combinación de incentivos fiscales favorables atrayendo las producciones extranjeras y una renovada conciencia sobre sus territorios y su salida los está convirtiendo en jugadores importantes en la industria. Uno de sus iniciativas fue transformar la Fundación de Cine Estoniana en el Instituto de Cine Estoniano, creando una plataforma más sustancial, no sólo produciendo films, sino distribuyendo y encargándose del marketing, desarrollando el proceso como un todo. El establecimiento del Centro de Cine Lituano le ha permitido a su país tener presencia en el

Festival de Cine de Cannes por primera vez en su historia. Por su parte, Letonia contribuyó con su disposición para atraer producciones extranjeras, aunando precios competitivos, locaciones atractivas e incentivos fiscales.

## MÉXICO EN CANNES

En la edición 2013 del prestigioso Festival francés, dos films mexicanos -en coproducción- se alzaron con importantes premios. En la competencia oficial, el joven cineasta -nacido en Barcelona y residente en México- Amat Escalante obtuvo el galardón al Mejor Director por su tercera película, **HELI**. Por su parte, **LA JAULA DE ORO**, drama que retrata el tortuoso camino a Estados Unidos de un grupo de jóvenes inmigrantes guatemaltecos, ganó el premio Gillo Pontecorvo, en la sección Una Cierta Mirada, recibido por su director, Diego Quemada-Díez. Cannes también galardonó al elenco de la película, además de otorgarle una mención especial del premio Francois Chalais. La ópera prima de este realizador ya carga con más de 40 trofeos internacionales, convirtiéndose



La historia de amor entre una jovencita y un policía se entrecruza con drogas y violencia en **HELI** (2013), película mexicana independiente. Su director, **Amat Escalante**, premiado en **Cannes**.

se en la cinta mexicana más premiada del año.

## RUSIA EN LLAMAS

Haciéndose eco del ambiente homofóbico y retrógrado de su país, el conocido cineasta ruso Nikita Mikhalkov declaró, hace unos meses, que la legalización de los matrimonios homosexuales tiene un reflejo negativo en el cine de los países donde se han adaptado leyes que permiten este tipo de uniones. "No puede haber cine sano y cargado de energía en un mundo en el que se legalizan los matrimonios entre personas del mismo sexo", dijo el director de **SOL ARDIENTE**

(Utomlennye Solntsem-1994). El también presidente de la Unión de Cineastas de Rusia cree que la legalización de estas uniones lleva al exterminio de la humanidad. El presidente ruso, Vladímir Putin, promulgó a finales de junio la polémica ley que prohíbe y castiga con multas la propaganda homosexual entre menores de edad, aprobada recientemente por el Parlamento de este país.



El drama bélico **TANGERINES** (Mandariinid-Zaza **Urushadze**-2013), oriundo de Estonia, ganó el premio a Mejor Director y el de la Audiencia, en el Festival de Cine de Varsovia (Polonia).

## EE. UU. EN MENOS FÍLMICO

Los famosos estudios Paramount fueron los primeros en decretar el comienzo del fin del fílmico, al menos en lo que a ellos se refiere. La mejor comunicó que no estrenará más títulos en ese formato. De esta manera, la última obra maestra de Martin Scorsese, **EL LOBO DE WALL STREET** (The Wolf of Wall Street-2013) se convirtió en la primera película lanzada

## DIRECTORES\_MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

100 por ciento en digital. Los números son concluyentes: enviar una copia fílmica puede costar hasta 2.000 dólares y un DCP menos de 100. Por lo que el celuloide quedará sólo para cinematecas o salas que exhiban clásicos, aunque también se hagan cada vez más copias de éstos en DCP por cuestiones prácticas.

### REINO UNIDO RESTAURA

Según el diario británico The Independent, el maestro del suspense Alfred Hitchcock se involucró en un documental sobre los campos de concentración nazis tras conocer las terribles escenas que



El genio musical PYOTR TCHAIKOVSKY tenía temor de revelar su homosexualidad. 150 años después, el **Fondo Kinó**, organismo ruso estatal que financia el cine, excluyó el proyecto de película sobre su vida por "no ver un auditorio potencial".

su amigo Sidney Bernstein le suministró acerca de las atrocidades cometidas por los alemanes durante la Segunda Guerra. Cinco de seis rollos habían quedado archivados y, en los 80's, un investigador americano los descubrió. En 1984 se proyectó en el Festival de Berlín. Más tarde se emitió incompleto en EE. UU. y con mala calidad, con el tí-



El conocido cineasta ruso **Nikita Mikhalkov**.

El segundo capítulo en la historia del presentador Ron Burgundy, **ANCHORMAN 2** (**ANCHORMAN 2: THE LEGEND CONTINUES**-2013-**Adam McKay**) fue el último título lanzado por **Paramount** con copias en 35 mm.





A fines de este año se emitirá el documental sobre el Holocausto realizado por **Alfred Hitchcock**. El Departamento de Investigación del Museo de Guerra Imperial afirma que el proyecto "quedó suprimido por la cambiante situación política, particularmente para los británicos".

tulo Memoria de los Campos. Ahora el documental acaba de ser restaurado totalmente por el Museo de Guerra Imperial de Londres y será proyectado por primera vez íntegramente este año, con tecnología digital, tal y como Hitchcock, Bernstein y otros colaboradores pretendían.

### TECNOLOGÍA MUNDIAL

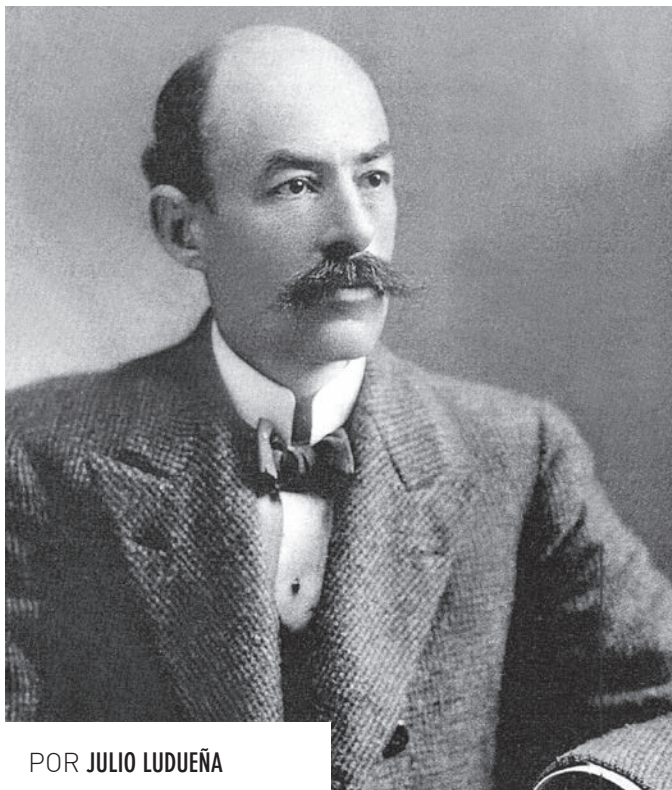
El 4K está entre nosotros. Se trata de una nueva resolución de TV que supera cuatro veces el standard más difundido por estos días, el Full HD, entregando imágenes de 3840 x 2160 píxeles (el Full HD lo hace a 1920x1080). Las imágenes y videos en esta resolución se aprecian hasta en sus más ínfimos detalles y por eso se le dio el nombre de Ultra High Definition TV (Ultra HD o

UHDTV). Prácticamente todos los fabricantes tienen ya televisores 4K en sus catálogos y algunos los están vendiendo en sus negocios, aunque los precios sean todavía desorbitados para el público mayoritario. En 2014 habrá emisiones 4K en varios países y amplios catálogos de películas online. Lo que habrá que ver es si su precio se acerca a lo que la mayor parte de la gente pueda pagar. ■

El CEO de **Netflix** ha anunciado que la segunda temporada de su caballito de batalla, la exitosa serie **HOUSE OF CARDS**, aparecerá en formato 4k. También el **MUNDIAL DE FÚTBOL 2014** será grabado con esta tecnología.



# Federico Figner



POR JULIO LUDUEÑA

## El primer director del cine argentino hace 118 años

Constituyó un récord continental recién inventado el cine.

Mientras los hermanos **Lumiere** comenzaban a usufructuar el rédito comercial que les aseguraba la explotación simultánea de sus filmaciones y la técnica para proyectarlas, un inmigrante alemán se convirtió en el primer director de cine local y salió a competirles con tres películas "nacionales".

En 1896 un inmigrante alemán que vivía en Río de Janeiro, donde tenía un negocio de artículos fotográficos, trajo a Buenos Aires una cámara "Vitascopio". Se trataba de una versión del aparato original para captar y proyectar imágenes en movimiento inventado en Francia por los hermanos Lumiere hacia 1895, el cual Tomás Alba Edison también había patentado a su nombre y fabricaba en los Estados Unidos de Norteamérica. Aquellas primeras máquinas cinematográficas filmaban, proyectaban y copiaban a la vez, o sea que quien compraba la filmadora ya tenía también el proyector.

El inmigrante alemán se llamaba **Federico Figner** e instaló su local comercial de Buenos Aires en un salón de la calle Florida al 100, entre Piedad y Cangallo, hoy Bartolomé Mitre y Perón, a una vuelta de manzana de las actuales oficinas de **DAC**. **Figner** contrató a un fotógrafo de nombre Josecito Steimberg, convirtiéndolo en el primer operador del país. El 24 de noviembre de 1896 comenzó a exhibir en su local la filmación registrada en la cercana Plaza de Mayo. Fue la primera película realizada en la Argentina, de aproximadamente un minuto de duración que, lógicamente, se tituló **VISTAS DE PLAZA DE MAYO**. Como suele ocurrir con toda serie, a la primera entrega continuaron otras dos: **VISTAS DE LA AVENIDA DE**

**MAYO** y **VISTAS DE PALERMO**, mostrando esta última grupos de carruajes y ciclistas por el paseo de los bosques construido por Sarmiento donde había sido la quinta de Rosas.

Tanto el presidente Carlos Pellegrini, como las principales familias de la sociedad porteña y cientos de alumnos de las escuelas más importantes de la ciudad, fueron invitados y concurren a presenciar el inaudito fenómeno allí ofrecido. Esta rápida maniobra de **Figner** fue consecuencia de otros dos sucesos ocurridos en Buenos Aires pocos meses antes y apenas poco tiempo después de las primeras proyecciones de los hermanos **Lumière** en París.

Enrique de Mayrena había importado a Buenos Aires el primer *Vivomatógrafo*. Las primeras proyecciones privilegiaron a tres espectadores: Enrique Lepage -aristócrata belga propietario desde hacía 5 años de un comercio fotográfico en la calle Bolívar-, Eugène Py -un fotógrafo francés- y el austriaco Max Glücksmann. El lunes 6 de julio de 1896 se había realizado la primera función, exhibiéndose cortos de los **Lumière** y de **William Paul** (**LA LLEGADA DEL TREN A BRIGHTON, EL MAR CON OLEAJE** y **VISTAS PANORÁMICAS DE LONDRES Y PARÍS**), en un local de la calle Florida 344. La novedad había conmovido a la ciudad y por ese motivo la sala fue bau-

tizada Novedades, nombre con el que perduró en el mismo sitio hasta el golpe de Onganía, cuando subsistía proyectando en continuado noticieros y dibujos animados.

Volviendo a 1896, el 18 de julio, a solo doce días después de la otra primera función, el empresario del **Teatro Odeón**, Francisco Pastor, asociado con Eustaquio Pellicer (Fundador de las revistas **Caras y Caretas**, y **PBT**) empezaron también a reforzar sus funciones teatrales agregando exhibiciones de cine que proyectaban con una cámara **Cinématographe Lumière**, también filmadora, proyectora y copiadora simultánea, que habían tenido demorada en el puerto por trámites aduaneros. Igual que el Novedades proyectaban los materiales que los **Lumière** vendían con la máquina pero no se complicaron la vida utilizándolo como cámara.

**Federico Figner** en cambio lo hizo y filmó para competir a la distribución extranjera con su propio material nacional. Además, para reforzar el atractivo estimulaba al público a acercarse a Palermo donde cada domingo a las 9 dirigía tomas protagonizadas por los paseantes que, registradas por Josecito el camarógrafo, se exhibían durante la semana en el céntrico Salón de la calle Florida, asegurándose por supuesto la asistencia de los filmados y de todos sus familiares, amigos y conocidos.

Los tiempos transcurridos entre la presentación del cine en Europa, su arribo a Buenos Ai-



**VISTA DE PALERMO.**  
**Federico Figner. 1896.**



**VISTA DE PLAZA DE MAYO.**  
**Federico Figner. 1896.**

res y el primer rodaje argentino dirigido por **Federico Figner** fue verdaderamente muy breve, más aún para la época. Inicialmente, los tres sistemas de exhibición comercializados coexistieron a pocas cuadras, incluyendo a Buenos Aires entre los pocos lugares del mundo que en aquel momento ya disfrutaban del descubrimiento y señalando desde su comienzo el fuerte arraigo que la nueva técnica, después convertida en arte e industria, tendría en su territorio. Una situación de privilegio posibilitada

también por la inmigración de buen nivel y la floreciente economía Argentina de entonces, la misma que según se decía "tiraba manteca al techo".

Las exhibiciones, dado su éxito, se trasladaron luego a ferias al aire libre. A partir de 1897 comenzaron otras proyecciones en teatros, casinos, pabellones, cafés, bares, terrazas, circos, clubes y también en algunos prostíbulos de lujo. A principios de 1897, Max Glücksmann para impulsar la venta de proyectores y filmes,

trajo a Buenos Aires cámaras fabricadas en los talleres parisinos de **León Gaumont**. El primer filme rodado con una cámara de cinematógrafo ese año fue el de Eugenio Py, La bandera argentina. La cámara enfoca el mástil de la bandera en Plaza de mayo.

Los hermanos **Lumiere** continuaban comercializando su invento y comenzaron a trasladar sus propios operadores para filmar en distintas partes del mundo a los espectadores, tentándolos así con el atractivo de conocer otros lugares y verse filmados a sí mismos en sus propias locaciones como había hecho **Federico Figner**. Por pura casualidad, mientras recorría Venecia en una góndola, un operador viajero de los Lumiere descubrió el travelling. No solo las fotos se habían puesto en movimiento sino también la cámara.■

# El país del cine

El crítico y cineasta **Nicolás Prividera** navega en su libro hacia una historia política del **Nuevo Cine Argentino** en sus dos versiones: '60/70 y '90. A continuación, el autor anticipa sus temas esenciales.



El NCA posmoderno. **LA CIÉNAGA**, ópera prima de **Lucrecia Martel**.

Este libro, **EL PAÍS DEL CINE**, se fue armando en torno a un doble extrañamiento: por una parte, el modo elusivo con que el *Nuevo Cine Argentino* aborda lo político. Por la otra, la certeza de que esa imposibilidad tiene que ver con una repetición que no se suele recordar: ya hubo un Nuevo Cine Argentino en

los años sesenta, cuya historia quedó velada por sucesivos golpes. Y es precisamente buceando en la relación entre ambos momentos (desandando ese "retorno de lo reprimido"), como se puede entender porqué el cine nacido en los posmodernos años noventa no se hizo cargo de esa historia (o

de la Historia a secas, salvo a través del documental).

Tampoco la crítica se ocupó demasiado de esa relación, ni tuvo una mirada sobre el *Nuevo Cine Argentino* como fenómeno generacional (a excepción del libro **OTROS MUNDOS** de **Gonzalo Aguilar**, que ex-

plica en esos términos el desplazamiento de lo político). A dos décadas de los inicios del llamado *Nuevo Cine Argentino* (con las películas iniciáticas de **Rejtman** y **Perrone**), este libro intenta dar una discusión con esa y otras visiones o versiones de la historia. Por eso los textos van y vienen a través de las películas producidas en los últimos cincuenta años, intentando reestablecer una suerte de genealogía (básicamente entre el NCA de los '60 y el de los '90).

Hay que recordar que la generación del '60 (que el libro de **Simón Feldman** hace culminar en 1966) incluyó, por lo menos, a dos generaciones divididas por el golpe de Onganía, que abriría las puertas a la radi-





calización (política y poética). Los cineastas que vivieron esa década vertiginosa que termina en el '76 han sido poco es-

tudiados como "generación": no solo por sus divisiones internas (entre vanguardias estéticas y políticas, como ilustra

la famosa **NOCHE DE LAS CÁMARAS DESPIERTAS**), sino porque la última dictadura vino a clausurar violentamente esos debates. Y el NCA de los '90 recibió como herencia ese silencio sobre el período previo que desembocó en el horror. Por eso, para entender a esa "generación de huérfanos" —como la llamó **Sergio Wolf**— no alcanza con contraponerla al anquilosado cine de los años '80: hay que

'70: **LOS OTROS** de **Hugo Santiago**, sobre guión de **Borges y Bioy Casares**.



**Raimundo Gleyzer** en pleno rodaje militante de **LOS TRAIDORES**.

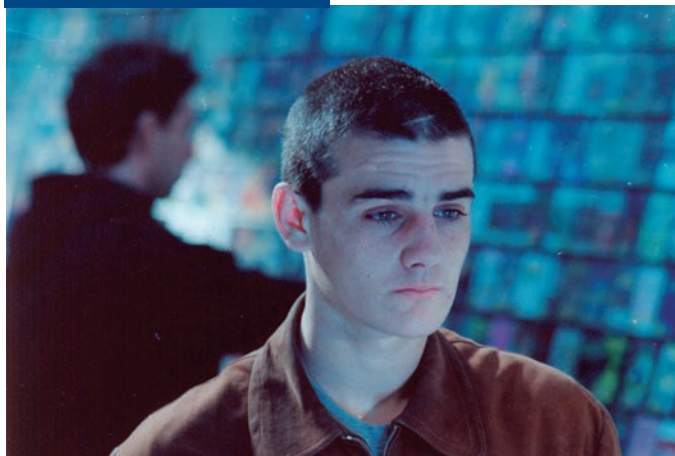
remontarse a esos padres desaparecidos (literal y simbólicamente).

*"Las condiciones generales del país hacen difícil prever el futuro del cine, que no permanece ajeno a sus profundas convulsiones. Tanto más lamentable es esto en momentos en que nuevas figuras hacían prever una etapa de madurez."* Con estas palabras concluía **José Agustín Mahieu** su *Breve his-*

toria del cine argentino, editada por Eudeba en 1966. Mi libro intenta asomarse a lo que aconteció desde entonces, con la sensación de que el paralelo en el surgimiento de los "nuevos cines argentinos", de los '60 y '90, permite ver una repetición inquietante (en sus diversos logros y fracasos, pero sobre todo en su dificultad para procesar el pasado). No se trata de una suerte de "eterno retorno" –como proponen algunos de esos films en su visión deshistorizada–, sino de lecturas conflictivas de la tradición, en contextos diferentes: el NCA de los '60 con sus padres tiránicos, el de los '90 con sus padres ausentes.

En resumen: como el mismo cine argentino reflejó en su devenir (entre la vanguardia artística y la militante), la generación de los años '60 vivió un proceso de radicalización que sólo se detendría diez años después con la violenta represión de un nuevo golpe de estado, esta vez, cuantitativa y cualitativamente mucho

**RAPADO**, primer largo de **Martín Rejtman** y obra inicial del nuevo NCA.



**NCA '70: EDGARDO COZARINSKY en LA CIVILIZACIÓN ESTÁ HACIENDO MASA...** de Julio Ludueña.

más cruento que todos los anteriores. Fue esa violencia inusitada la que produjo "una generación de huérfanos": para algunos esa orfandad fue literal, para otros una suerte de tierra baldía en la que podían jugar sin inquietarse demasiado por lo que había allí antes (con la misma liviandad con que hoy algunos banalizan la palabra "dictadura").

"Que renuncie quien no pueda incluir en su horizonte la subje-

tividad de su época" dice **Lacan**: incluir no significa asimilarse a ese horizonte (¿inconciente?), sino –por el contrario– desmarcarse críticamente. Desde ya, no es fácil: hay que hacer un esfuerzo por salir de los cómodos lugares comunes, para iluminar el punto ciego de la propia época: en los '60 era la confianza en un final feliz de la Historia. En los '90 la asunción de su presunto fin definitivo. Pero los que quisiéramos encarnar la posibilidad de un punto medio (sin dejar de asumir esa vieja tradición traicionada: la modernidad) siempre podremos confluir con cualquier generación que vuelva a iniciar una discusión política, y que no resigne por ello su mirada crítica (para entregarse al discreto encanto de la repetición fantasmática o la posmodernidad, abismos simétricos). Porque si todo tiempo pasado no es mejor, tampoco lo es el presente por el sólo hecho de serlo. Hay que hacer algo con él: esa es la consigna que recibe cada nueva generación, aunque no todas saben, quieren o pueden, cumplir con esa renovada promesa. ■

**El país del cine se fue armando en torno a un doble extrañamiento: por una parte, el modo elusivo con que el *Nuevo Cine Argentino* aborda lo político. Por la otra, la certeza de que esa imposibilidad tiene que ver con una repetición que no se suele recordar: ya hubo un *Nuevo Cine Argentino* en los años '60/70, cuya historia quedó velada por sucesivos golpes.**

# Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos



# ADAL

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

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

[www.directoreslatinoamerica.org](http://www.directoreslatinoamerica.org) / [contacto@directoreslatinoamerica.org](mailto: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

