

# PERVANCHE

## Boletín informativo de ASOPROD

(Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay)

Año 2002. - Nº 6 - Diciembre.

Este es un número extraordinario de Pervanche. No porque tenga más material o haya sido elaborado con más cuidado que los anteriores. No. Este es un número extraordinario, porque es extraordinario que lo hayamos podido terminar y que hayamos logrado que esté, ahora, en sus monitores. En estos días oscuros para el Cine Nacional, nuestra capacidad de trabajo solidario, participativo y escritor, se vio claramente disminuida. Esperamos sepan disculpar la demora, el tamaño de este número y nuestro afloje.

### **El cine Nacional peligra sin el apoyo del Fona**

La crisis económica que padece el País nos hace más pobres. La crisis no perdona a nadie. Es decir, no perdona a nadie que viva de su trabajo.

El FONA tampoco se salvó de la crisis porque los **Canales de TV privados** –que deben aportar lo sustancial de ese Fondo Nacional- también están en crisis y no cumplieron con el mismo.

Todos sabemos que el **Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA)** es el fundamental sostén económico que tiene el cine nacional. Sin él, los proyectos uruguayos no tienen chance para obtener otras ayudas, como el [Fondo de Ibermedia](#), por ejemplo. El **FONA** es el único respaldo oficial y profesional que tienen los proyectos nacionales para poder encontrar socios en el extranjero o competir en festivales internacionales. Con el apoyo del **FONA**, el Uruguay está incluido en la lista de países productores de cine del mundo. En último lugar, pero figura.

En siete años el **FONA** posibilitó el estreno de 13 largometrajes. Entre ellos se cuentan: **En la puta vida, Corazón de fuego (El último tren), Una forma de bailar, La Espera, El viñedo, Llamada para un cartero, Aparte y Mala racha**. Muchos de ellos han obtenido distinciones y premios internacionales que otros países con mayor producción cinematográfica no tuvieron. Eso se ha conseguido con escasos 200 mil dólares anuales del Fona, cantidad que en la mayoría de los países con industrias cinematográficas consolidadas no alcanza para hacer un solo film.

Con el **FONA**, el país ha pasado, de un estreno cada diez años, a tener un promedio de cuatro películas anuales.

En sólo siete años, el **FONA** ha posibilitado –junto con la producción de cortos publicitarios- la **permanencia y continuidad** de decenas de puestos de trabajo calificado y la **inversión en el país**, cada año, de cientos de miles de dólares en insumos y servicios.

Destacamos los términos “permanencia” y “continuidad” en el trabajo cinematográfico porque ellas permiten la profesionalización y, por consiguiente, la calidad del material producido. Estos aspectos son más vitales para nuestro cine. La continuidad de trabajo es lo que nos proporcionará la herramienta verdadera para llegar a la madurez; lo demás (cámaras, luces, película, etc.) simplemente se alquila o se compra.

Es necesario que lo entendamos claramente: el **FONA** es el sistema que ha dotado al cine nacional de continuidad y permanencia. Bien por los Canales de TV, ellos proporcionan –de alguna manera- el dinero para el inicio de las gestiones para conseguir capitales en el extranjero. A veces, el dinero alcanza para la producción de un video y otras para una producción cara en 35 mm.

Pero, tiene que quedar claro: los Canales, la IMM y el MEC serán responsables de que Uruguay pierda su espacio en el grupo de países productores de cine si no se le apoya firmemente. Este espacio fue conquistado con el esfuerzo del FONA y de los profesionales del cine uruguayo. ASOPROD hará todo lo que esté a su alcance, dentro de la ley, para conservar y defender este recurso fundamental.

Esperamos que los hombres de Estado, los políticos y empresarios adviertan claramente –ya en este siglo XXI- el alcance de lo que perderíamos si el País no mantiene su producción cinematográfica, si el FONA no sigue activo.

---

### **Los hermanos sean unidos... y también tengan el mismo nombre**

¿Se acuerdan que hace un tiempo leíamos que había una ASOPROD en Argentina y pensamos que se habían equivocado? Pues no. Existe. Pablo Rovito nos informa desde Argentina:

*"Efectivamente existe una ASOPROD en la Argentina.*

*Se trata de la Asociación de Productores Generales de la República Argentina que es la más antigua. Anteriormente la llamábamos AGP, pero desde hace ya varios años usan ASOPROD como nombre de la Asociación. El presidente es Héctor Olivera.*

*Saludos.*

*Pablo Rovito"*

---

### **Con El último tren, Diego Arsuaga llegó primero en España**

[El último tren](#) (**Corazón de fuego** en el Río de la Plata), luego de presentarse en el Festival de Valladolid y ganar Premio a Director Debutante y a Actores Protagónicos, se estrenó en varias ciudades españolas con 64 copias.

El éxito de la película de **Diego Arsuaga**, es el mayor que un film uruguayo haya logrado en España.

A pocos días de su estreno, había superado la cantidad de espectadores que, en total, había tenido en Argentina y Uruguay.

La co-productora española **Tornasol Films**, de la uruguayo **Mariela Besuievsky** y **Gerardo Herrero**, realizó el trabajo de distribución.

El film fue seleccionado a los Premios de mejor film extranjero en los **Premios Goya** de España, enviado por Uruguay a los premios Oscar de EEUU y compitió en el Festival de Montreal con el nombre de **El último tren**, obteniendo los siguientes premios:

- Mejor guión
- Mejor película de largometraje latinoamericana (Prix Bélanger Sauv )
- Premio del jurado ecuménico.

Este año, **El último tren (Coraz  de fuego)**, fue la película uruguayo que ha logrado llamar la atención internacional, algo que se est  haciendo costumbre. La película de **Diego Arsuaga** es el resultado de un proyecto muy ambicioso y es, seguramente, la película de mayor costo de producción en la historia del cine nacional.

Ya **Arsuaga** había demostrado en **Otario** -su anterior largometraje que ya había despertado interés en Europa- su capacidad de buen narrador cinematográfico.

**Pervanche** le desea a su última película y a él mismo mucho éxito y estamos ansiosos por conocer su próximo proyecto.

---

## **Nos actualizamos en la Web (ii qué no ni no...!!)**

Se han instrumentado cambios en el web de la [ASOPROD](#) que permiten que la sección "**cartelera**" y "**enlaces**" sean dinámicas y estén actualizadas. Los invitamos a visitarlas.

## **Noticias de allá, del norte**

Sabemos que nuestro compatriota **José María Ciganda** está fotografiando una película para - también nuestro compatriota y socio- **Leonardo Ricagni**, en Nueva York, y que será rodada en Video Digital para transferir luego a 35 mm. Estamos esperando noticias del norte para tener más datos de ese proyecto.

## **Y sigue la celeste**

El cortometraje uruguayo de **Carlos Morelli**, **Alguien debe morir**, obtuvo dos premios en el reciente XI CERTAMEN DE CINE Y VIDEO SANTA FE 2002.

Mejor Montaje –**Danilo Iglesias**  
Mejor Banda Sonora –**Daniel Márquez**

Y además, junto a otro corto de **Carlos Morelli**, **Un hombre feliz**, **Alguien debe morir** fue seleccionado para participar en el próximo Festival de Cine de Rotterdam.

Los cortos uruguayos "**Pex**", de **Hernán González** y **Guillermo Carbonell** y "**Mala Sangre**", de **Silvia Beatriz Cacciatori Filloy**, fueron seleccionados por el Uruguay en el Concurso Latinoamericano de Videoarte organizado por el Centro Cultural del BID, con sede en Washington.

El llamado tenía como objetivo generar un espacio de reflexión sobre la realidad social latinoamericana a través del video.

Se presentaron 235 videos de 21 países, de los que fueron seleccionados 53, que son los que conforman la muestra a exhibirse en Washington, Roma y varias ciudades de América Latina. Se otorgaron 2 premios y 4 menciones.

## **Y siguen...**

**El baño del Papa**, de **Enrique Fernández** y **El tesoro de la bahía**, de **Luis Nieto** fueron seleccionados para participar del workshop de la **Motion Pictures Association**, que fue del 21 al 26 de octubre en Miami. Este Workshop es un curso de cinco días que ofrece la oportunidad a un grupo seleccionado de guionistas profesionales latinoamericanos de desarrollar sus guiones de largometraje bajo la guía de reconocidos guionistas de habla hispana. Los participantes han sido seleccionados y patrocinados por las agencias de cine de sus países de origen.

**El baño del Papa** obtuvo, en esta oportunidad, el premio al mejor guión latinoamericano, distinción compartida con **Enemigos íntimos**, de Ana Carolina Rivera González, México y **Tren al Purgatorio**, de Sergio Gómez, Chile.

## **Amiens**

**El baño del Papa** quedó como finalista en la 7ma. edición del Fondo de Ayuda al Desarrollo del Guión para largometrajes de ficción, organizada en el marco del 22 Festival Internacional de Amiens (noviembre 2002).

## **Nantes**

**El baño del Papa** y **La Perrera** de **Manolo Nieto**, fueron seleccionados para participar en el seminario para productores jóvenes del Festival de los Tres Continentes (Nantes, Francia) del 26 de noviembre al 6 de diciembre.

Nos informan a último momento que la película de **Aldo Garay**, **La Espera**, sigue cosechando éxitos. Esta vez en el Festival de los Tres Continentes, con el premio de la Ciudad de Nantes, en homenaje a Jacques Demy (Mejor puesta en escena).

## **¡¡La Habana, chico...!!**

También de último momento: **Mario Handler** acaba de recibir en el Festival de la Habana un tercer Premio por su documental **Aparte**. (En próximo número agregaremos información.)

La otra buena noticia para nosotros es que **César Charlone**, que vive desde hace tiempo en Brasil, acaba de recibir, también en el Festival de la Habana, el Premio Coral por su dirección de fotografía en **Cidade de Deus**, película que participara recientemente, fuera de concurso, en Cannes con elogios de la prensa especializada y que está cosechando un éxito impresionante del público brasileño

## **Beatriz Flores**

Publicamos, a continuación, la lista de premios obtenidos por **En la puta vida** hasta agosto de este año.

**"EN LA PUTA VIDA "** (coprod Uruguay/Bélgica/España y Cuba ; Premios Fondo Capital 95 FONA 97, Ibermedia 98, Ministerio de Cultura Belga 98. en coprod con RTL-TVI, Via Digital, Fondo Coprod IMM, Canal 10, Imágenes), 2001.

- Premio especial del Jurado en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia 2001
- Colón de Oro y Llave de la Libertad en el Festival Iberoamericano de Huelva, España 2001
- Premio Radio La Havana-Cuba en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba 2001
- Premio a la Mejor Película, Mejor Actriz y Premio del Público en el Festival de Lérida, España 2002
- Mención Especial del Jurado en el Festival Latino de Miami, USA 2002
- Representante por Uruguay ante la Academia de los Oscars , USA 2002
- Segundo Premio en el 18° Chicago Latino Film Festival, 2002
- Tercer Premio del Público en el Los Angeles Latino International Film Festival, 2002
- Premio Mejor Actriz en el Festival de Villaverde (España 2002)
- Trofeo Mercosur a la Película Favorita por el Público en Cinesul 2002 (Rio-S.Pablo, 2002)
- Mención Especial del Jurado en el Festival de Cine de Santa Cruz (Bolivia,2002)
- Premio Especial a la Mejor Taquilla, Mejor Música y Mejor actriz revelación, Asociación de Críticos del Uruguay (2001)
- Premio "Iris" otorgdo por la revista Sabado Show (Uruguay, 2002)
- Premio "Alas" de Interarte (Uruguay, 2002)

## **Uruguay en Venecia. Sí en Venecia**

Con **Aparte** de **Mario Handler** es la segunda vez que Uruguay se presenta en este famoso Festival. La primera, fue hace muchos años con **"Vocación"**, primera película lírica de América del Sur, de 1938, de la cantante, guionista, productora y directora **Rina Massardi**.

Esta es la primera vez que el cine uruguayo estuvo presente en tres festivales de primer nivel casi simultáneamente: Montreal (Arsuaga), Venecia (Handler) y San Sebastián (Garay).

---

## **Para Fin de Año, nos regalamos esta imperdible entrevista con Vittorio Storaro. ¡Que la disfruten!**

Este material nos lo acercó **Nelson Wainstein**. La entrevista a este gran Director de Fotografía italiano apareció en la página Web de la **Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica (ADF)**, en agosto de este año y en ocasión de estrenarse en Bs. As. la nueva edición de "**Apocalypse Now**" (EE.UU., 1979/2001) controlada por su director **Francis Ford Coppola** y por **Vittorio Storaro** (AIC, ASC).

Nos pareció importante compartir el pensamiento de Storaro y por eso solicitamos autorización a **ADF**. Esta accedió gentilmente pidiendo que recordáramos a nuestros lectores la existencia de su Revista, dedicada a la fotografía cinematográfica y otros asuntos de la industria. La recomendamos.

---

## **Filmando el Apocalipsis: el viaje de Vittorio Storaro hacia la luz y la oscuridad**

"La creatividad es la única cura para la depresión", dice **Vittorio Storaro**, uno de los más grandes Directores de Fotografía vivos. A juzgar por el rendimiento creativo de este pensativo DF, parece que ha estado dándole batalla a la depresión durante largo tiempo.

Con tres premios de la Academia (por "**Apocalypse now**", "**Rojos**" y "**El último emperador**") y un **Reconocimiento de la Asociación Norteamericana de Directores de Fotografía**, pocos DF provocan tanto respeto como esta luminaria italiana. Las repetidas colaboraciones de **Storaro** con **Bernardo Bertolucci** ("**El conformista**," "**Último tango en París**," "**Novecento**") y con **Carlos Saura** ("**Taxi**," "**Tango**," "**Flamenco**") son legendarias. Sus contribuciones a la historia visual del cine mundial no pueden ser medidas en palabras. Uno las tiene que ver para crearlas.

Durante una visita al **Museo Guggenheim de Manhattan** para descubrir escenas de la recientemente remasterizada y extendida versión de "**Apocalypse Now**" (que estrenó Miramax últimamente), **Storaro** dio a **Anthony Kaufman**, de indieWire, una detallada descripción de los cambios en "**Apocalypse now**", el impacto de la película en su vida, sus perspectivas filosóficas sobre la luz y la sombra y el video digital.

**Storaro** está trabajando en un proyecto editorial de 3 volúmenes titulado "**Escribiendo con luz**" (que hace foco en la luz, el color y los elementos). Luego pondrá su atención en un cuarto elemento y en "*entender cómo visualizar esta nueva área*", dice. ¿Y cuál sería esa nueva área? "*Primero déjeme entenderme a mí mismo*", agrega enigmáticamente. "*Todavía no estoy preparado para hablar de ello.*"

**indieWIRE:** *Han llamado a esta versión de "Apocalypse now" remasterizada. ¿Qué es exactamente lo que está remasterizado?*

**Vittorio Storaro:** En primer lugar, **Francis** pasó cerca de dos años editando la película. La razón fue que el concepto del film era tan fuerte que probablemente no estaba preparado para estrenarla. En ese momento, supongo, **Francis** llegó a la conclusión que la película era demasiado, así que tuvo que aferrarse al concepto principal. Era demasiado para él y demasiado para la audiencia. Así que tuvo que mantenerlo directo: están yendo río arriba y están buscando un personaje. **Frederic Forest** tiene una línea, "Nunca salgas del bote". Así que, para mantener este concepto muy claro y directo, **Francis** debió cortar las ramas de la historia principal.

Las ramas eran básicamente dos grandes secuencias: la de la plantación francesa, que ahonda en la idea de la propiedad que esta familia francesa cree que tiene, debido a que varias generaciones han vivido en **Vietnam**. La otra secuencia es la del campo médico, luego de la escena de las chicas de **Playboy**. Luego de esta última, llegan a uno de los últimos campos

estadounidenses, y todo está en el barro, que es una representación visual de lo que era la guerra de **Vietnam** en ese tiempo. Encuentran a un grupo de chicas de **Playboy** que han sido dejadas atrás, ya que el helicóptero no tiene nafta. La secuencia trata sobre cómo la imagen de deseo de 10 minutos antes está ahora en venta sólo por un barril de gasolina.

Además, hay otra secuencia que construye al personaje de **Larry Fishburne** al comienzo, entonces se torna más importante cuando muere. Y la otra secuencia es **Marlon Brando** leyéndole la revista **Life** al personaje de **Martin Sheen**. Estas son las cuatros secciones principales, aparte de algunos otros pedacitos agregados.

Y **Francis** decidió volver a incluir todos esos segmentos porque así ahora la película está mucho más completa –en la manera en que fue originalmente concebida. Luego **Francis** comenzó a editar con **Walter Murch**. Estaban pensando en dejar el negativo original intacto y realizar un interpositivo desde el viejo material. Pero cuando comencé a cronometrar este nuevo material –y estamos hablando de un negativo de 26 años- me di cuenta, casi llorando, que el color se estaba desvaneciendo tan rápido que sería muy difícil presentarlo a una audiencia y decir: “esta es una copia nueva”. Así que fui a **Napa Valley** a visitar a **Francis** y contarle que el negativo estaba muy viejo, y que el proceso normal no nos dejaría presentar una copia de buena calidad. Mi opinión era que la única chance que teníamos era cortar el negativo original –las nuevas secuencias con el material viejo- para así tener un sólo negativo y un master. Pero tenían miedo de tocar el negativo original, así que le dije a **Francis**: “*Quisiera saber sólo una cosa: en el futuro, en 10, 20, 50 ó 100 años, ¿qué versión querrías que el público viera?*” Y dijo: “Esta.” Así que cortamos el negativo y fue la mejor solución.

De todas maneras, tuvimos problemas con cosas muy simples como el polvo. El polvo es el enemigo. En cualquier film que no esté guardado realmente bien, el polvo entra en la emulsión y es muy complicado sacarlo. Restauramos varios rollos en CineTech en Los Angeles.

**iW:** *¿Cuál fue su primera reacción al verla finalmente terminada?*

**Storaro:** Fue una gran sensación ver tanta energía y creatividad, no sólo porque fue una parte de mi propia experiencia de vida, sino porque era una pena que ese material hubiera sido dejado en la sala de edición, porque al final del día, uno quiere compartirlo con alguien, quiere expresarse.

**iW:** *¿Pensó que estaba viendo el trabajo de un joven Director de Fotografía?*

**Storaro:** No, porque ya había hecho muchas cosas.

**iW:** *Pero también ha hecho muchas cosas desde entonces.*

**Storaro:** Cada película es parte de tu propia vida. Cada película refleja tu vida en ese período. Lo que traté de hacer fue encontrar un concepto visual particular, donde escribiría con luz ese concepto principal del film. Y usualmente, cuando termino un proyecto, siento que hice lo que era posible para mí de hacer. Hoy en día existe una gran discusión sobre la restauración de copias: los críticos dicen que no deberían ser alteradas del original. Creo que si el artista ya no está vivo, debería ser mantenida en la manera en que está, pero si todavía vive, el artista debería tener la posibilidad de continuar trabajando en sus propios proyectos. El hecho de poder reeditarla, o poder volver a tocar la banda de sonido, o volver a imprimir o agregar un poco más de azul, negro o rojo, particularmente en algunas secuencias, puede ser fantástico. Uno continúa redefiniendo su propio trabajo.

**iW:** *¿Qué tipo de impacto emocional tuvo en su vida el filmar “Apocalypse now”?*

**Storaro:** Originalmente, no estaba muy contento de hacer esta película, debido a que en ese momento de mi vida estaba luchando con la confrontación entre luces y sombras. Fue un viaje desde “El conformista” hasta “Apocalypse now”. Pensé que una película sobre la guerra de Vietnam sería muy difícil de filmar como Director de Fotografía, ya que básicamente uno debe captar el evento principal: el momento en que el ejército está listo, el sol está arriba y el helicóptero está listo. Fue Francis quien me convenció de leer “El corazón de las tinieblas” de Joseph Conrad –allí entendí que era el concepto perfecto para completar mi estudio en las relaciones entre lo consciente y lo inconsciente, entre la luz y la sombra, ya que era capaz de representar esto visualmente, en el conflicto de culturas: el color de la tecnología, como por ejemplo el color del humo, por sobre el color de la naturaleza, como los campos de arroz, el cielo, el atardecer, o el azul del crepúsculo en la jungla. Tenés que respetar ambos. Tiene que existir una conversación entre ellos.

También fue la primera película que hice con un director extranjero. Nunca había hecho un film que no fuera en Italia. Fue el más largo, más caro, más difícil y más peligroso y, al mismo tiempo, el más hermoso. Porque no hay duda, cada película está conectada con tu vida: todos nosotros cambiábamos día a día a medida que la película iba progresando. Luego de "Apocalypse now", sentí que debía parar. Era imposible para mí tomar otro compromiso. No me importaba. Fue tan fuerte para mí que era imposible continuar de la manera en que era antes. A menos que seas capaz de parar durante un tiempo y revitalizarte, seguís haciendo las mismas cosas. El detenerme me dio la oportunidad perfecta para hacer una especie de meditación, de análisis interno y, una vez más, convertirme en un estudiante. Hasta ese momento, me estaba expresando de una manera inocente. Así que entendí que debía comprender el significado. Tenés que entenderlo, no sólo emocionalmente, sino también racionalmente, y eso me dio la chance de comenzar de nuevo desde el principio y abrir nuevas puertas, nuevos colores.

**iW: ¿Para esta nueva versión del film, fue capaz de cambiar los colores?**

**Storaro:** No cambiar, sino empujarlos más hacia la dirección del concepto que yo originalmente poseía. De colores y densidades subiendo y bajando. El concepto principal permaneció igual. Desafortunadamente, la imagen electrónica no está todavía al mismo nivel que la copia óptica.

**iW: ¿Con la película como está ahora, como usted dijo, con una duración de un limitado número de años, cómo se siente con respecto al video digital?**

**Storaro:** Es mucho peor. La imagen se degrada mucho más rápido que la película color. De hecho, hoy el material más confiable sigue siendo la película, en términos de longevidad. Es una gran confusión pensar que si es digital dura para siempre. Cuando el óptico sea digital sí, pero esto todavía es electrónico. Es información digital sobre material electrónico. Lo electrónico es todavía el problema. Inclusive si está en DVD, el material mismo es peor. Es mejor que la cinta, pero todavía no es óptico. ¿Cuál es la diferencia? Cuando digo óptico, quiero decir plata. La película está hecha de plata. La plata es negra, no cambia. ¿Por qué tenemos una degradación del color? Porque en las imágenes en color, estamos quitando el negro, así nos quedamos con los colores primarios. Es por eso que las imágenes en blanco y negro duran más.

**iW: ¿Qué piensa de esos realizadores que filman en video digital? ¿Y usted predijo todo esto cuando trabajó con Coppola en video en "Golpe al corazón", verdad?**

**Storaro:** No, eso es otra confusión. La propuesta fue usar sólo un sistema electrónico, pero me negué a hacerlo porque sabía que la tecnología era demasiado pobre. Usamos mucho de la tecnología electrónica para la preproducción y posproducción, pero al mismo tiempo mantuvimos el negativo filmico. Pero pienso, sin duda, que esta es la dirección en que debemos ir. Porque no se puede detener a la evolución. Hicimos graffitis en cuevas, luego pintura sobre madera, luego paredes, telas, luego la película, y ahora el digital. Es parte del viaje.

El problema principal que se presenta hoy en día, a través de las compañías y de manera errónea, es que el digital es de la misma calidad que la película, lo que no es verdad. Sólo hay que mirar los números: cualquier película, como mínimo, tiene una resolución de 6k; hoy, el Cine-Alta, lo que ellos llaman Alta Definición 24 p, tiene menos de 2k, así que es un tercio de la información. En la película, desde el negro hasta el blanco, podés tener cientos de diferentes tonalidades, y en la cinta tenés un tercio. Y para el color, la película es capaz de liberar alrededor de 32 bits y, con la nueva tecnología digital, hay un máximo de 8 a 10 bits. Esto es una diferencia grande. Cuando exhiben pruebas, están mostrando fragmentos que usualmente no tienen buena luz y transfieren de película a video, por lo que están llevando la calidad fílmica a calidad de video y cada proyector de video usa 8 bits. Entonces, uno no ve de dónde viene y, por supuesto, todo parece lo mismo.

**iW: ¿Entonces esto es evolución o involución?**

**Storaro:** Deberíamos usarlo. Pero debemos estar atentos. Cualquier película específica para televisión estaría bien. Si alguien me presentara algo sólo para televisión, es bueno usar la cámara de Cine-Alta, porque nunca podés leer más información que esos 2k. Para proyectos íntimos, psicológicos, de bajo presupuesto, que serán presentados en pequeñas salas de exhibición en salas multiplex, definitivamente pueden ser realizados en video digital, porque desde el principio no existe esa intención de alcanzar ese tipo de profundidad dentro del mundo visual.

Pero deberíamos ser capaces de realizar películas épicas en fílmico, como “2001”, “Lawrence de Arabia”, “Apocalypse Now” o “El último emperador”. Esos proyectos necesitan un gran lienzo, ya que el drama es también el conflicto entre algo íntimo y algo de grandeza épica.

Entrevista de Anthony Kaufman para indieWIRE ([www.indiewire.com](http://www.indiewire.com)), publicada el 8 de junio de 2001

**Traducción y adaptación: Ezequiel García.**

---

Informamos que la Directiva de ASOPROD está integrada por los compañeros: Juan Carlos Rodríguez Castro (Presidente), Elena Roux (Secretaría General), Ricardo Casas (Vice-presidente), Brummell Pommerenck (Tesorero), los vocales: Javier Martincorena (Mintxo), Sergio De León, Enrique Fernández, Hilary Sandison y José Pedro Charlo, asistidos por Alejandra Francia. Nos controlan en la Comisión Fiscal, los compañeros: Daniel Márquez, Inés Olmedo y Maida Moubayed.

---