

año 4 número 11

BUTACA

s a n m a r q u i n a

Inminente destino. Rebeca Ráez y Tatiana Astengo en *El destino no tiene favoritos*.



El destino no tiene favoritos • Aldo Salvini • Guillermo Palacios
Arturo Ripstein • Vídeo-Arte electrónico • Cine y Literatura

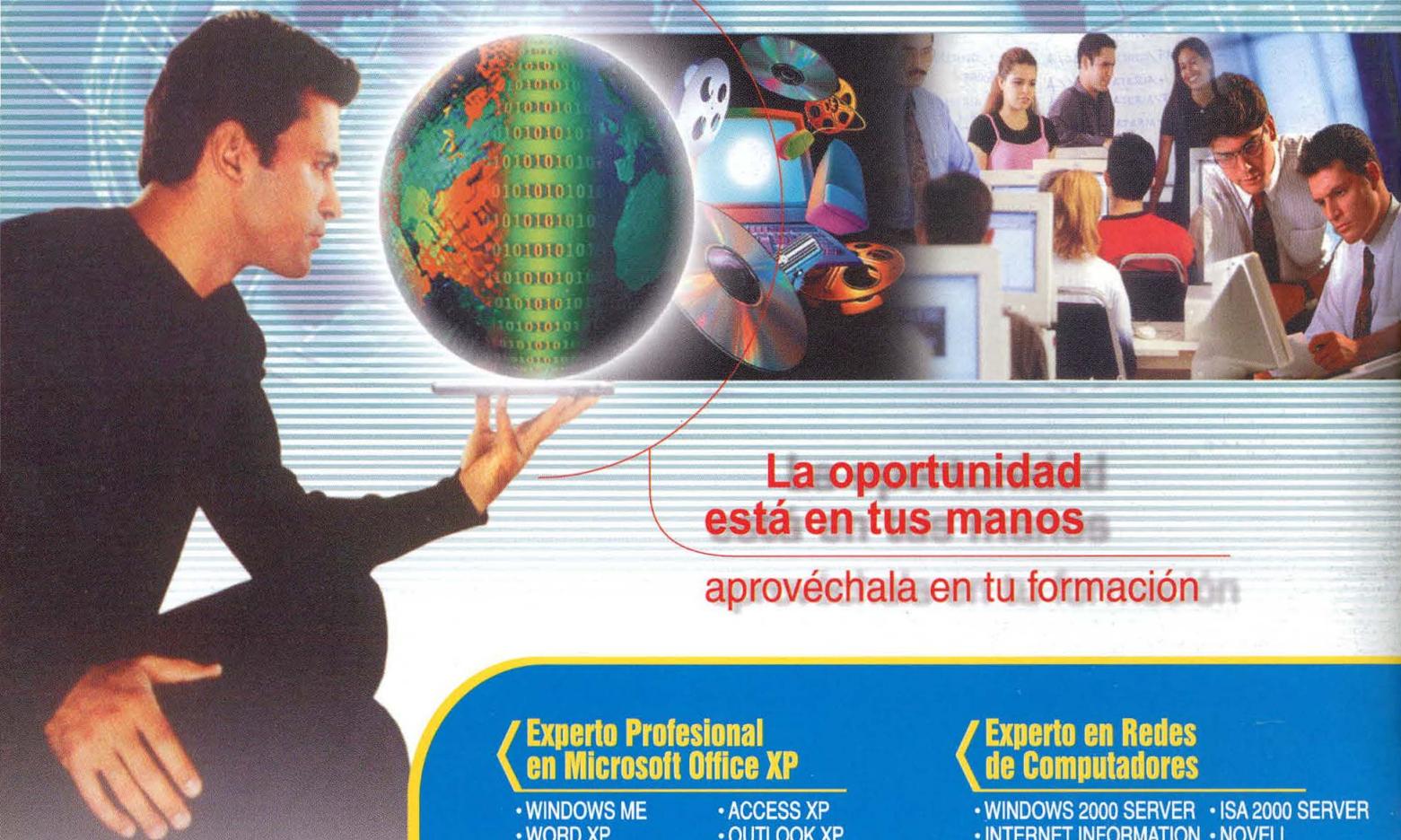
UNMSM-CEDOC



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD INGENIERÍA INDUSTRIAL

"Alta Calidad al alcance de todos"



**La oportunidad
está en tus manos**
aprovéchala en tu formación

**12 Alumnos
por Laboratorio**

**Inicio permanente
de cursos**

**Capacitación a
empresas e
instituciones**

**Solicite un
representante
y lo visitaremos**

Con más ventajas:

- Certificación progresiva a nombre de la U.N.M.S.M.
- Computadoras de última generación
- Enseñanza personalizada
- La mejor plana docente
- Horario al escoger

Experto Profesional en Microsoft Office XP

- WINDOWS ME
- WORD XP
- EXCEL XP
- POWER POINT XP
- ACCESS XP
- OUTLOOK XP
- FRONTPAGE XP
- PUBLISHER XP

Experto en Diseño Gráfico Digital

- WINDOWS ME
- COREL DRAW 10
- PAGEMAKER 7
- PHOTOSHOP 6
- ILLUSTRATOR
- FREEHAND

Experto en AutoCad

- INICIAL
- INTERMEDIO
- AVANZADO
- MECHANICAL DESKTOP
- VISUAL LISP

Ensamblaje en Computadoras

- ENSAMBLAJE
- DIAGNÓSTICO
- REPARACIÓN Y MANTENIMIENTO

Diseñador Multimedia

- 3D STUDIO MAX
- ADOBE PREMIER
- MACROMEDIA DIRECTOR
- AFTER EFFECTS
- SOUND FORGE
- AUTHORWARE

Experto en Redes de Computadores

- WINDOWS 2000 SERVER
- INTERNET INFORMATION SERVER
- EXCHANGE 2000 SERVER
- ISA 2000 SERVER
- NOVELL NETWORK 6.0
- LINUX RED HAT

Experto en Diseño de Páginas Web

- MACROMEDIA DREAMWEAVER
- MACROMEDIA FIREWORKS
- MACROMEDIA FLASH
- GO LIVE
- LIVEMOTION
- PHOTOSHOP

Experto en Programación de Sistemas

- PROGRAMADOR EN VISUAL BASIC Y SQL SERVER
- DESARROLLADOR DE WEB SITES
- PROGRAMADOR DE APLICACIONES DISTRIBUIDAS
- UML - METODOLOGÍA DE DESARROLLO DE SOFTWARE

Otros Cursos

- PROJETS 2000
- POWER BUILDER
- SQL SERVER
- LINUX RED HAT

INFORMES E INSCRIPCIÓN

Facultad de Ing. Industrial - Pabellón de Máquinas y Herramientas, 1er Piso.

Ciudad Universitaria Av. Venezuela Cdra. 34 ☎ 452-0703 Fax: 452-0349 E-mail: ceupsii@unmsm.edu.pe



"Nacemos con modestia" decía Fernando Samillán en el editorial del N° 1 de **BUTACA sanmarquina**, allá por el año 1998. En setiembre del año pasado salió el décimo número de la revista y luego Fernando dejó el cargo de Director de Cine Arte para asumir la Dirección Administrativa del Centro Cultural de la UNMSM. Se fue tras fructífera labor y habiendo cumplido con la tarea de reactivar al Cine Arte después de un largo periodo de hibernación.

Durante varios meses el Cine Arte quedó acéfalo, pero se siguieron desarrollando las actividades, entre ellas la proyección de películas, gracias al denodado esfuerzo de jóvenes sanmarquinos que asumieron el reto. A ellos se les debe la aparición del presente número de la revista.

Desde marzo el suscrito ha asumido la dirección del Cine Arte. Comienza pues una nueva etapa que espero sea igualmente exitosa como la anterior. Sin duda cuento con un punto a favor: el legado dejado por la administración anterior. Además, me acompañan en esta aventura Rony Chávez, Miguel Rosas, Carlos Zevallos, Sophia Durand y Gabriel Quispe, miembros de un equipo de trabajo motivado y con un apreciable nivel de formación cinematográfica.

A partir del próximo número, **BUTACA sanmarquina** mostrará algunos cambios en su estructura y sus contenidos y, como novedad, puedo anunciar la creación de un Consejo Editorial de la revista que estará conformado por Christian Wiener, Balmes Lozano, Ichi Terukina y el suscrito.

Para finalizar quiero agradecer a las autoridades del Centro Cultural de la UNMSM por la confianza depositada en mi persona y también anticipar mi agradecimiento por el apoyo que sabrán prestar al Cine Arte y la revista en el futuro.

René Weber

ÍNDICE

1 editorial

2 rincón cinéfilo

Apocalipsis ahora (reeditada)
El círculo
Bailando en la oscuridad
Y tu mamá también

6 entrevista aldo salvini

El dueño de la bala - Gabriel Quispe

9 arturo ripstein

Profunda sordidez - Carlos Zevallos

11 cine de dos continentes

Los siete magníficos - Gabriel Quispe

13 buscando los favores del destino

- Rony Chávez

15 entrevista guillermo palacios

El señor de los sonidos - Sophia Durand

17 el cine y su cómplice ilustrada

- Sonia Luz Carrillo

20 vídeo-arte-electrónico en el Perú

- José Carlos Mariátegui

23 nueva ley de comunicaciones

La hora de los canalazos - Antonio Zapata

25 ¿por qué no gusta el cine latinoamericano?

- René Weber

27 vídeo escolar y la alfabetización audiovisual

- Hernán Herrera

29 el cine, la televisión y mario carretero

- Hernán Herrera

31 breves

f a r e w e l l

Estimados lectores:

En julio de 1998 salió el primer número de **BUTACA sanmarquina** con el objetivo de llenar un vacío que consideramos había en nuestro medio cinematográfico. Es decir, una revista que, aparte de difundir la obra cinematográfica de los grandes realizadores, contribuyera a promover la cinematografía nacional haciendo conocer a quienes, desde los diferentes oficios de esta actividad, se esforzaban por producir una cinematografía propia. Por diez números me ha tocado tener la responsabilidad de la dirección de **BUTACA**. Ha llegado el momento de asumir una nueva función dentro del Centro Cultural, dejando la posta a quienes compartieron conmigo el reto de impulsar esta publicación. Lo hago con la seguridad de que ellos han de continuar poniendo su capacidad y empeño porque ella siga mejorando para seguir recibiendo de ustedes los lectores su aceptación.

Hago propicia esta oportunidad para agradecer a todos los que con sus críticas y sugerencias permitieron nuestra superación y hago votos porque continúen haciéndolo para que quienes ahora tienen la responsabilidad de editar **BUTACA** encuentren la retroalimentación de vuestra opinión. Muchas gracias.



el río crece

APOCALIPSIS AHORA

escribe Carlos Zevallos

Veinticuatro años después, el capitán Willard (Martin Sheen) sigue ansioso de volver a la jungla; veinticuatro años después, sigue aceptando la misión, sin sospechar que será la definitiva. Cruzando la frontera de Vietnam con Camboya, el coronel Walter E. Kurtz (Marlon Brando) ha erigido un régimen de idolatría pagana alrededor de sí mismo. Sus antiguos superiores lo juzgan peligroso y demente. La misión de Willard es "terminar con el comando" del desierto. Luego de dos décadas, Coppola revisó la historia en pantalla chica y la juzgó debilitada. Decidió, entonces, aumentarle cincuenta y tres minutos de que prescindió en el estreno, para complacer a los distribuidores.

No era la primera vez que corregía el metraje de **Apocalipsis ahora**; antes había sido para bien, y la noticia entusiasmaba. La misión de Willard produce una densa sensación de infinito, que podía intensificarse. Ninguno de los nuevos añadidos, sin embargo, perfecciona el conjunto.

El bombardeo de la aldea vietnamita sorprende con una ligereza: Willard roba la tabla personal del comandante Kilgore (Robert Duvall) y huye junto con la tripulación. Es la única travesura, la única sonrisa que se permite el capitán; una broma incompatible con su gesto taciturno y observador, permanente. Willard lee los informes de Kurtz sobre la motivación general de la tropa; lee y observa a sus acompañantes, mariguaneros, bailarines de rock. Lee y se aliena, su distancia sólo aumenta con los minutos. Otra camaradería discutible se produce cuando el capitán desbarata una pelea entre los muchachos y les regala unas horas con las conejitas de Playboy. Las modelos, corporizadas, decepcionan; mejor dejar que huyan por donde vinieron, absurdas e irreales, armadas de fusiles y pistolas de juguete. Escuchar sus quejas de pobres objetos sexuales, o sus sueños incumplidos, distrae. Según Coppola, reeditó el filme para hacerlo "más divertido"; ningún buen humor hacía falta.

El campamento francés es la novedad más prolija. Un ejército fantasmal se perfila entre la bruma; luego, los americanos reciben una explicación político-coyuntural sin misterio, enfática, forastera en el tono alegórico y casi ritual del viaje. Notamos, además, estos desajustes: ira súbita del anfitrión (Richard Maquard), fácil fanatismo de los jóvenes que se desesperan (y la curiosa aparición y desaparición del cigarro que fuma Aurore Clement). Según Coppola, reeditó el filme para hacerlo "más filosófico"; preferible obviar la alusión primaria a Heráclito, o alguna gruesa frase sobre la dualidad humana.

El arribo a los dominios de Kurtz sigue provocando un soberbio y conocido clímax. También Coppola le ha sumado una escena. Todos recordábamos cuando el coronel coloca una cabeza en el regazo de Willard, que enloquece. En la versión original, el *raccord* resultaba prodigioso: a la desesperación de Willard sucedía la imagen de su cuerpo inanimado rumbo al interior del templo, donde lo alimentaban con arroz, mientras Kurtz vigila. El efecto, parcialmente, se ha diluido con la escena adicional. Ojos infantiles y los del propio Kurtz marcan el ingreso a la última de las secuencias recién acopladas. El coronel libera a Willard; el capitán se desmorona y *por eso* lo internan en el templo. Hay mayor detalle o ilación argumental, tal vez; pero ha costado un misterio. La escena, de suyo, no es mala (es un solo de Brando, el único actor capaz de imponerse con el cráneo). Lástima que modifique la asfixia sin tregua del desenlace anterior: Kurtz, amo de las tinieblas, siempre oculto; jamás iluminado, jamás periodístico, jamás diurno.

No hay respuestas al final del río. ¿Desciende Willard a la locura de Kurtz, o adquiere su vedada lucidez? Algunas objeciones (o insolencias) hemos elevado contra la gran obra: lamentamos, también, la supresión de los estallidos finales, sordas consecuencias de "el horror, el horror" que, veinticuatro años después, sigue viviéndose, con la solemnidad de una profecía. El adverbio del título continúa vigente, y aterrador.



el círculo

escribe Gabriel Quispe

Un ejemplo de cine profundo y conmovedor, sobreponiéndose a las limitaciones económicas, es la carrera del iraní Jafar Panahi. **El globo blanco** (1995), **El espejo** (1997) y **El círculo** (2000), increíblemente todas estrenadas en el Perú, manejan el tiempo y el espacio a partir de retratos intimistas que reflejan fielmente una realidad particularmente perversa con el género femenino, protagonista absoluto de su filmografía.



Panahi concentra en pocas horas tensiones urgidas de soluciones inmediatas que no admiten un mañana en la misma condición. **El globo blanco** y **El espejo** mostraban en tiempo real apremios circunstanciales y un protagonismo menos compartido. La cámara acompañaba por las calles de Teherán a niñas que pierden el último ahorro familiar (**El globo blanco**) o regresan solas a la casa corriendo el riesgo de extraviarse (**El espejo**).

El círculo, a través de elipsis desapercibidas por la fluidez del relato, abarca un día entero de las vidas de ocho mujeres adultas, mucho más indefensas que las infantes frente a las inhumanas reglas que las reprimen y restringen a la virtual clandestinidad. La cámara genera constante movimiento por prescindir del trípode y persiste en enfocar a las perseguidas aunque se interponga una espalda inoportuna que cubre

completamente la pantalla por algunos segundos —similar a los ómnibus que tapaban a Mina en **El espejo** y sólo dejaban escuchar su voz—, aparentando una mirada seca y transparente.

Sin embargo, a medida que se desarrollan los diversos dramas,

desde Solmaz, parturienta infeliz por tener una niña y a quien nunca vemos pero abre y cierra *el círculo*, hasta la prostituta Mojgan, pasando por Pari, la embarazada que quiere abortar, Nayereh, la madre que abandona a su hija, y Nargess y Arezou, compañeras de prisión que recién vuelven a la calle, entre otras, la película va adquiriendo una riqueza estilística que nos remite, a estas alturas, tanto a las enseñanzas del neorrealismo (los dos primeros filmes presentaban situaciones eminentemente neorrealistas y, para ser precisos, bajo el influjo de Vittorio De Sica) como al *thriller* —género inusual para la descripción documental de un sistema opresor—, por el suspenso y la angustia que no dan tregua.

En realidad, **El círculo** es una película extraña. Sus matices incluso resuenan en contextos impensados. Las mujeres están relegadas a un estrato social semejante a los humanos de **El planeta de los simios** o a los replicantes de **Blade runner**, e intentan reproducir la destreza de agentes o aprendices en el espionaje. La ambigüedad de los motivos roza el espíritu kafkiano, en particular de **El proceso**. Lo delirante e intolerable radica en que la cinta es muy cercana a la verdad, con escaso o nulo margen de fantasía, y forma parte de la increíble regresión a épocas medievales en esa zona del mundo,

algo más conocida por la reciente crisis internacional que involucra a los talibanes. El *chador* se aproxima aquí a la famosa *burka*, dejando descubierto al menos el rostro.

No existe el intento explícito de experimentar y teorizar que hizo brillar **El espejo** —dividido en dos mitades contrapuestas de ficción y realidad alusivas a una filmación en Teherán, comparable con las que hace el propio Panahi—, en el que la audacia estética llamaba la atención en igual proporción al universo urbano que recogía de modo azaroso el rodaje inadvertido por su principal actriz. En esta ocasión, el autor prefiere una posición menos visible, a favor de la historia que impacta por sí sola. No significa que la puesta en escena no sea efectiva, su éxito reside justamente en revelar con notable nitidez un escenario tan inverosímil y propenso al melodrama barato. **El círculo** también puede cerrar, con el último giro de 360 grados en que vemos a las ocho conductoras del relato en una celda, la primera etapa de la obra de Jafar Panahi, quizás una trilogía sobre la intimidante Teherán, la gran mazmorra de avenidas vigiladas, misoginia extrema y tráfico caótico, que agiganta temores infantiles y niega sistemáticamente la elemental libertad.



Sólo hay una Y tu mamá también



escribe Carlos Zevallos

Sin importarle adónde, tras abandonar esposo y como para huir de la crisis, Luisa (Maribel Verdú) se deja guiar por Tenoch (Diego Luna), hijo de un político próspero y corrupto, y Julio (Gael García Bernal), de clase social menos favorecida. Los muchachos eligen como destino una playa paradisíaca, que ojalá exista. Se trepan a un carro destartado e inician viaje.

El cineasta Alfonso Cuarón no merecía la confianza de muchos. Inquilino del Hollywood más empresarial y despersonalizado, se le responsabiliza por **La princesita** (*A little princess*, 1995) y **Grandes esperanzas** (*Great expectations*, 1998). Regresar al México natal y querido fue inspirador, sin duda. **Y tu mamá también** (2000) le devengó aplausos en el Festival de Venecia, críticas encomiásticas y una excelente taquilla.

Antes de partir a Europa a vacacionar juntas, las enamoradas de Tenoch y Julio exigen promesas de fidelidad en ausencia y sexo de despedida. Los acoplamientos que resultan son decisivos del tono de la puesta en escena: cámara cerca de los personajes, atenta a lo que se dicen (guión firmado por el propio cineasta y su hermano Carlos), libertad para los actores. Las primeras escenas eróticas de un filme que se caracterizará por la espontaneidad y la desinhibición, filtran el dato importante de que los muchachos son amantes entusiastas, pero aún con mucho que aprender.

La vida se les reduce a respetar el decálogo de los "charolastras", un código de ética que, consagrando la intangibilidad de la novia del otro, privilegia la diversión por sobre lo demás. La notable química de Diego Luna y Gael García Bernal (el protagonista de **Amores perros**) se manifiesta en situaciones comprometedoras: se contaminan a punta de ventosidades dentro de un automóvil, se masturban en simultáneo o, escena que

luego apreciaremos mejor, pelean a toallazo desnudo cuando salen de la ducha.

Ya en carretera, la presencia de Maribel Verdú complica las cosas. La charlatanería de los muchachos queda demostrada cuando sus disculpas son casi filiales por una impertinente velocidad. Irrumpen los celos y las revelaciones durísimas, porque el precepto fundamental del código "charolastra" ha sido violentado. La novia ajena no fue respetada, y el mundo entero se tambalea.

Algunos detalles profundizan la picardía y abierta linealidad de la historia. La voz en off informa de que, cuando visita uno la casa del otro, los amigos se conducen con sigilo en los respectivos servicios higiénicos; luego, en un hospedaje, Tenoch se queja del sucio inodoro, delante de Julio, y el espectador percibe una latencia. Cuando la cámara se desentiende de los protagonistas y capta breves estampas sociales del México de hoy, las imágenes pueden sorprender: guardespaldas roen huesos de pollo entre limosinas, afuera de una celebración política con mariachis, o cierta inopinada incursión a la cocina de una fonda, donde duerme la cabeza decapitada de un chanchito.

Cinta de aprendizaje alrededor de dos jóvenes criados entre marihuana, éxtasis y desenfreno, acaso el resultado será más eficaz cuando divierte que cuando conmueve; acaso el dato escondido que se publica en el desenlace será una costura evidente del guión. Pero no incomoda demasiado. Con **Y tu mamá también**, Cuarón entregó una película divertida y honesta que, por lo menos, regala unos minutos de inobjetable libertad: aquéllos en que, borrachos de tequila y reconciliados, los amigos se confiesan que también sus progenitoras contribuyeron a socavarles la ética. La fidelidad unilateral es un rezago machista, por cierto; la consecuencia de la referida libertad origina una herida irrestañable, separadora.



Al igual que **Contra viento y marea** (1995), la otra película de Lars Von Trier que se había visto en Lima, **Danzando en la oscuridad** (*Dancer in the dark*, 2000) es la minuciosa crónica del sacrificio de una mujer. A Selma Jezkova (Björk), natural de Checoslovaquia, un problema genético está cegándola. Inmigra a los Estados Unidos para salvar a su hijo Gene (Vladan Kostic) pues, si lo operan antes de que cumpla trece años, el chico no heredará esa invalidez. Selma trabaja de obrera en una fábrica, intenta el doble turno. Ahorra. La estimula el amor y también un rescoldo de culpa. Sabía que Gene quedaría ciego y, sin embargo, aceptó la maternidad.

La pantalla, de luto, en negro total, se rinde a una música divina durante cinco minutos, solemne introducción a una tragedia que, en su primera parte, transmite una contradictoria ingenuidad. El medio es hostil: fábrica bulliciosa, prensas inhumanas. El tono, documental: cámara en mano, granulosa textura del vídeo. Pero el aire de fábula se impone —el cortejo de Jeff (Peter Stormare), tan respetuoso— y las relaciones humanas alcanzan un estado insólito de pureza.

alentó; el público la adoró y la crítica estuvo más que satisfecha. Pero Björk cree que la actuación no es lo suyo. El desgaste emocional fue intenso, además. Su relación con Von Trier acabó muy deteriorada.

En realidad, Björk iba a encargarse sólo de la banda sonora. El realizador necesitaba canciones inusuales y puras —adjetivos que describen perfectamente alguna producción de la cantautora islandesa— para desenterrar un género, el musical, que la platea de hoy no se permite (obviemos la aberrante **Moulin Rouge** o alguna genialidad de Resnais; piénsese, mejor, en que Woody Allen lo intentó a mediados de la década pasada y tropezó). La idea es, en verdad, maravillosa. Ciega inminente, la protagonista se valdrá de cualquier sonido para fabricarse una fantasía. Las ensoñaciones son coreografiadas por Vincent Paterson (interpreta a Samuel, director del grupo de teatro obrero que ensaya **La novicia rebelde**).

La tiniebla, ahora, le prohíbe los viejos musicales, y es muy triste porque la mujercita, allá en Europa Central, tuvo una niñez arrullada y cinéfila. Para consolarla,

La tiniebla redentora Danzando en la oscuridad



Cuando Bill (David Morse), policía millonario, le confiesa que está en bancarota, Selma responde a su vez con una confidencia y, sin sospecharlo, activa los hechos. Ha sido tan logrado el carácter etéreo de la mujercita, que sentiremos una crisis de verosimilitud. Resultará difícil aceptarla, pistola en mano, brutal.

La crisis dura poco. En el juicio, sin gafas, mirando el vacío, Selma se condena a sí misma. Hay una suerte de fanatismo inimputable en ella: se daña por amor, se mantiene fiel a un muerto que la ha traicionado. Y el rostro arcangélico de Björk nos convence de todo. Compositora de vanguardia, de éxito, de treinta y seis años, islandesa, madre; sin ella la película es impensable (como, sin Emily Watson, **Contra viento y marea**). De qué cuento de hadas habrá salido: misterio. La premiaron en Cannes (la película ganó la Palma de Oro) y *madame* Deneuve la

para reencontrarla, su mejor amiga, Kathy (Catherine Deneuve, discreta y grandiosa), dentro de la sala oscura y tocándola, le “cuenta” las imágenes y Selma puede “ver” la película. La palma de su mano se transforma en un minúsculo ecran personal.

El último trecho de la historia juega decididamente las cartas del drama descarnado y extremo. Las fantasías de Selma se simplifican —suficiente con saltar sin música en la angosta celda— y la dicotomía entre realidad y escapismo puede desaparecer. Entonces, a la cámara le basta con orbitar alrededor de la frágil mujer y escuchar su rara voz cantarina. Asesinada legalmente, su aventura habrá culminado, íntima, atroz y purificante. Algo así como quimioterapia para el espíritu.

Calibre Salvini

el dueño de la bala



entrevista por Gabriel Quispe

Delirios de recuperar el Huáscar, pugnas con la sucia conciencia, siameses condenados y la magia caduca del genio senil. Esquirlas de quince o treinta minutos que durante más de una década anunciaban el proyectil recién llegado a las ligas mayores. Mientras recarga municiones, Aldo Salvini vuelve a la telenovela, compañera ineludible que prohíbe la entrada a sus demonios.

En nuestro cine casi no existen universos personales. Tú manejas fielmente un estilo alrededor de ciertos temas afines. ¿Es premeditado o se hace sobre la marcha?

No es algo tan consciente. Si calculas demasiado se vuelve una fórmula. Abordo la historia como un mundo por descubrir. Cuando el proyecto va definiéndose recién encuentras elementos comunes con tus obras anteriores, inevitablemente aparece la visión del mismo autor. En realidad, me preocupa un poco la posibilidad de repetirme, creo que no ha pasado todavía.

Elegir el estilo implica descartar otras opciones. ¿Rechazas visceralmente el realismo?

No precisamente, puedo disfrutar de películas que prefieran la narrativa lineal y en general presenten la realidad no muy distinta de como luce. Es que el estilo muchas veces depende de qué quieres expresar. Mis historias no dan para el preciosismo, son sórdidas y busco una puesta en escena que sugiera esa condición, prefiriendo el impulso antes que lo excesivamente racional. No significa improvisación, ya que a falta de storyboard el guión técnico del filme tenía alrededor de 100 páginas que detallaban el empleo de la luz, los movimientos de cámara, los efectos de edición.

Imagina que en un rodaje te proponen intérpretes sobrios sin mayor maquillaje y encuadre seco sin futuros efectos de edición. ¿Lo verías incompleto?

Depende del formato. En la TV se trabaja con esos elementos y trato de sacarles la vuelta en lo posible. En la ultrac clásica **Luz María**, de América, me prohibieron mover la cámara y llegué a moverla de todas maneras. Asumes el encargo como producto tradicional, sabes qué debes hacer y aprendes igualmente de esa experiencia. No tengo aversión por el naturalismo, alguna vez me gustaría lograr esa sencillez. También hay matices, pues parte importante de la puesta en escena de **Bala perdida** es la dirección actuarial. Podríamos dividir las actuaciones en dos grupos: naturalistas (X y sus amigos) e histriónicas (los malos, Picho, Brero, Ramsay Ross, Gilberto Torres, Fernando Del Águila).

¿El fracaso de Cuchillo y Malú te convenció de la imposibilidad de trasladar el universo de tus cortometrajes a la televisión?

Sí, al menos en telenovelas. **Cuchillo y Malú** fue mi debut en la TV como director y el primer fracaso de mi carrera. Tuvo aproximadamente tres puntos de rating. Quedé frustrado. Los personajes quedaron trancos apenas empezada la historia, que era mía. De doscientos capítulos hicimos menos de treinta. Hubiera querido seguir en el aire al menos con seis o siete puntos y la satisfacción de siquiera un pequeño público al que le gustara. Durante un año trabajé en la Universidad de Lima y extrañaba dirigir hasta que Iguana me ofreció volver con la telenovela **Escándalo**. Acepté hacer algo totalmente ajeno a lo mío y a estas alturas estoy grabando la octava, **Cómo cazar a un millonario**.

¿Pensaste que podías tener mucha libertad para transformar Noche de cuervos de Raúl Tola?

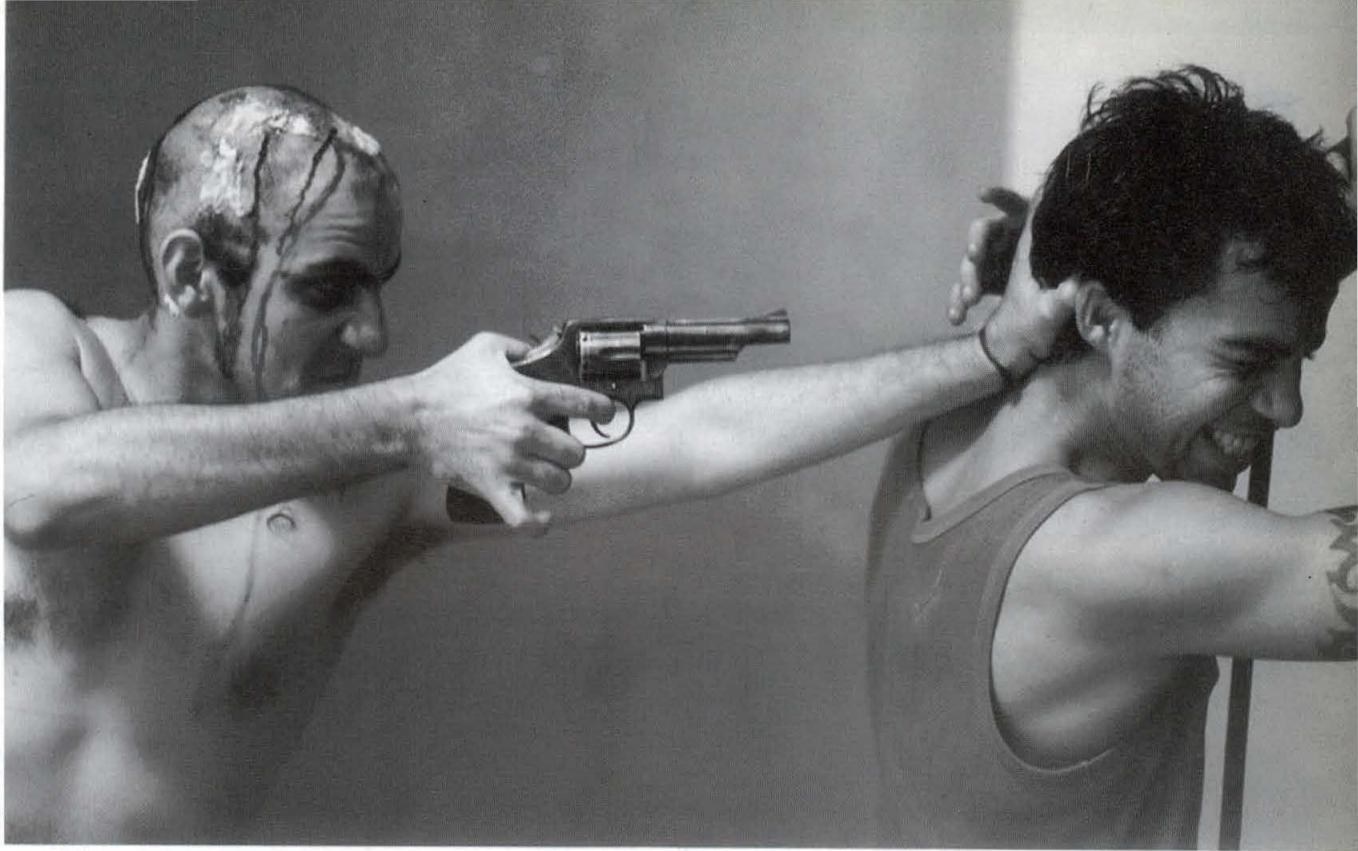
La única duda que teníamos Alfonso Pareja, Luis Felipe Alvarado y yo era la opinión de Raúl. Evaluamos hasta qué punto aceptaría cambios, quizá el guión no iba a gustarle. Fue muy respetuoso con nuestra labor, no participó en el proceso ni puso objeciones cuando se lo presentamos listo. Dijo que era diferente del libro pero conservaba el espíritu, y cuando vio la película declaró que parecía una segunda parte de su historia. Raúl no quiso pasar por los mismos líos de Malca y Degregori acerca de **Ciudad de M**. Nosotros íbamos a buscar una expresión propia a partir del libro. Quería reflejar el ámbito de estos jóvenes alienados que, si Kurt Cobain había muerto a los 27 años, querían morir a los 20.

¿Cómo manejaste las improvisaciones en pleno rodaje?

Generalmente improvisamos con los chicos. No sabían que determinados actores iban a entrar en algunas escenas. Yo quería que reaccionaran ante una verdadera sorpresa para tener una alternativa al guión que estábamos cumpliendo. El actor debe estar metido en su personaje y no desconcertarse. Luego te das cuenta de que se hubiera tomado otro rumbo si no se hubiera improvisado. Antes lo hice en telenovelas como **Girasoles para Lucía**.

¿En qué medida son improvisaciones? ¿Acaso hemos visto tomas únicas?

No, primero se improvisa, es decir hacemos cambios en el guión, y después se ensaya hasta pulirlo. No pueden hacerse innovaciones extremas porque puede salir mal o hacernos perder mucho tiempo por asuntos técnicos.



Pablo Saldarriaga y Renzo Schuller en *Bala perdida*.

¿Quedó la mayoría?

Sí, principalmente las que conciernen a las relaciones interpersonales. Por ejemplo, la escena de Cirrosis pidiendo chicharrón de pollo en el chifa se improvisó.

No parece respetar mucho el aura ancestral de Cuzco. La has integrado a la sordidez de la urbe.

Es un mito que queríamos rebatir. Reconozco que la ciudad irradia una energía particular, un gran magnetismo, pero se ha manoseado para, simple y llanamente, marketearla con fines turísticos. Prevalece la tendencia más o menos perversa de caza de turistas, sobre todo extranjeros, a quienes les lanzan el anzuelo buscando tanto placeres y beneficios inmediatos como, en un extremo, irse del país con ellos.

¿Cómo has percibido esa orientación en tus visitas al Cuzco?

Puedo contarte tres anécdotas: hace unos años una “brichera” —el oficio no es exclusividad masculina— comenzó a soltarme su labia pensando que era extranjero. Apenas dije que era limeño, se alejó. En otra ocasión con unos amigos pedimos cerveza en un pub y nos la dieron invocando a la energía y moviendo las manos como en un acto de magia. A una joven le pregunté de dónde era, y respondió del universo. En fin, entre la pose mística y el cálculo publicitario se ha creado un rollo desagradable que, en realidad, oculta el otro lado de Cuzco. Pocos días después de terminar el rodaje de *Bala perdida* la policía entró a

una discoteca y encontraron prostitutas de nueve años. Ese Cuzco también existe.

Pero no lo presentas en estilo documental, sino hiperrealista. Así no concebimos a la Capital Arqueológica de América.

Claro. Es cuestión de carácter y una evasión a la vez. No me gusta la realidad, entonces trato de presentarla muy distinta. Lo que pasa en Cuzco es lo que sucedió con Barranco, el distrito bohemio, punto de encuentro de poetas. Habrá sido en los años treinta, ahora es cualquier cosa, una vitrina para lucirse los que se creen poetas o lo que sea. Es un bacanal, y está bien que quiera serlo, pero que no te lo vendan de otra manera. En Cuzco alrededor de esa magia habita un submundo de prostitución clandestina, de cómo corre la vaina, etc. Los “bricheros” se venden con un aura mística ridícula y por un lado se tiran a las gringas en las ruinas, ja, ja. Son clichés convertidos en puro marketing.

Visualizo en celuloide el panorama sombrío que has descrito. Entiendo que no eres un nostálgico de la vieja textura del cine.

Me gusta la textura del celuloide. Es con la cual aprendí a ver cine, pero no menosprecio cualquier nueva técnica que funcione y permita producir con algunas ventajas. No se decidió a priori usar el vídeo digital, nos hemos adaptado a él. Con Juan Durán dijimos aprovechemos lo que tenemos, no hay más. Además el vídeo digital se prestaba para este proyecto, quería una imagen turbia y oscura.



¿Cuánto del resultado final se forjó en la mesa de edición?

Digamos entre 30% y 40%. Los letreros ya estaban en el guión y los aumentamos al sacar la voz en *off* demasiado reflexiva que tenía X. Hicimos un efecto artesanal en la escena de pesadilla del enano que consiste en quitar cuadros y congelar la misma cantidad de cuadros para que salte la imagen. Muchas cosas se resolvieron en la edición. El vídeo digital propone un nuevo escenario creativo, en gran parte por los bajos costos que conlleva. Estos efectos son muy caros en celuloide. Tampoco es cuestión del efecto por el efecto, deben aportar a la trama y no usarse en exceso.

¿Vas a seguir filmando en vídeo digital?

Depende del proyecto. En vídeo digital realizaría una adaptación muy libre de **María**, de Jorge Isaacs. La haría en una hacienda y me gustaría obtener una textura de acuarela o algo así.

¿Qué pasó con el proyecto sobre una organización neonazi que tenías hace años?

Sigue en pie. Debe filmarse en celuloide, pues sería bastante paisajista y el vídeo digital no proporcionaría una imagen adecuada.

*¿El paso por **Pataclaun** te sirvió especialmente para **Bala perdida**?*

Para **Bala perdida** ha servido todo lo que he hecho. No creo que **Pataclaun** haya sido más o menos valioso que los demás trabajos.

Hay elementos comunes como efectos electrónicos, la autorreferencia...

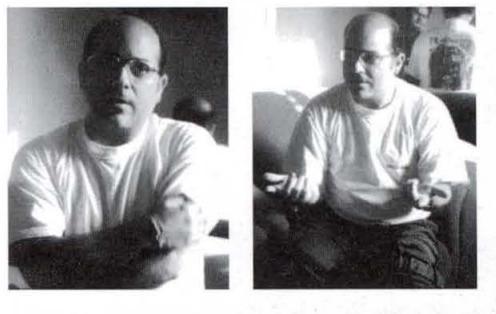
Sí, el movimiento de la cámara, las letras... Es cierto, en verdad no había pensado qué podría haberme influido en el filme aparte de los cortometrajes que tienen una conexión evidente.

¿Cuáles son las influencias de un estilo tan recargado?

David Lynch, David Cronenberg, están entre mis favoritos.

Has hablado de Spielberg.

Me gusta Spielberg. Podrá ser marketero, comercial, un poco huachafo y sensiblero, lo que quieras, sin embargo el



tipo es un genio cinematográficamente. Sus películas tienen momentos visuales increíbles, maneja muy bien la imagen y el sonido. **Inteligencia artificial** me agradó pese al final. Yo acostumbro sacarle lo malo a una película y quedarme sólo con lo que está bien.

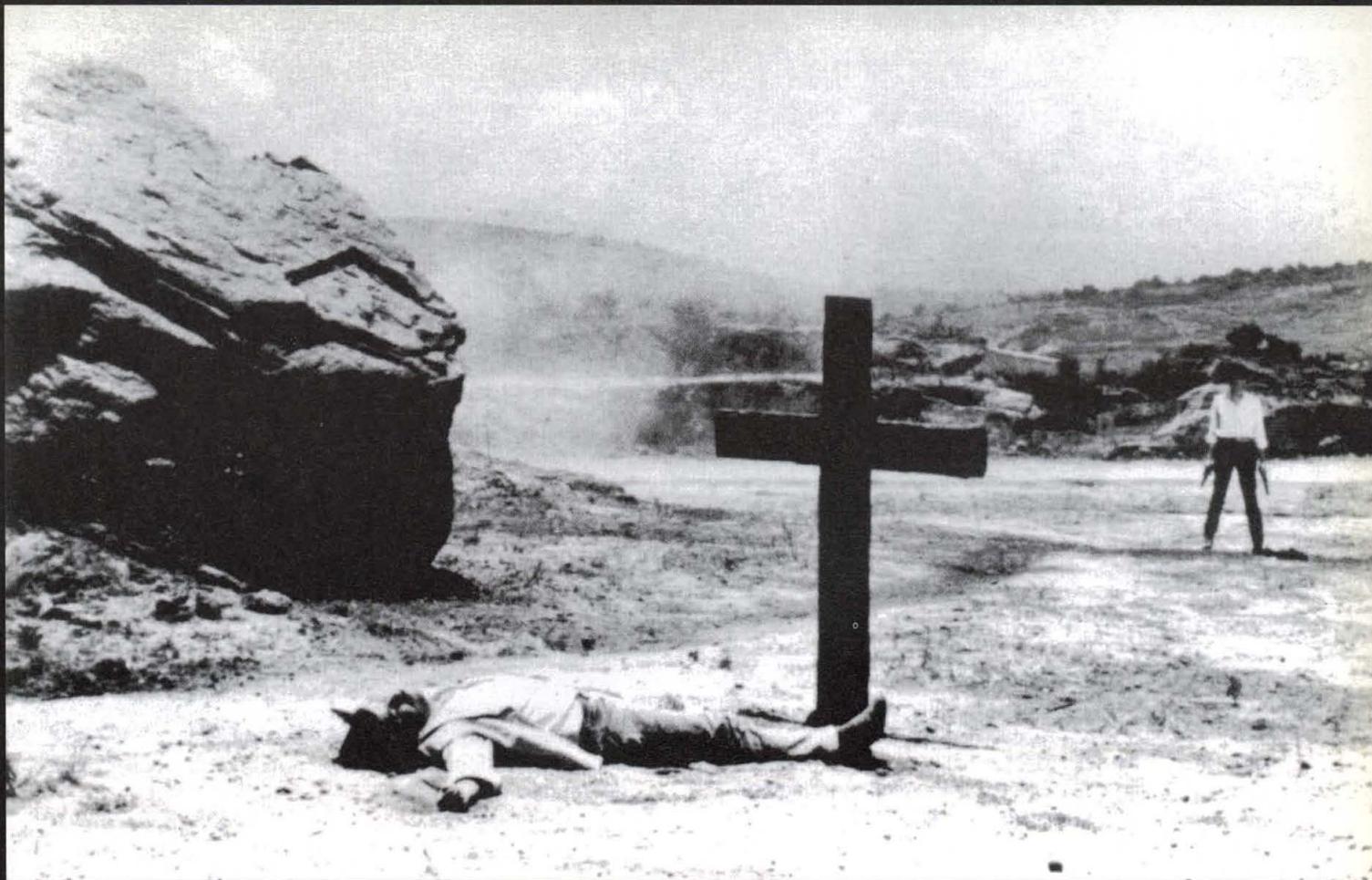
Por principio esa actitud te distancia de la crítica.

Sí, puede ser.

Nunca la has ejercido.

No, aunque a veces me da ganas, ¿ah? Quisiera manifestar mi punto de vista en alguna polémica o cada vez que leo una crítica a mi parecer desacertada. Me provoca refutar ciertos argumentos. Algún día será.

- Dos largometrajes:
Bajo el mismo cielo (telefilme) y **Bala perdida**.
- Dos medimetrajes:
Kentishani y **Chaavaja** y **Los milagros inútiles de Demeryat**.
- Seis cortometrajes:
El llanto de la luna; **El pecador de los siete mares**; **La misma carne, la misma sangre**; **El gran viaje del capitán Neptuno**; **Carta del Apóstol San Juaneco a la ciudad del mal** y **Un tesoro para flor del cielo**.
- Ocho telenovelas: **Cuchillo y Malú**; **Escándalo**; **Luz María**; **Apocalipsis**; **Vidas prestadas**; **Girasoles para Lucía**; **María Rosa, búscame una esposa** y **Cómo cazar a un millonario**.
- Una teleserie: **Pataclaun**.



Tiempo de morir, primer eslabón de una filmografía indispensable.

Arturo Ripstein PROFUNDA SORDIDEZ



escribe Carlos Zevallos

La obra de Arturo Ripstein (México, 1943) es ajena a la pureza. *Soy lo suficientemente optimista para hacer lo que hago*, se ha definido. Le da rabia que lo reconozcan más en festivales y en el extranjero que en su país de origen. Parece imposible entusiasmarse con alguno de sus veintisiete largos. Pese a ello, las líneas que siguen son un testimonio de admiración.

A los quince años, luego de ver *Nazarín* (1958), Arturo Ripstein supo en *qué* clase de cineasta quería convertirse. Pidió permiso para asistir al rodaje de *El ángel exterminador* (1962); el viejo Buñuel, áspero con los merodeadores, dio su consentimiento. Le permitió hojear papeles, formular preguntas, que lo llevara del estudio a la casa. Que aprendiera.

Aún el maestro español, cruel notable, se solidarizaba con los olvidados (pero no les tenía piedad). Al discípulo Ripstein, en cambio, parecen importarle un pito las personas. Ha creado personajes condenados al sufrimiento y la tortura, personajes que se ganaron a pulso la degradación.

EL BLOQUE INICIAL

Debutó a los veintidós años, dirigiendo un western curioso y crepuscular: *Tiempo de morir* (1965). Por entonces desconocido, Gabriel García Márquez colaboró en el guión.

Fue un arranque de breve aliento épico, algún aire; características que habrían de desaparecer en busca de un estilo personal y barroco. La primera etapa de su filmografía evidenciaba un énfasis descontrolado, un antimachismo evidente, un lenguaje vecino a la monserga. Era la semilla, sin embargo, de una obra que fructificó en la morosidad y la erosión. Nadie conocía la fórmula; Ripstein tampoco y por eso demoró en intuir la. Padeció encargos, tropiezos, telenovelas. La madurez llegaría sin atenuantes.

La crítica aprecia *La hora de los niños* (1969), *El castillo de la pureza* (1972) y *El lugar sin límites* (1977; sobre la novela de José Donoso).



Arturo Ripstein PROFUNDA SORDIDEZ

Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego, felices en Lima, 1997.

LA UNIÓN

A partir de **El imperio de la fortuna** (1986; sobre un guión original de Juan Rulfo), Paz Alicia Garcíadiego escribe las películas de Ripstein. Se han casado, además; al menos en fotografía, parecen un matrimonio feliz.

Gracias a la pluma de Garcíadiego, los personajes se asfixian mejor a través de una jerga retorcida y, por momentos, ininteligible. Una verbosidad arriesgada a la que Ripstein aplica, con extremo rigor, el plano secuencia: ensaya una suerte de montaje al interior de la escena y la filma en continuidad, en tomas largas. La cámara, que sabe adónde dirigirse, se arrastra hacia los ángulos seleccionados y deja una estela viscosa, como de baba.

Los actores crean la situación, muerden el diálogo, sufren, se sienten feos. Algunos nombres se han hecho habituales: Patricia Reyes Spíndola, Patricio Yáñez, Damián Alcázar, Bruno Bichir.

LOS ANÓMALOS

En **La mujer del puerto** (1991; sobre un relato de Guy de Maupassant), una madre improvisa un aborto y la paciente es su hija; el instrumental quirúrgico se limita a un gancho de ropa oxidado. El sexo es un arma de autodestrucción en **La reina de la noche** (1994; inspirada en la vida de la cantante popular azteca Lucha Reyes). Ficciones irrespirables; diríase meros regodeos o exploraciones del límite a que llega la sevicia imaginaria de un artista.

El asunto es introducir un mínimo de humanidad. En **Principio y fin** (1993; sobre una obra del Nobel egipcio Naghib Mafhuz), el protagonista experimenta arrepentimiento; abrazado a los zapatos de su hermanita, ramera y suicida, emprende un descenso atroz, ocho minutos finales que simulaban a la perfección el infierno. Una pareja insólita, gorda de aliento pestífero y galán calvo, asesinos de viudas y amantes por descarte, despiertan una minúscula complicidad en **Profundo carmesí** (1996; inspirada

en **The honeymoon killers** de Leonard Kastle), cinta que le supuso tres premios en el Festival de Venecia y consolidó a Ripstein entre los autores más respetados del mundo.

LAS ÚLTIMAS

Le había dicho que no, que aprendiera primero. Treinta años después, García Márquez juzgó que ya había aprendido y le permitió adaptar **El coronel no tiene quien le escriba** (1999).

Se esperaba mucho del filme, aunque **El evangelio de las maravillas** (1997), dilatada crónica de una comunidad hereje, no había entusiasmado. Dos viejos camaradas se reunían: un literato genial, cinéfilo reconocido, llevado sin fortuna al ecran; un cineasta experto, en plena madurez. El resultado, apenas solvente, no satisfizo las expectativas.

Ripstein se mostró entusiasta respecto del vídeo digital. Pero **Así es la vida** (1999), su primera realización en tal soporte, resultó su obra de menor interés en mucho tiempo. El desenlace, realizado con negligencia y atonía, hizo pensar en la odiosa decadencia.

Fue falsa alarma. **La pérdida de los hombres** (2000), grabada también en digital, y en blanco y negro, recibió la Concha de Oro del Festival de San Sebastián. El filme abría con un crimen, trabajoso y salvaje; dos mujeres, a continuación, se sorteaban el cadáver a cara y sello, en la mera morgue. El occiso "resucitaba" a mitad del metraje y un humor ligero y perverso se introducía.

En Lima, se vio gracias al Quinto Encuentro de Cine Latinoamericano que organizó la Católica. Aunque el Jurado decidió superiores, en fallo polémico y disparatado, la violencia farragosa de Salvini y los logros parciales de Tamayo, **La pérdida de los hombres** significó el retorno de un maestro que, según ha dicho, se interesa en *el fondo de la realidad, el absurdo*. Claustrofóbicas y malignas, sus películas no son tan gratuitas, entonces: el cineasta ha fantaseado lóbregamente con los extremos a que conduce la miseria, esa definición, esa raíz de Latinoamérica.

Cine de dos continentes Los siete magníficos

escribe Gabriel Quispe

Decir que la cartelera comercial ofrece hace mucho tiempo una franja minúscula y monocorde de la producción mundial es una verdad de Perogrullo. Hemos tenido que esperar el aniversario del programa *El placer de los ojos* para corroborar, con una pequeña muestra de Europa y Asia exhibida en la Filmoteca de Lima, el grado en que estamos alejados de diversas sensibilidades y habituados a un cine de rasgos estándares, capaz de concebir obras competentes y hasta notables pero en general poco interesado en experimentar.

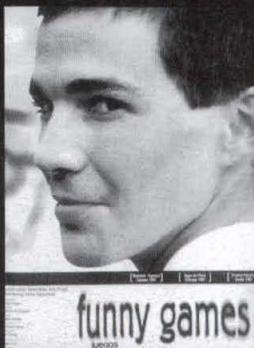
Mientras las *majors* y un amplio sector del cine internacional priorizan la conquista de mercados, repitiendo fórmulas y condenando al ostracismo cualquier propuesta contraria, aún existen cineastas fascinados por intereses primordiales del ser humano. Diversos y a veces antagonísticos temas como el desencuentro en el sentido más amplio de la palabra, el entorno hostil, la fantasía como escape, la misión personal, el aferrarse a la vida, toman forma a través de tratamientos que trascienden la receta y refutan

la creencia de que ya todo está dicho en la pantalla.

Si un país encarna el discurso neoliberal y la proclama de la globalización es Taiwán, tomado como ejemplo para las economías “en vías de desarrollo”. Ese paradigma de progreso es recusado por dos películas coetáneas de aspectos diametralmente diferentes: *Yi yi* de Edward Yang y *El agujero* de Tsai Ming Liang. En ninguna encontramos el supuesto bienestar de esa bullente sociedad, sino, en el caso de *Yi yi*, lazos familiares intermitentes y maltrechos, adyacentes a la prosperidad económica y en tránsito a la ruptura con sus tradiciones. Una anciana es víctima de la indiferencia de sus parientes y sólo su muerte los congrega alrededor de ella. Su nieto es el más afectado y siente que se le termina la niñez. Yang dispone de un amplio reparto y opta por el enfoque naturalista, oscilando durante casi tres horas entre la ironía y la melancolía. *El agujero*, en cambio, es una experiencia límite: una peste mortífera se propaga en vísperas del año 2000 y reduce el espacio a los pasadizos y departamentos de un edificio deteriorado. Una mujer y un

hombre se comunican, aunque sea a través del conflicto, por medio de un agujero en lo que para él es el piso y para ella el techo. Ming Liang alterna la crudeza y el onirismo, haciendo un seguimiento de la corrosión material y vivencial e interrumpiéndola con imágenes, festivas y surrealistas, en las que la mujer alucina bailar y cantar en brazos de su vecino.

La violencia extrema es un inmenso filón del cine. Cada vez se le presenta más trivial y gratuita, limitada al efectismo y los patrones de género. Por eso *Funny games* de Michael Haneke seduce por la sencillez con que los psicópatas invaden la casa de reposo de una familia excesivamente confiada en la tranquilidad del balneario. Haneke hace cómplice de los crímenes al espectador con guiños de los intérpretes y comentarios sobre la trama, a la vez que se impone una mirada hermética de la violencia, sin mostrar los instantes exactos en que se ejerce y explorando sólo sus efectos. Por su parte, *L'humanité* de Bruno Dumont es la negación del policial como proceso intuitivo y rudo. Pharaon —llamado así con mordacidad— es el encargado de investigar pero no tiene la capacidad mental para



Uno de los asesinos de **Funny Games**. **Madre e hijo** de Alexander Sokurov. **L'humanité** de Bruno Dumont.

hacerlo, el entorno medianamente agresor lo sobrepasa. Dumont construye un temperamento similar al **Bartleby** de Herman Melville, hermético e hipersensible a los estímulos, encarnación de la doliente humanidad, y una puesta en escena concentrada en el interior de los personajes, sin balacera ni persecución alguna.

Los vínculos fundamentales del individuo requieren una alta dosis de humanismo. **Madre e hijo** de Alexander Sokurov capta desde una perspectiva pictórica los últimos instantes de una mujer madura junto a su hijo, rodeados de naturaleza sobrecogedora pese a la textura de aplastamiento o pérdida de volumen de bosques, montes y cuerpos que Sokurov consigue con el lente especial hipergonar —que comprime al filmar y descomprime en la proyección— y varios artificios más. Los largos encuadres reflejan el paso del tiempo, cómo va filtrándose la luz solar entre la vegetación mientras una vida se apaga y otra casi no se mueve. **Pola X** de Leos Carax —ésta es adaptación de una novela homónima de Melville— es la autopsia de una familia aristocrática, en la que Pierre, un joven escritor cuya primera novela

anónima ha sido un éxito, rompe con su madre al conocer a una media hermana menesterosa. El nuevo escenario es un barrio marginal donde las tensiones sociales, la crisis intelectual, el ambiguo lazo con aquélla y la reaparición de una ex amante sumen a Pierre en la angustia y el desenfreno. Pesadilla recreada en ambientes claustrofóbicos, diurnos o nocturnos, que envuelven a los personajes en su propia enajenación individual y colectiva.

Dejamos para el final **Madadayo**, la despedida de Akira Kurosawa ambientada a mediados de la Segunda Guerra Mundial. Presenta a un profesor jubilado asistido por ex alumnos en sus últimos veinte años, que se suceden uno a otro pese a los achaques de la vejez y el inmenso dolor que le ocasiona la pérdida de su gato. Si la puesta en escena acusa cierto cansancio —aunque el maestro Kurosawa, a cuatro años de su muerte, se las arregla para reeditar parte de la fuerza poética que caracteriza su cine, como todo el episodio del animal pero en especial el breve ralenti en el desmonte, soportando la lluvia—, la actitud del autor frente a la vejez (y a la desaparición) rebosa vitalidad y

apego a la vida, aderezada con un sabio humor que desconcierta y divierte a sus discípulos, quienes cada año le preguntan si ya está listo para partir y siempre reciben la respuesta “todavía no” (“Madadayo”). Kurosawa consigue una notable actuación de Tatsuo Matsumora y un excelente reparto que en buena parte del metraje realiza un desenvolvimiento coral. Broche de oro para una de las filmografías más brillantes del Asia y el mundo.

Los elegidos

Yi yi

de Edward Yang. Taiwán-Japón, 2000.

L'humanité

de Bruno Dumont. Francia, 1999.

Pola X

de Leos Carax. Francia, 1999.

El agujero

de Tsai Ming Liang. Taiwán-Francia, 1998.

Funny games

de Michael Haneke. Austria, 1997.

Madre e hijo

de Alexander Sokurov. Alemania-Rusia, 1997.

Madadayo

de Akira Kurosawa. Japón, 1994.

Buscando los favores del destino●



Mónica Steuer y Paul Vega en la primera película de Álvaro Velarde.

escribe Rony Chávez

Tibia, sorpresiva y casi clandestinamente empezó a circular en las salas limeñas el trailer de *El destino no tiene favoritos*, filme nacional que anuncia estreno y que representa el debut en largometraje de su joven director, Álvaro Velarde, cineasta del que hemos visto —y disfrutado— su trabajo en cortometraje, por lo cual la espera, ya bastante larga, se hace promisoría.

BUTACA conversó con Velarde, al que encontramos recuperándose de una dislocadura de hombro, producto de una caída en Canadá, país donde realizó el trabajo de laboratorio fotográfico en los estudios Covitec. *El sonido lo hicimos en Filmosonido, en Chile. La película está lista, lo que nos falta es sacar las copias y preparar el lanzamiento. La campaña publicitaria debe iniciarse pronto*, nos dice Álvaro, agregando que, como desde el principio de la empresa, el condicionante es económico.

En el verano del 99 el Cine Arte de San Marcos organizó la ceremonia de premiación del tercer concurso de proyectos largometrajes del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE). Junto a "Cartucho" Guerra y Armando Robles Godoy, Velarde fue reconocido por *El destino no tiene favoritos*, obteniendo el tercer lugar del certamen y 117 000 dólares que significaron la partida de nacimiento oficial de la película.

Pero, como sabrá toda persona ligada al medio cinematográfico, esta cifra no significa más que la tercera parte de un filme peruano promedio (ni hablar de las producciones de otros lares). Así, pues, la búsqueda de capital nunca cesa y se alargan los plazos. *Pasaron dos años para completar el dinero*, agrega Velarde. En el ínterin, el guión obtiene el premio de la fundación holandesa Hubert Bals.



El destino no tiene favoritos es una película poco habitual en nuestra filmografía. Se trata de una comedia irónica y satírica en torno a las relaciones de poder entre un grupo de personas durante la grabación de una telenovela, la más característica de las producciones latinoamericanas.

La sinopsis nos cuenta que Ana, una ama de casa frustrada y de excelente posición económica, se entera de que su marido, que se encuentra de viaje, ha alquilado el jardín de su mansión para el rodaje de una telenovela. Debido a un enredo, el director escoge a Ana para participar en la producción, sin sospechar que es la dueña de casa. Entonces, las empleadas Oliva y Martina chantajejan a la señora, amenazándola con decirle todo a su esposo si no les consigue un papel en la novela.

Quería un juego de espacios entre la realidad y la telenovela, que se fueran mezclando con el transcurrir de la película—comenta Velarde—y que hubiera varias lecturas, más allá de la anécdota contada. El reparto incluye, entre otros, a la actriz neoyorquina Mónica Steuer como Ana; Paul Vega da vida al director de la telenovela; Angie Cepeda, Elena Romero, Tatiana Astengo, Bernie Paz, Celine Aguirre y Rebeca Ráez oscilan entre la realidad “real” y la ficción dentro de la ficción.

Quedé contento con el trabajo de todo el reparto, están muy bien. Lo mismo con el equipo técnico. Esta película requería un mundo propio: un trabajo especial de dirección de arte, vestuario, escenografía, maquillaje. Para la música, igual: trabajé con Irene Vivanco, una persona súper talentosa, que ha estudiado musicalización para cine y cuyo aporte resultó muy valioso.

El destino no tiene favoritos es coproducida por Gustavo Sánchez, colaborador habitual de Francisco Lombardi y hombre fuerte de Inca Films. Sánchez también asumió la producción de la película de Felipe Degrerori, **Ciudad de M.**

Si bien es cierto los resultados de las últimas producciones nacionales no han sido de lo más auspiciosos, Velarde confía en su cinta y en convertirse, pese al refrán, en un favorito del destino.



Entrevista a Guillermo Palacios

el señor de los sonidos

escribe Sophia Durand

Pertenece a la primera generación de sonidistas de nuestro medio. La infinita variedad que contiene su archivo sonoro y el centenar de producciones que contaron con su fina audición parecen susurrarle a Guillermo Palacios que aún le queda mucho por oír. Rodeado de sus creaciones nos recibió en Perfo Studio, un equipo que, modestia aparte, se formó hace veintitrés años para resolver los problemas del sonido cinematográfico peruano y ahora triunfa en el extranjero gracias a su alta creatividad.

¿Cuándo se involucra con el medio audiovisual?

Empecé a trabajar en el Área de Extensión Educativa del Ministerio de Educación durante el gobierno de Velasco. Empleaba *slides*, banda sonora y musical para la educación campesina; luego pasé a la educación no escolarizada, usando la radio. En esa época casi todos los sonidistas del cine peruano —como en **Muerte al amanecer**— eran foráneos. Por invitación de la Universidad Católica me especializo en su Unidad de Cine, en un programa financiado por donaciones alemanas y el canal AZF. Teníamos orientación, dinero,

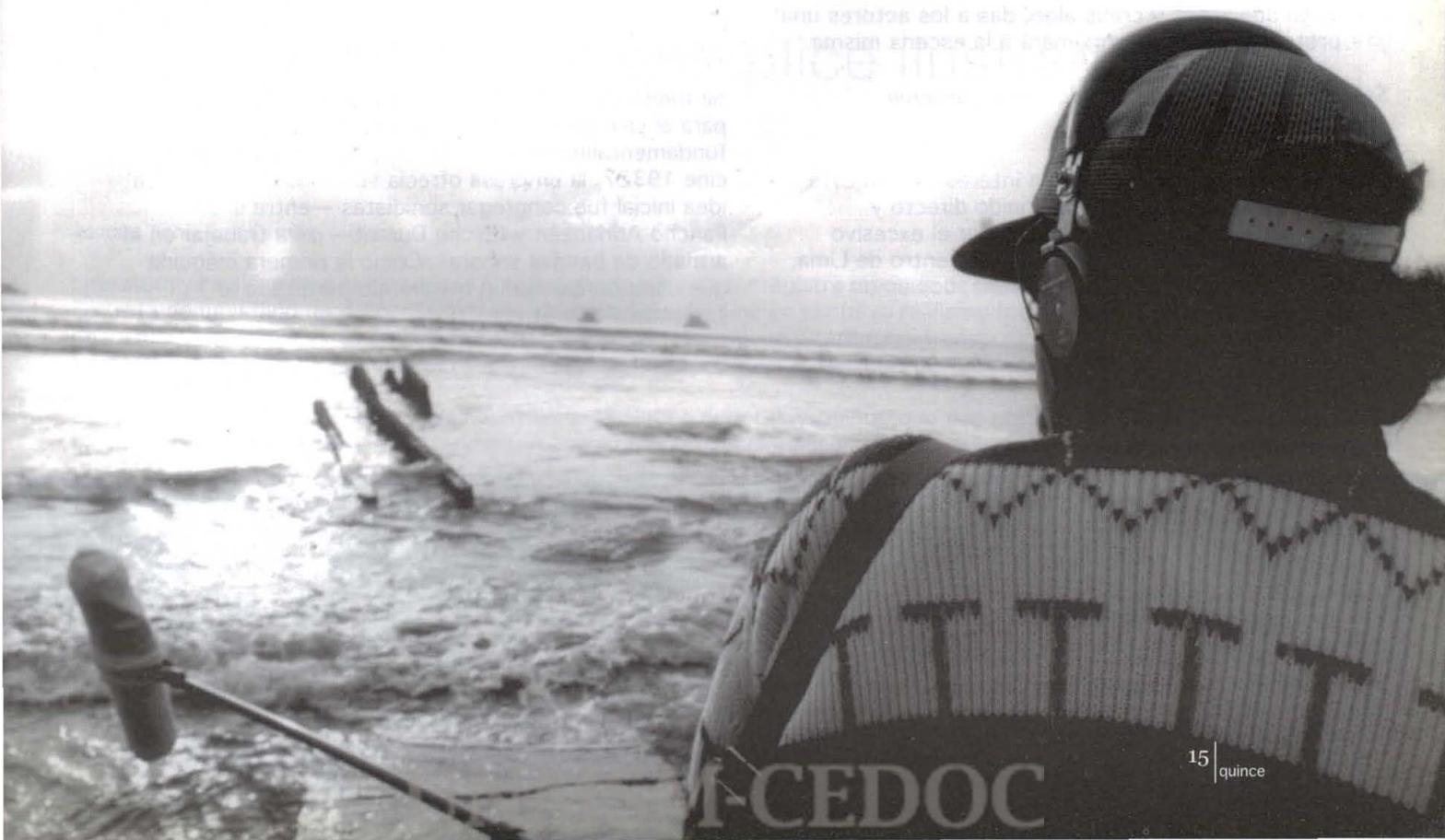
materiales y equipos para producir. Después participé en mi primer largometraje, **Abisa a los compañeros** (1980), de Felipe Degregori.

A lo largo de su carrera, ¿ha tenido libertad creativa?

Hay películas en las que no me gusta trabajar, como las que van a ser editadas en otro sitio o aquellas en que no tengo relación con el director y lo único que hago es grabar el sonido correctamente. Pero lo idóneo es una relación integral con los jefes de área en la realización de una película, todos bajo la batuta del realizador.

¿En qué ocasiones ha encontrado ese clima propicio?

Con Chicho Durant o con Tamayo, por ejemplo. Yo proponía una forma de hacer la escena y ellos la querían de otra manera; entonces nos poníamos de acuerdo. Debo descubrir la idea del director, asumirla, personalizarla y hacerla bien. No se trata de que cada uno haga lo que le da la gana y al final salga un disparate en el sentido literal de la palabra: disparada para todos lados, sin unidad. Es crucial que haya disciplina inteligente para encontrar el sentido de la película.





*¿Cómo ha sido la experiencia en **El bien esquivo**?*

Muy buena, estoy contento y creo que Augusto también lo está. Hemos tenido momentos de sana discusión, pero a la vez me daba mucha libertad. Yo era muy abierto a sus críticas.

¿Recuerda alguna escena en especial?

La de la huaca, al inicio. La compusimos con Víctor Villavicencio —músico de la película— antes de filmar. Es una mezcla pesada y oscura de sonido de mar, viento, fuego, tierra; los cuatro elementos de la naturaleza, más musicalización. Normalmente el sonido se trabaja con la edición ya hecha. El sonidista hace el armado de bandas y la composición sonoro-musical. Pero si te adelantas y creas algo, das a los actores una interpretación que los aproximará a la escena misma.

Sabiendo que fue una película de época, ¿tuvieron problemas durante el rodaje?

El bien esquivo es una película interesante en este aspecto. Grabábamos todo con sonido directo y tuvimos que doblar algunas escenas por el excesivo ruido, como las del Real Felipe o las del centro de Lima. En algunos diálogos con Orlando Sacha, doblamos a

Jimena Lindo porque su voz era muy suave. Hubiésemos querido doblar la voz de Orlando, pero Augusto no quiso perder los matices de su actuación. Entonces la trabajamos minuciosamente en la computadora, con equalizadores y filtros.

¿Cómo siente que ha evolucionado su carrera?

En la primera etapa mi objetivo era lograr que las películas peruanas se entendiesen. El sonido de las salas era lamentable, limitaba las atmósferas que creábamos. Felizmente ha mejorado. Ahora disfrutamos una exhibición extraordinaria. Desde hace unos años mis metas son otras: trabajar con músicos y formar un equipo para cubrir todas las necesidades sonoras de una producción.

Ahí hace su aparición Perfo Studio. ¿Cuándo lo crea?

Se fundó en 1978 con el propósito de hacer sonido para el cine de esa época. Aparte de producir fundamentalmente cortometrajes, gracias a la ley de cine 19327, la empresa ofrecía servicios de sonido. La idea inicial fue congrega sonidistas —entre ellos Pancho Adrianzén y Chicho Durant— para trabajar en el armado de bandas sonoras. Como la primera máquina que compramos era un magnético perforado le llamamos Perfo Studio.

A lo largo de su trayectoria sonoro-musical, Perfo Studio ha participado en más de un centenar de producciones entre documentales, cortos y largometrajes cinematográficos, y publicidad. Es en este último rubro, a pesar de no ser su especialidad, que gana un Cannes Lions de Bronce en 1999. Además, hace unos meses ha concluido dos documentales, uno con la National Geographic sobre el Imperio perdido de los Incas, dirigido por Alison Argot y el otro con la BBC de Londres sobre los restos arqueológicos de Caral, dirigido por Martín Wilson. Según nos cuenta Palacios, estas producciones rescatan no sólo la información arqueológica en imágenes: escuchar las quenás y flautas de Caral hechas de hueso de pelícano y cóndor con más de 4 mil años de antigüedad nos dan un indicio de cómo nuestros antepasados pudieron haber disfrutado de la música y sus posibilidades creativas.



El **gatopardo** de Luchino Visconti, basada en la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

el cine y su cómplice ilustrada

escribe Sonia Luz Carrillo

Literatura y cine caminan juntos desde que el segundo dejó de ser registro repetido de escenas captadas de la cotidianidad. Se trata de un influjo de doble vía. Ahí está la presencia del cine en el nuevo realismo literario con el movimiento de las imágenes, las posibilidades de la edición en las elipsis, el monólogo interior, las transposiciones temporales y los juegos de perspectiva narrativa que caracterizaron la prosa de las primeras décadas del siglo XX.

Desde entonces innumerables obras contienen alusiones directas y guiños que nos colocan frente a las preferencias cinematográficas de poetas y narradores. A partir de la proyección inaugural de los Lumière nada fue igual en el mundo y la literatura no podía permanecer ajena a este sacudimiento. Pero lo que aquí interesa es destacar, brevemente, cuánto le debe el cine a su cómplice más persistente.

¿Se imaginan el cine sin la literatura? La pantalla hubiera carecido de algunas de sus más brillantes concreciones. Desde los albores del incipiente arte la novelística de Verne —**Veinte mil leguas de viaje submarino** o **Viaje a la Luna**— da forma a las ideas de Méliès, y años más tarde, empezando la centuria, en los estudios de Pathé se empieza a reproducir historias bíblicas con **Quo Vadis?** de Ferdinand Zecca (basada en la obra de Sienkiewicz, publicada en 1896). Otro pionero del cine, Potter también recurrirá a Charles Dickens (**Canción de navidad**) y Harriet Beecher-Stowe (**La cabaña del tío Tom**).

La necesidad de alimentarse de temas y la existencia de un enorme legado en todas las lenguas de observaciones prolijas de la vida que es la literatura ha hecho que una y otra vez, al margen de estilos, naciones y épocas, haya aportado inmejorable material. Hacia los años diez la búsqueda se hará aún más consciente cuando los argumentos empiezan a repetirse provocando una crisis en la joven industria. Francia propugna el *film d'art*, con adaptaciones de Dumas, Zola, Daudet, Balzac o Victor Hugo (como **Los miserables**, filmada por Capellini). El fenómeno se extendió rápidamente. En Italia se rueda **Los últimos días de Pompeya** (basada en el libro del escritor inglés George Bulwer Lytton, publicado en 1834). Y **La dama de las Camelias** y **El conde de Montecristo** de Frank Boggs (de la mano de Dumas) estarán entre los rodajes fundadores de un modesto lugar de Los Angeles llamado Hollywood.

El teatro también aporta lo suyo, muchas veces con el préstamo de actores y actrices, tal como la formidable Sara Bernhardt, que bajo la dirección de Adolph Zukor da vida a **Isabel, reina de Inglaterra** (1912), basada en la novela de Emilie Moreau, calificada de obra mediocre y sin embargo, un éxito de taquilla.

Con el fin de la Primera Guerra nace una nueva manera de concebir el arte en general: Dadaísmo y sus experimentaciones; De Chirico y la pintura metafísica; los caligramas de Apollinaire, los collages de Max Ernst y la literatura de Joyce, Proust o Kafka, etc. Se observa, además, el surgimiento del expresionismo, concepción no exclusivamente literaria pero que logra en la novela, la poesía y el teatro notables realizaciones. En este

contexto se producen obras en Alemania como **El gabinete del doctor Caligari** (1919) de Robert Wiene, quien adaptará también a Dostoievski en **Raskolnikoff** (1923). En 1922, Friedrich Wilhelm Murnau iniciará la saga de vampiros con **Nosferatu, el vampiro**, basándose en el libro de Bram Stoker (**Drácula**, 1897), reactualizada en 1992 por **Bram Stoker's Dracula** de Coppola. En el cine soviético de entreguerras encontramos a Pudovkin y su versión de **La madre** (1926) de Maximo Gorki, entre otras.

A lo largo del siglo la lista se hace interminable. Un par de casos de rutilante éxito son **Lo que el viento se llevó** (1939) de Víctor Fleming, basado en la novela de Margaret Mitchell, y **Ben Hur** (1959) de William Wyler, cuyo original pertenece a Lewis Wallace. Entre los autores clásicos, Shakespeare será un filón inagotable. En medio de un sinnúmero de realizaciones pueden citarse **Julio César** de Joseph Mankiewicz (1953), **Hamlet** (1948), de Laurence Olivier, **Macbeth** (1948), **Othello** (1951) y **Campanadas de medianoche** (1966) de Orson Welles, quien también recrea en 1962 **El proceso** de Franz Kafka.

En 1953 Fred Zinnemann hará **De aquí a la eternidad**, versión de la novela de James Jones, en 1956 King Vidor lleva a la pantalla **La guerra y la paz** de Tolstoi, y a Tennessee Williams lo adaptan Elia Kazan (**Un tranvía llamado deseo**, 1951) y Mankiewicz (**De repente en el verano**, 1959). Asimismo, grandes películas se elaboran a partir de textos de menor valor. En 1960 Hitchcock se apoya en Robert Bloch y perpetra su obra maestra **Psicosis**, y Stanley Kubrick toma la novela de

- Por cierto, el talento no está en función de la fidelidad, pero yo no concibo una adaptación valiosa que no haya sido escrita por un *hombre de cine*. Aurenche y Bost son esencialmente literatos, y yo les reprocharía aquí el despreciar al cine subestimándolo. Se comportan frente al guión como se cree reeducar a un delincuente buscándole trabajo; creen siempre haber "hecho el máximo" por él adornándolo con sutilezas, en esa ciencia de matices que forma el tenue mérito de las novelas modernas.

François Truffaut

Una cierta tendencia del cine francés

- La crítica lamenta a menudo las contribuciones de la literatura al cine, sin embargo, la existencia de una influencia inversa es generalmente aceptada como legítima y evidente.

André Bazin

Qu' est ce que le cinéma?

- El cine es esencialmente el arte de la mirada, es decir del comportamiento: todo, o casi todo, se sitúa en lo que muestra, en la reproducción concreta y

real. No puede describir ni decir lo que no se ve. Si "la marquesa sale a las cinco", se debe *ver* que ella es una marquesa, que son las cinco y que ella sale.

- Lo anterior indica que al cine le están prohibidas tres expresiones que resultan fáciles para la literatura: transmitir el pensamiento íntimo de los personajes, describir rápidamente una acción compleja y utilizar la conjugación para combinar los tiempos (en el cine todo está en el presente).

François Chevassu

Faire un film

- Puntos de vista de Bertrand Tavernier: Esta discusión acerca de la adaptación y de la obra original es una pelea completamente escolar. Pienso que se trata del mismo trabajo, siempre se adapta algo, ya sean recuerdos, una gacetilla o un libro. Cocteau decía: "todo trabajo literario es una adaptación".

- Cuando Jean Aurenche, Pierre Bost y yo mismo escribimos **El relojero de Saint Paul**, solamente quedó el 10% del libro de Simenon. A veces un libro puede ser simplemente un detonante, un trampolín, o en el caso

Howard Fast y realiza **Spartacus**, el filme menos personal de su carrera aunque manteniendo notable interés.

En el cine europeo grandes cineastas se adecúan a referentes de sobresaliente nivel. El neorrealismo italiano también dispuso de obras memorables como el libro de Luigi Bartolini convertido en **Ladrón de bicicletas** (1948) de Vittorio De Sica. En 1963 Luchino Visconti dio vida a **El gatopardo** de Giuseppe Tomasi de Lampedusa y ocho años después alcanzó la estatura de Thomas Mann en **Muerte en Venecia** (imposible olvidar la banda sonora, tributo mayor a Gustav Mahler). Pier Paolo Pasolini rendirá homenaje a Boccaccio con **Decamerón**, y **Teorema**, otra película suya, será también una novela de su autoría.

La segunda mitad del siglo no ha sido menos pródiga al mostrar esta fecunda confabulación de ficciones, verdad de las mentiras, como dice Mario Vargas Llosa, en las que “bulle una inconformidad, late un deseo” y nos atrapan porque “casi todos quisieran una vida distinta de la que viven”. No sólo en la elección y disposición de elementos narrativos se percibe la huella poderosa del cine en la literatura, sino también en los componentes del mundo creado. Personajes, locaciones, diálogos intertextuales, cambios en la ubicación del narrador o presencia del narrador múltiple y planos detalle, dan persistente cuenta de esta complicidad, la misma que la cinematografía latinoamericana y, específicamente, la peruana insisten con denuedo en remarcar (**No se lo digas a nadie**, **Pantaleón y las visitadoras**, **Ciudad de M**, **Tinta roja**, **Bala perdida**, etc.). Ahora, ¿se imagina el cine sin la literatura y viceversa?



Othello de Orson Welles.

contrario puede ser profundamente respetado como en el caso de **El halcón maltés**, una película formidable, a la vez cercana de Dashiell Hammet y muy cercana de John Huston.

Antoine Cuca

L'écriture du scénario

- François Truffaut: ¿Es muy fiel la adaptación a la novela? (refiriéndose a **Rebeca**)

Alfred Hitchcock: Muy fiel, pues Selznick acababa de hacer **Lo que el viento se llevó** y según su teoría la gente se sentiría furiosa si se transformaba la novela, y esto valía también en el caso de **Rebeca**. Seguramente conocerá usted la historia de las dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un *bestseller*, y cuando una cabra le dice a la otra: “Yo prefiero el libro”.

François Truffaut

El cine según Hitchcock

- En diversas ocasiones, productores americanos y europeos me propusieron realizar una película basada en **Bajo el volcán**, la novela de Malcolm Lowry que se desarrolla íntegramente en Cuernavaca. Léi y releí el libro, sin poder imaginar una solución realmente cinematográfica. Con sólo la acción exterior, parece de una banalidad extrema. Todo se desarrolla en el interior del personaje principal. ¿Cómo traducir a imágenes los conflictos de este mundo interior?

Luis Buñuel

Mi último suspiro

- Ninguna forma de expresión puede hablar con exactitud de otra forma de expresión. Ningún ensayo literario puede traducir una película, tampoco ocurre lo contrario. La película y la novela poseen recursos propios y no los comparten voluntariamente. Adaptar una novela para hacer una película consiste evidentemente en utilizar el mismo material, es decir la misma *historia*, pero es ante todo olvidar el libro, es hacer una película.

Jean-Claude Carrière

Raconter une histoire

Vídeo-Arte-Electrónico-en-Perú*

Tras el auspicioso momento sólo hubo intervenciones esporádicas y aisladas durante casi dos décadas. En 1995 ATA (Alta Tecnología Andina) preparó en el Museo de la Nación la antología de Gianni Toti, autor de vídeo de valía internacional que confronta profundidad teórica y acción cultural buscando lenguajes nuevos en creación artística y científica. Se vieron y discutieron **Orden Chaos y Phaos**, **Squeezange-Zaúm**, **Planetopolis** y **L'Originédite**. Toti inicia en 1996, en colaboración con José Carlos Mariátegui Ezeta, **Tupac Amauta**, asociación verbal que lleva por primera vez la figura del Amauta a la metáfora y alegoría del lenguaje electrónico (Toti dixit: *evento lingüístico extraordinario, pues la energía del pensamiento mariáteguiano pasará del área semántica de literatura y cinematografía a la fusión de todas las artes con la perspectiva de obra de arte total y de syntheatrónica*). Se compone de tres cantos, de los cuales están hechos **Tupac Amauta Premier Chant** (1997) y **Gramsciategui ou les poesimistes** (1999). La creación electrónica se viene desplegando en el Centro Internacional de Creación de Vídeo (CICV) Pierre Schaeffer en Montbelliard Belfort, Francia. En 1998 ATA y la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma, dirigida también por Alfonso Castrillón, realizó en Lima el 2º Festival Internacional de Vídeo Arte. Se pensó sólo en artistas extranjeros que habían impulsado el proyecto, pero centros de postproducción peruanos auspiciaron vídeos locales y fueron presentados. Desde entonces cada año el público confirma el gran interés por nuevas manifestaciones que producen el arte y la tecnología, antes asumido casi exclusivamente por Arias & Aragón. Desde fines de los '80 el dúo crea una atmósfera diferente en performances multimedia —mezcla actuaciones en vivo

escribe José-Carlos Mariátegui**

a Gianni Toti, poetrónico
a Alfonso Castrillón, museotrónico

Puede decirse que nuestro arte electrónico nace en setiembre de 1977. Alfonso Castrillón, crítico peruano y director de la Sala de Exposiciones del Banco Continental, organizó junto a Jorge Glusberg, del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, el VIII Festival Internacional de Vídeo Arte. Estuvieron artistas de nivel internacional: Nam June Paik (**Global Groove**), Wolf Vostell (**Desastres**), Hervé Fischer (**Hygiene of Masterpieces**), Valie Export (explorando acciones corporales), además del peruano Rafael Hastings (**Hola Soledad** y **What you really know about fashion**), quien pese a acercarse su obra a términos más plásticos, ha relacionado el vídeo experimental con la danza moderna. Desde fines de los '60 —cuando empieza a fascinar el recurso tecnológico en arte—, Francisco Mariotti, peruano de origen suizo (Berna, 1943), presenta durante la Documenta IV de Kassel, al lado del alemán Klaus Geldmacher, un gigantesco cubo penetrable de luz de siete metros, cuyos efectos lumínicos y sonoros respondían a la interacción de un teclado. **Templo circular de la luz** (expuesto en la Feria del Pacífico 1970), y más recientemente, **Gran Huacamayó Precolombino** o **El templo de las luciérnagas** (hoy 'sin energía' en el Museo de Arte), revelan que Mariotti asocia tempranamente el llamado arte mediático o interactivo, el uso de tecnología y conocimiento de propuestas científicas en torno de inteligencia y vida artificial, muy ligada en el presente al arte electrónico.

con proyecciones de vídeo, audio y fotografía—, incomprendida a menudo pese a centrar su reflexión en el cuerpo humano. Recientemente han construido metáforas en imágenes de vídeo-poesía en **Poesía visual, Encuentro en el templo de la luna, Sueños y paranoias, El vacío y ¿Cuál es tu cielo?**.

A mediados de los '90, Eduardo Villanes, egresado de Bellas Artes, incluyó performance y protesta frente al Congreso en el vídeo **Gloria Evaporada**. Se relaciona con la entrega a sus familias de los restos de desaparecidos de la Universidad "La Cantuta" en cajas de leche evaporada "Gloria". Las imágenes tecnológica y artesanal se usan como medios alternativos y complementarios para expresar a nivel conceptual la situación política en el Perú, incluidos derechos humanos y tortura. Posteriormente presentó dos vídeo-instalaciones: **Serpiente bicéfala** y **La escritura de Dios**.

En 1997 Roger Atasi exhibe en Casa Museo José Carlos Mariátegui **Neo Tokio (mon amour)**, primera de sus vídeo-instalaciones que observan la urbe en su relación con el entorno humano. Nacer y crecer entre violencia indiferente y cotidiana se traduce en compartir experiencias solitarias a través de espacios tugurizados, viejas casonas, desgaste de edificios y caos general. Últimamente Atasi ha elaborado contextos más globales en **Yo, Robot**, remedo de una obra de Asimov que cuenta la historia del robot RB 59 que escapa de su planeta y aterriza en los barrios populosos de Lima; **Killing for living**, un videoclip en el que muñecos inanimados recorren los espacios del emporio comercial Gamarra; así como un remake de **Neo Tokio (mon**

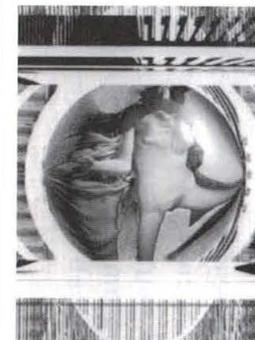
amour). También ha contribuido con vídeos para danza coreografiada por Martín Padrón (**El alma de las cosas**) y Karín Elmore (**Las Bellas Durmientes**).

Angie Bonino explora la cultura popular en vídeos y vídeo-instalaciones que reflejan un fenómeno transcultural al simbolizar iconos insertados por la migración a la capital. La exposición **Relleno plástico** usa colores fosforescentes identificados con ciertas fiestas y anuncios de rutas de transporte público. Los recientes vídeos-arte **No vídeo** (1999) y **Mr. President** (2000), respectivamente, responden al vídeo y a las imágenes, utilizando simplemente la palabra "NO" en diferentes contextos; y satirizan el poder, sus caras y sentidos, y el desgaste del mandatario. Una voz al final, el célebre "happy birthday, Mr. President" de Marylin Monroe, gesticula la sensualidad que hay detrás de las jerarquías.

En una "perspectiva global", proyecto **Magna Ópera** de Rafael Besaccia expresa distintos aspectos vitales con alto nivel en imagen sintética y animación tridimensional aunque deja de lado el valor conceptual del arte electrónico. Ha terminado los capítulos **El tiempo** (Opus 1) y **Una vez más el amor** (Opus 2).

Iván Esquivel, o simplemente Plaztikk, presenta en el videoclip **Number** —transmitido por MTV con regularidad— números binarios y los relacionados con lenguaje, idioma y globalización. Refleja cómo la tecnología se vuelve un nuevo entorno-natural. Satélites, teléfonos celulares, Internet, comunicaciones electrónicas, son iconos que definen nuestro estadio en un mundo numérico.

Ha venido desarrollando el proyecto **(rgb)-final release**,



vídeo-instalación con tres monitores que reflexiona sobre el vídeo como medio: el primero transmite un canal muerto, el segundo un collage rápido de imágenes inconexas (zapping televisivo) en acercamiento extremo, el tercero una pantalla azul, interrumpida aleatoriamente por la rápida interferencia del tipo “cable suelto”. Plaztikk está influido por el diseño gráfico japonés. Su proceso de creación y las ideas detrás de cada obra lo convierten en uno de los artistas experimentales más interesantes del Perú. Ahora prepara piezas interactivas de música electrónica, dibujos animados e instalaciones.

The TV is all and nothing exists outside it, *opera prima* de Max Hernández Calvo, aprovecha los comerciales de cervezas, cuya constante es explotar a la mujer como símbolo de deseo. Se superponen a las imágenes textos móviles (‘qué bueno es ser mujer’) y otros que denotan narrativa ligada a la noción de género. La publicidad entera permite ser más crítico (la publicidad cervecera en la TV peruana no exige contextualizar), en vez de anteriores consideraciones estéticas.

A inicios del 2000, Hernández presenta en la Galería Forum **The Gap mediático**, vídeo-instalación con dos proyecciones en paralelo en forma de díptico. Por un lado se ven imágenes casi imperceptibles que revelan —tras observarlas un rato— el sexo más burdo posible oculto detrás del mosaico digital, fuera de chispazos inadvertidos de la imagen real intentando crear sensaciones subliminales, y por el otro terribles escenas reales de suicidios y asesinatos, haciendo la muerte en el ambiente con un tono grisáceo. En medio está un televisor encendido como escultura viva: un canal cualquiera denota realidad mediatizada, presentada cotidianamente alrededor de extremos (sexo/muerte).

En **Atipanacuy** (1999), de Álvaro Zavala, el danzante de

tijeras, personaje tradicional del pueblo de Ayacucho, entre tradición andina e influencia conquistadora, mira su patria como mezcla de ideales, clases sociales y falta de identidad. Sale de sus ruinas para volverse el hombre del siglo XX, nuevo peruano luchador, indagante y libre. Luego **Viva el Perú, carajo y Poricocha** continúan su visión crítica de la cultura peruana actual y la reivindicación andina.

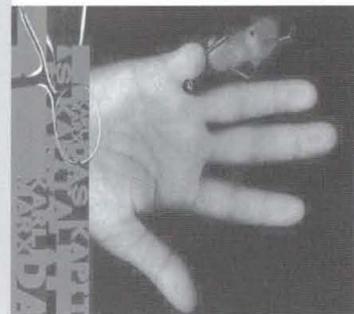
El Primer Festival de Arte y Electrónica Samsung, organizado en marzo de 1998 por el Centro de Artes Escénicas de la Municipalidad de Lima, promovió la integración de nuevas tecnologías–artes escénicas. Los coreógrafos José Enrique Mavila, Oscar Naters, Karin Elmore y Morella Petrozzi realizaron cuatro montajes basados en mitología griega con los artistas plásticos Alberto Casari, Eduardo Tokeshi, Moico Yaker y Rocío Rodrigo. Dentro del Festival, el artista ítalo-inglés Theo Eshetu presentó **El nacimiento de Dionisio**, vídeo–instalación que celebra el milagro de nacer también con sugerencias de mitología griega, asociada a imágenes actuales que crean una metáfora de la búsqueda científica de la vida y su valencia espiritual y estética. El Centro de Artes Escénicas y ATA presentaron también proyecciones de Eshetu en mayo del mismo año durante el Segundo Festival Internacional de Vídeo Arte. Pese a su éxito, el Festival Samsung sólo tuvo una edición.

Propuestas recientes de Diego Lama y Renzo Signiori (imágenes digitales) o Delia Ackerman, JuanMa Calderón y Fermín Tangüis (videos de ficción), revelan que el desarrollo de una corriente de vídeo y arte electrónico en el Perú ya no es difícil ni desalentador. Aún en una etapa inicial, se puede definir como la nueva metáfora creativa que se identifica con los jóvenes, buscando una expresión más auténtica y vinculada a la realidad peruana.

(Endnotes)

*Versión preliminar de un work-in-progress sobre usos de nuevas tecnologías en las artes visuales en el Perú.

**Presidente de ATA [Alta Tecnología Andina] www.ata.org.pe y Coordinador General del Festival Internacional de Video Arte (Lima, Perú)





escribe Antonio Zapata

El debate de la nueva ley de telecomunicaciones, incluido el tema de las licencias de los canales que sirvieron a la dictadura fujimorista, demuestra puntos cruciales sobre la naturaleza de nuestro país. La impunidad está tan enraizada que la sociedad actúa indiferente ante la trasgresión, y sólo una minoría considera delito mayor utilizar al Estado para fines privados. Hasta fines de noviembre la actitud del gobierno era eludir el tema y evitar la confrontación. El asunto hubiera dejado paso a otras urgencias si Mario Vargas Llosa no opinaba a favor de retirarles la licencia a los canales 4 y 5. El enorme peso intelectual y ético del novelista focalizó el debate político encarando el destino de la TV nacional.

Sin embargo, de acuerdo con la posición de algunos ministros, no son suficientes los vladivideos para concluir que las empresas cuyos directivos recibieron dinero sucio deben ser sancionadas. Buena parte del gabinete no aprecia las infracciones gravísimas cometidas, incumpliendo la elemental obligación constitucional de informar verazmente. Por el contrario, se sometieron a la mentira para imponer la continuidad de la dictadura.

La banda electromagnética que conduce las ondas de radio y TV es propiedad del Estado, el cual confiere su uso a entidades que obtienen licencia de operación. Es decir, a diferencia de la mayoría de rubros, en éste los empresarios no son dueños de las ondas, por lo que no pueden alegar los derechos inherentes a la propiedad privada del sistema capitalista. Al sólo disponer de autorización de uso y habiendo violado el principio constitucional que se comprometieron a respetar, la autoridad que les concedió la licencia tiene la facultad de retirárselas. Si el gobierno hubiera querido, pudo haber resuelto en un instante. Si no quería

la vía administrativa, pudo iniciar un proceso judicial. No hizo lo uno ni lo otro.

El 7 de diciembre se publicó un proyecto de nueva ley de telecomunicaciones para buscar un debate nacional y encarar el tema desde el Poder Legislativo. Parece una vía lenta pero firme y en principio no



habría por qué estar en desacuerdo. Sin embargo, observando el tema de las licencias, vemos que se ofrece renovar automáticamente a los poseedores actuales y sólo después se aplicaría la ley que se somete a consideración. Tomando en cuenta que el canal 4 debe renovar en tres años y que tendría un período extra automático, la familia Crousillat lo conservaría al menos por los

próximos trece años. En el caso de Panamericana, la familia Schutz tendría quince años de tranquilidad. El proyecto de ley también recoge la idea de crear una Comisión de Radio-TV integrada en forma mixta por el Estado y la Sociedad Civil, ésta última en mayoría en el directorio, aunque el gobierno lo preside y se constituye



en secretario técnico de la comisión. El principal problema que salta a la vista son las recortadas atribuciones, reducidas a instaurar un premio anual de estímulo a la producción educativa y cultural en radio-TV. Luego formula proyectos de comunicaciones para el desarrollo nacional, y nada más. No puede siquiera calificar la transparencia en el funcionamiento de los canales de TV y estaciones radiales,

Nueva Ley de Telecomunicaciones

La hora de los canalazos



siendo el seguimiento de la transparencia el mínimo de poder al que una comisión podría aspirar. Por último, carece de autonomía económica y depende para todo efecto práctico del ministerio.

Por otro lado, se viene ayudando económicamente a los canales cómplices de la dictadura. Pantel ha dejado de pagar un conjunto de obligaciones y cánones y es deudor del Estado en los más diversos rubros. El Ministerio de Transportes le ha perdonado las multas que debería pagar por no cancelar sus obligaciones, y la SUNAT le trata con guantes de seda. Su deuda tributaria era muy elevada porque en tiempos de Fujimori se acumuló por no pagar impuesto a la renta y ni siquiera IGV. Es decir, no cancelaban al Estado ni los impuestos a sus ganancias ni tampoco el dinero que retenían de terceras personas que les vendían servicios. En esas condiciones

cualquier empresario se habría sentido en el paraíso terrenal. Ahora la SUNAT de Toledo le acaba de fraccionar su deuda, con lo cual se ha reducido a la octava parte. Con ninguna otra compañía el trato es tan suave.

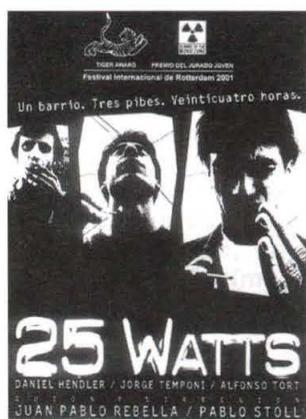
La primera conclusión sobre el anteproyecto de ley enviado por el Ejecutivo es que muestra una notable distancia entre el dicho y el hecho. Los conceptos y las instituciones a conformarse parecen interesantes, pero las disposiciones concretas distan mucho de los objetivos planteados y más bien parecen fruto de componendas y entendimientos bajo la mesa.

Cabe recordar los principios que deben inspirar una propuesta alternativa. Se trata de normar en forma cabal para que radio y TV puedan cumplir con su misión de informar, entretener y culturizar a la ciudadanía. Debe establecerse con claridad derechos y obligaciones de los dueños de empresas concesionarias, de los periodistas y sobre todo de los usuarios. En un sistema racional, los compromisos de los dueños deben ser precisos y medibles. Toda obligación abstracta es muy peligrosa, porque queda extraviada o es pasible de usar como pretexto para una persecución. Por ejemplo, en la defensa de la familia el concepto es abstracto y puede ser interpretado u olvidado por la autoridad en formas muy diversas. En cambio, el pluralismo

político es puntual, los minutos de televisión ofrecidos a las distintas opciones políticas se cuentan y registran, la autoridad no interpreta sino mide y saca sus conclusiones de datos exactos e incuestionables. Así, la nueva ley de telecomunicaciones ofrece un campo nuevo que habrá de ser explorado desde distintas posiciones que dirán mucho sobre la calidad ética de los protagonistas y sus verdaderas intenciones políticas.



¿por qué el cine latino no le gusta a la gente?



escribe René Weber

En Latinoamérica se filman alrededor de 250 largometrajes cinematográficos al año y, no obstante, la distribución y exhibición de la producción latinoamericana —que llamaremos en adelante cine latino— es muy reducida. Tiene, por ejemplo, una presencia muy escasa en la cartelera comercial limeña. ¿A qué se debe? ¿A la baja calidad de las películas? Estamos firmemente convencidos de que no es el caso. Así lo testimonian las obras cinematográficas latinoamericanas que obtienen premios y acaparan elogios en los festivales internacionales. Existe pues una producción significativa de cintas latinas de buen e incluso excelente nivel¹. ¿Qué ocurre entonces?

Para encontrar una explicación debemos referirnos a las características del negocio cinematográfico. En ese sentido, se debe resaltar que el mercado cinematográfico en nuestro país está controlado en un 90% por tres poderosas empresas distribuidoras que representan esencialmente los intereses de las empresas hegemónicas, las llamadas *majors*. Son esas distribuidoras las que deciden qué se debe ver en nuestras salas y son las que marginan al cine realizado en América Latina, Europa y otras partes del mundo, manteniendo de paso a las salas de cine en una situación de total dependencia. Es cierto que las distribuidoras mencionadas de vez en cuando ponen en el mercado una película europea o latinoamericana, pero el análisis demuestra que, en la mayoría de los casos, el lanzamiento se hace de manera inadecuada y deficiente. Peor aún, las distribuidoras

adquieren ocasionalmente títulos que ni siquiera son estrenados. Lo grave del asunto es que en definitiva la distribución de cine latino no se efectúa con regularidad, es decir no se le asegura la continuidad que sí caracteriza a las películas norteamericanas. El público que frecuenta las salas en la práctica sólo tiene acceso a un tipo de cine. Es fácil concluir que el llamado mercado libre en este caso no es tan libre. Por el contrario estamos ante una situación oligopólica. El consumo masivo de productos filmicos, que provienen casi exclusivamente de la denominada “fábrica de los sueños” hollywoodense, viene precedido del consumo atosigante de una avalancha de publicidad y actividades promocionales diversas. Además, no se debe perder de vista que la televisión, sobre todo aquella de señal abierta, refuerza con creces lo anterior. Esta realidad conlleva sin duda alguna a la generación de gustos muy sesgados del público y orientados hacia un cierto tipo de cine y no otro. ¿Qué puede hacer entonces el espectador común y corriente cuando le toca enfrentar una película alternativa y de origen distinto en la cartelera? No tiene puntos de referencia, no conoce a los directores, tampoco a los actores. Esa desorientación lo conduce inevitablemente a optar por lo conocido.

Las cifras hablan por sí solas. Aparte de la película chilena *El chacotero sentimental* que fue vista por más de ochenta mil espectadores en el Perú, una cifra respetable que la convierte en la excepción que confirma la regla, mencionaremos otras cintas latinoamericanas, consideradas positivamente por la crítica especializada internacional que sin embargo no han podido gozar con el favor del público, a

¿por qué el cine latino no le gusta a la gente?



pesar de haber sido lanzadas correctamente, mediante la utilización de procedimientos promocionales y publicitarios que se suelen utilizar habitualmente. Podemos señalar el caso de **Amores perros**, una película mexicana que obtuvo resonancia en el Festival de Cannes y fue candidata al Oscar como mejor película extranjera, apenas consiguió 36 000 espectadores. La argentina **Nueve reinas**, que fue presentada con marcado éxito en el Encuentro Latinoamericano de Cine de agosto último, solamente logró congregarse a unos 15 000 espectadores en las cinco salas limeñas que le abrieron sus puertas, siendo *thriller* filmado muy a la americana, con ritmo ágil, trama sugestiva y excelentes actuaciones.

Precisamente, el Encuentro Latinoamericano de Cine que organiza anualmente la Pontificia Universidad Católica del Perú nos está demostrando que ya existe un público que acoge y saluda con beneplácito al cine latino. En el Quinto Encuentro acudieron más de 35 000 espectadores. La presentación de cine latino no debe, sin embargo, ser un acontecimiento esporádico que dure unos diez días y que valgan verdades esté destinado a un público especializado. Es sin duda la falta de continuidad lo que impide que el espectador peruano o latinoamericano tenga una mayor cercanía con las películas que le deberían ser propias. Nuestro público no conoce ni a los directores ni a los actores latinos, cosa que sí ocurrió en los años cuarenta y cincuenta con las abundantes películas mexicanas y argentinas que poblaron nuestras pantallas. ¿Cómo revertir esa situación? ¿Cómo asegurarle al público una difusión constante del cine latino para que se lo apropie y que se identifique con él? Se desprende que lo que falta es una oferta variada y continuada que permita

superar esa suerte de “monocultura cinematográfica” y sus consecuencias que se ha instalado en nuestro medio. El mercado no debe restringir la oferta, por el contrario debe ampliarla a fin de permitirle al espectador de escoger y optar, es decir ejercer su libertad. El concepto de mercado libre exige una oferta diversificada y permanente. Menuda tarea para los distribuidores independientes que quieran aventurarse abriendo una brecha en la sólida muralla del cine comercial...

Nota

¹ De hecho discrepamos totalmente de la actitud de la revista **Godard!** cuando afirma en su primer número lo siguiente:

La verdad es que al cine latinoamericano le corresponde una ubicación incómoda dentro del actual panorama mundial: la de ser nada menos que la peor cinematografía del mundo (que sólo supera, probablemente, a la africana). De más está pues reclamarle una mayor presencia en nuestra cartelera: tan sólo acabaría hundiéndola más de lo que ya está. Lo último que necesitamos son más películas latinoamericanas. (en **Godard!**, Año 1, N° 1, mayo 2001, Lima, p. 22)

vídeo escolar y la alfabetización audiovisual

escribe Hernán Herrera

Un grupo de alumnos de un pequeño colegio secundario de Lima, con apenas seis aulas sin techar y sin electricidad, amén de otras carencias, han producido un cortometraje en vídeo titulado *Amigos para Siempre*. Su tema son los accidentes ocasionados por irresponsables abandonos de armas de fuego, cuyas principales víctimas son, precisamente, los niños.

¿Qué significado tiene esto, más allá del meritorio triunfo sobre la adversidad? En un estudio sobre la imagen prefotográfica, W. Ivins afirma, tajante: *los países pobres del mundo son aquéllos que no han aprendido a aprovechar plenamente las posibilidades de la manifestación y comunicación gráfica*.

La sentencia es perfectamente extensible a la imagen audiovisual, por ser ésta consecuencia del desarrollo histórico y tecnológico del ser humano en su esfuerzo por comunicarse. La imagen complementa y, en muchos casos, suple y supera al lenguaje escrito y verbal en el acto de transmitir información. Whitehead afirmó que el mayor invento del siglo XIX fue la

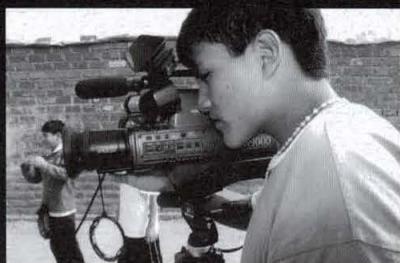
técnica de inventar; lo que no dijo, según Ivins fue que *la técnica y las tecnologías pueden describirse eficazmente cuando las palabras escritas o impresas van acompañadas de imágenes ilustrativas adecuadas*. Las imágenes son superiores en su capacidad descriptiva. ¿Se imagina construir un avión con un manual sólo en palabras?

Por otro lado, si revisamos los cambios en el Sistema Educativo Nacional, inspirado en la corriente constructivista, encontramos que ahora, en el currículo vigente, la comunicación audiovisual es un componente —junto al lenguaje oral, el escrito y la literatura— del área (ya no existen asignaturas) de Comunicación. El egresado de educación secundaria estaría en la capacidad de *producir y comprender textos orales, escritos —literarios y no literarios— y audiovisuales, con sentido y como unidad de comunicación con características propias, considerando el contexto, la intención comunicativa y valiéndose de la reflexión sobre las estructuras lingüísticas y la comunicación para mejorarlas*. Con esto, podemos asumir que lo audiovisual tiene, oficialmente, un espacio en las aulas de clase, ya no solamente

como soporte de contenidos, sino como tema de análisis e incluso de producción. Los alumnos, se espera, no serán meros consumidores pasivos, sino que juzgarán cabalmente mensajes emitidos por otros (y producirán mensajes propios).

Tomando en cuenta las contradicciones de la era tecnológica —la tecnología, costosa, resulta excluyente para muchos—, las modificaciones en la forma de entender el papel de lo audiovisual en la educación, hacen obvias las preguntas sobre cómo llegar a esos logros y, fundamentalmente, con qué hacerlo en un país carencial como el nuestro.

El colegio de que hablábamos es el Colegio Nacional Mixto N° 3082 Paraíso Florido de San Martín de Porres. Un grupo numeroso de alumnos participaron en el proyecto propuesto por la Asociación de Comunicadores Sociales Porta Voz Perú, en la fase piloto de un interesante proyecto que incluye un festival de vídeo escolar. Fueron capacitados en un taller gratuito sobre guión, producción y actuación; después redactaron el guión, buscaron las locaciones, las gestionaron, actuaron y etcétera.



Fue una bonita experiencia. Aprendimos cómo se hace un vídeo: es fácil, nos comenta un alumno.

Nos dimos cuenta —nos dicen en Porta Voz Perú— que la mejor manera de contribuir a que nuestros niños y adolescentes puedan objetar la oferta de los medios de comunicación, cuestionarlos y exigir que se mejore la calidad, es la práctica. Enseñarles: que vivan en carne propia y sientan el trabajo de la actuación y de la producción; que hay detrás y delante de las cámaras, correr al lugar de la grabación y repetir cuantas veces sea necesario una toma, volver a hacerlo porque les ha dado un ataque de risa o cuando se olvidan los textos. Que si falta uno a la grabación, nada funciona.

Los jóvenes del Paraíso Florido son ejemplo de la importancia y la necesidad de la alfabetización visual, entendida ésta como comprensión significativa de los procedimientos de transmisión de sentido, algo cualitativamente distinto del mero ver. Se trata, por tanto, de ir produciendo a lo largo de toda la escolaridad, un saber en

torno a las imágenes que permita ir generando en los alumnos la alfabetidad visual; entendida ésta, como dice el profesor argentino Carlos Lomas, en el sentido de competencia espectral, susceptible de superar la falacia naturalista o referencial de los signos icónicos y entender las imágenes como un complejo proceso de producción de sentido.

Nuestros escolares son perfectamente capaces de lograr esa competencia espectral. Lo demuestra el caso que mostramos y muchos otros. El problema radica en una adecuada capacitación docente y en implementar suficientemente los colegios. Las iniciativas privadas como las de Porta Voz Perú son invaluable y necesarias; urgen, sin embargo, estrategias y soluciones patrocinadas por el Estado.

Es injusto llamar “rareza” casos como el que hemos reseñado. La producción de vídeo escolar y sus festivales deberían ser moneda común; de lo contrario, una vez más, los objetivos de nuestro sistema educativo no se plasmarán en la realidad. Que no nos persiga el fantasma de la sentencia de Ivins.

el cine, la televisión y Mario Carretero

entrevista por Hernán Herrera

Para psicólogos y educadores de Hispanoamérica, Mario Carretero es un nombre familiar. Es reconocido como uno de los líderes del debate constructivista, generador de reformas estructurales en los sistemas educativos del mundo entero, incluido el Perú. El doctor Carretero vino hace poco a nuestro país, realizó una corta pero fructífera visita a las aulas sanmarquinas y tuvo la cortesía de cedernos una entrevista en la que expone sus ideas sobre el papel de los medios de comunicación en nuestro tiempo.

¿Cuál sería la relación óptima entre las personas y los medios de comunicación?

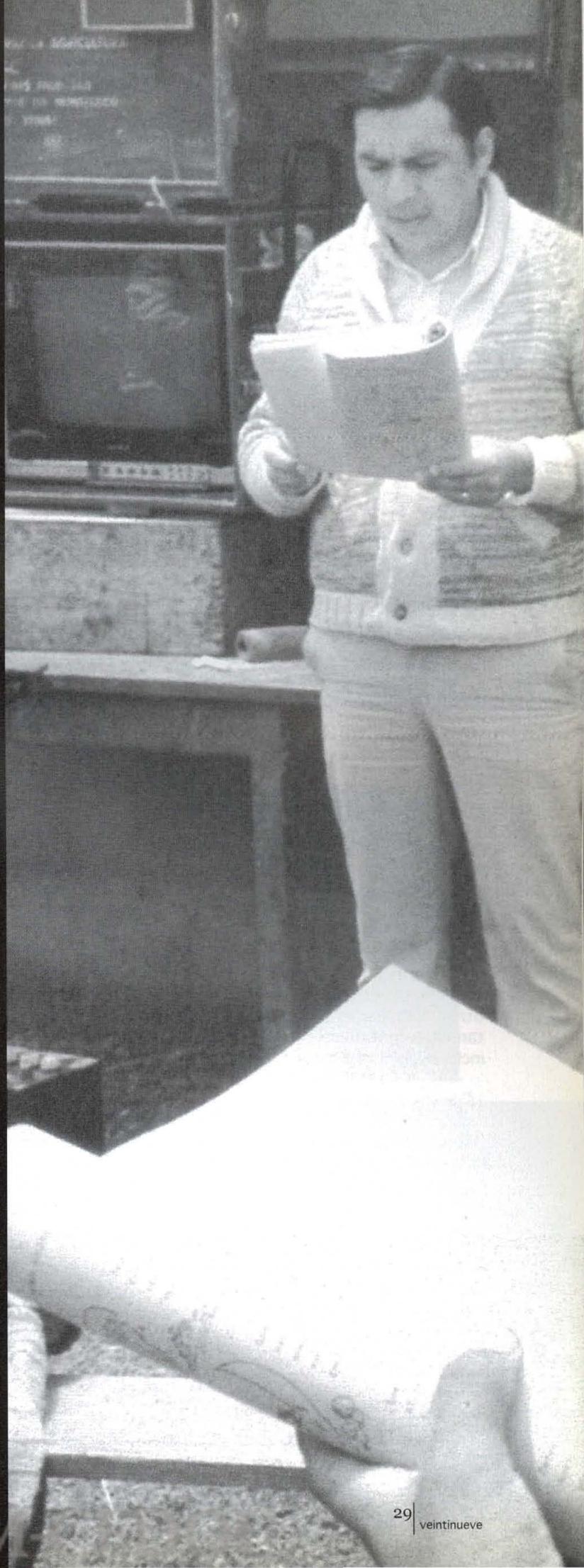
Como ciudadanos. Yo creo que lo fundamental para el desarrollo de cualquier persona es relacionarse con los medios de manera crítica y reflexiva. Ahora bien, eso no garantiza que los contenidos de los medios de comunicación sean objetivos, interesantes, creativos o mínimamente veraces con respecto a lo que informan. Pondríamos como ejemplo lo que está sucediendo en Afganistán. La información ha sido muy sesgada.

¿Los medios han desnaturalizado la relación entre las personas? En el sentido de que se pasa más tiempo frente al televisor que conversando con la familia.

¿Desnaturalizado? No sería tan duro, las relaciones humanas son muy complicadas. La televisión, muchas veces, produce un ruido de fondo que no impide necesariamente la comunicación, y llega a ser una "compañía neutra". No puedo emitir una opinión tajante al respecto. Creo que las ha transformado, sí, pero no necesariamente para mal. Eso de que cualquier tiempo pasado fue mejor, lo que decía Unamuno, no me parece una idea demasiado defendible. Que ahora hay menos comunicación entre padres e hijos, bueno, es parte de un cambio mayor en la sociedad. Consideremos que todo instrumento tecnológico tiene dos filos. En el caso de los medios, desde la escritura misma, amplía posibilidades de comunicación e, inevitablemente, también puede cerrar o menguar otras.

¿Qué pasa en la mente del espectador que ve una película?

El tema es muy interesante. La realidad ficcional del cine o la televisión puede ser más efectiva para cambiar la mente de la persona que la propia vivencia cotidiana. La intensidad emotiva del cine y de la televisión es maravillosa. Puede no conmoverte un limosnero en la calle, porque uno se acostumbra a ello. El cine, sin embargo, sabe predisponer tu ánimo.





Usted ha investigado el concepto de identidad nacional. ¿Qué papel cumplen los medios en ese fenómeno?

“Lo he visto en la tele”, pasa por ideas de esa índole. “Lo he visto en la tele” equivale a decir “tal cosa es verdad” y, desde luego, no siempre es así. Ahora bien: hoy por hoy, los partidos de fútbol son posiblemente los eventos simbólicos más representativos de la identidad nacional. Los hinchas visten la camiseta del equipo y algunos literalmente matarían por sus colores. Posiblemente, este sentimiento es mucho más fuerte que el expresado por otros símbolos: el himno nacional, el ejército, ya no son tan representativos como antes. Los medios reflejan e incluso alientan esta actitud.

¿Cómo ve la introducción de los medios en la enseñanza?

Hay una cosa urgente en la escuela y que sigue sin hacerse: la plena introducción de los recursos visuales. Es contradictorio que vivamos en una sociedad fundamentalmente visual, y no se les dé un espacio real en la enseñanza. Con los vídeos se puede explicar de todo: la digestión, la segunda guerra mundial, etcétera. El vídeo en la escuela sigue siendo infrecuente, existe, pero no es cotidiano. Tendría que serlo.

*Sartori, en su **Homo videns**, habla del hombre visual que va perdiendo su capacidad de abstracción, por estar sumergido en un mar de imágenes y lejos de la palabra, principio del pensamiento abstracto. ¿Qué le parece su idea?*

No creo que la lecto-escritura pierda espacios ni posibilidades. Se trata de aceptar una convivencia

inevitable. Ambos, la imagen y la palabra, pueden complementarse y de hecho lo hacen. La mente realiza complejas operaciones al decodificar una imagen, como al leer. Es más: en última instancia, una letra es una imagen. El peligro está en la exclusión, en dar exclusividad a uno de los canales.

¿Qué le diría a los padres que se preocupan por la cantidad de horas que sus hijos pasan frente al televisor?

No se trata de apagar los aparatos o quitar el vídeo, si no de ver con ellos y encontrar un significado juntos. O sea, más que por las horas que pasa el niño delante de la pantalla, debería preocuparse por su presencia como padre. Hay investigaciones que muestran que, en Estados Unidos, una de las causas claras del bajo rendimiento escolar es la cantidad de horas que pasan frente al televisor; en Japón, los chicos tienen un mejor rendimiento, pero pasan un tiempo similar frente a los monitores. El problema no es ver la televisión: el problema es verla solo, sin control, sin relación con la educación, ver programas basura. Lo ideal es ver con el chico y educarlo. No se trata de apagar por apagar, es ver de otra manera. Con otra actitud. Relacionarla con las actividades de aprendizaje. Reflexionar sobre la televisión, compartir esa reflexión.

(www.uam.es/mario.carretero)

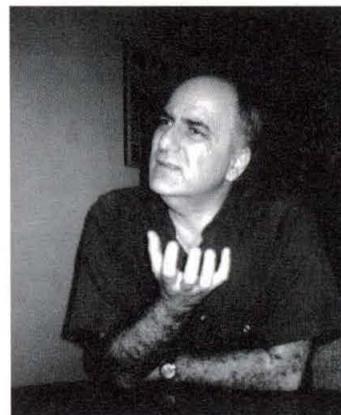
El miércoles 22 de noviembre de 2000, en medio de la franja cultural diaria que devolvió a Televisión Nacional del Perú-Canal 7 a sus objetivos fundamentales, salió al aire la primera emisión del programa **El placer de los ojos**, dirigido por Ricardo Bedoya.

El espacio tardó algunas semanas en asentarse mientras el crítico se adaptaba al nuevo formato. Hubo ediciones en que la información relevante era insuficiente y un cortometraje de casi veinte minutos completaba la hora. Fue un acierto sacarlos del ostracismo, pero en general el tratamiento televisivo hacía extrañar la habitual lucidez de los textos periodísticos de Bedoya.

El programa cobra mayor dinámica aproximadamente desde el segundo trimestre de 2001. Se preparan especiales de historia, lenguaje y géneros cinematográficos que explican —frecuentemente en voz de la productora Karen Díaz Reátegui— las corrientes más importantes del séptimo arte, tipos de planos, ángulos, iluminación, movimientos de cámara y sus connotaciones expresivas a través de fragmentos de películas de diversas épocas y procedencias.

La cobertura del Quinto Encuentro Latinoamericano de Cine del Centro Cultural de la Universidad Católica, el seguimiento a la cartelera, la esporádica sección *Cómo ver un film* —notable el análisis que Antonio Fortunic hizo de **El padrino**—, exposiciones especiales como la del DVD, entrevistas habituales a variados personajes del cine peruano y también ajenos a él como Fernando de Szyszlo, y los ciclos especiales co-organizados con la Filmoteca de Lima han convertido a **El placer de los ojos** en un lujo de nuestra televisión. Hace tiempo que los sesenta minutos suelen quedar cortos.

Aparte del inoportuno cambio de horario que lo expone al alto rating de espacios periodísticos y deportivos los domingos a las once de la noche, lo único lamentable es el retiro de la mágica proyección de joyas fílmicas y la música iluminada de Nino Rota en **Ocho y medio** de Fellini que nos cautivaron doce meses. La nueva presentación es similar a la de propuestas menos elaboradas, perdiendo parte de su perfil cinéfilo. (GQ)



El cine de Visconti en San Marcos

El Cine Arte de San Marcos organizará entre el 6 de mayo y el 4 de junio, en coordinación con el Instituto Italiano de Cultura, la retrospectiva **El cine de Luchino Visconti**, la cual comprende nueve largos y un mediodometraje realizados durante 34 años de carrera cinematográfica.

El lunes 6 de mayo a las 6 p.m., previamente a la proyección de la película **Obsesión** (1942), debut fílmico de Visconti, el ciclo será inaugurado en el Salón General del Centro Cultural de San Marcos por el crítico italiano **Sergio Micheli**, uno de los más reconocidos de su país y Europa, con una ponencia sobre el ilustre realizador que se convirtió en referente artístico y animador cultural de su época.

El programa incluye las películas **La tierra tiembla** (1948), **Bellísima** (1951), acompañada del episodio **El trabajo** del filme colectivo **Bocaccio 70** (1962), **Rocco y sus hermanos** (1960), **El gatopardo** (1963), **La caída de los dioses** (1969), **Muerte en Venecia** (1971), **Grupo de familia** (1974) y **El inocente** (1976). A partir de la exhibición de **La tierra tiembla** (8 de mayo), el ciclo continuará en el Auditorio del Centro Cultural los martes y miércoles hasta el 4 de junio.

romances peligrosos

Desde mediados de marzo Santiago de Chile ha contado con la presencia de dos cineastas de edad madura en distintas etapas de su primer largometraje: Edgardo Guerra, autor, luego de varios cortometrajes, de la comedia romántica **Muerto de amor**, y Ricardo Velásquez, actor de reconocida trayectoria que desde unos años atrás ha estado acercándose a la dirección hasta emprender el proyecto de **Romance con la muerte**. Guerra ha hecho los últimos retoques digitales de imagen y sonido antes de viajar a Cuba para el positivado de doce cintas. Es decir, se encuentra en la parte final del proceso. En cambio, Velásquez terminó la filmación unos días antes de Semana Santa sobre la recreación de la vida del delincuente apodado D'jango y se dirigió al país vecino para iniciar el proceso de edición y postproducción. Ni uno ni otro tiene fecha prevista de estreno, pero lo más posible es que veamos primero el filme de Guerra.

órbitas ofuscadas

La danza de los *vladivideos*, género novísimo de lamentable hechura peruana, empezará a recrearse desde la quincena de mayo en el proyecto de Francisco Lombardi **Ojos que no ven**. El rodaje será en el sistema de alta definición y tendrá como protagonistas a Gianfranco Brero y Diego Bertie, anteriormente premiados por **Tinta roja** y **Sin compasión**, convertidos ahora en abogado y periodista, puntos neurálgicos del escándalo político más grande de nuestra historia.

Y Alberto Durant se dispone a iniciar desde la primera semana de junio la filmación de **Mercurio no es un planeta**, el que será su quinto largometraje, contando en esta ocasión con el apoyo de Ibermedia.



l a p s u s

En la pasada edición de esta columna se mencionó equivocadamente que **El forastero**, co-producción peruano española y filmada en nuestro país, era codirigida por Federico García y Carlos Sovero, tratándose en realidad de un trabajo firmado únicamente por García y que ha merecido diversas notas periodísticas en la península. Carlos Sovero es actor del mencionado filme.



María Félix



- Un éxito de varias décadas no es cuestión de suerte sino de agallas.
- Diva es una cosa fabricada, pero **yo** no soy fabricada, me fabricó la vida y posiblemente me fabricó bien.
- Si los cinéfilos y sobre todo los latinoamericanos y mexicanos me siguen amando, será porque aún no les ha salido otra como **yo**.
- Dalí como pintor era genial, como persona era horrible. Empezó haciéndose el loco y se volvió loco de verdad.
- En Europa creen que todas las mexicanas son como **yo**. No están tan mal ¿verdad? Creen que pueden encontrar a una igual que **yo** a la vuelta de la esquina.
- **Yo** siempre escogí a mis hombres. Siempre llevé la manivela.
- **Yo** nunca he querido a nadie como me han querido a mí. Esa es la razón por la que nadie me ha hecho sufrir.
- Me arrodillo en una iglesia, ante un hombre no. Al contrario, muchos se han arrodillado ante **mí**.
- Diego Rivera me amó sin esperanzas durante casi 10 años. Sin esperanzas porque a **mí** los viejos nunca me han gustado, y él lo sabía.
- Mire señorita: **yo** he estado muy ocupada viviendo mi vida y no he tenido tiempo de contar mis años.
- No me den consejos. **Yo** me sé equivocarme sola.
- Quisiera saber cómo se me fue yendo la vida.

Se divorció tres veces, enviudó otras dos, bajó de la nube a Jorge Negrete cuando ella aún no integraba la familia del cine, años después lo tuvo a sus pies y faltó a su agonía, detestó a Cantinflas y provocó un escándalo en Lima en 1963 con desaire en televisión en vivo y juicio incluido al que no prestó la menor atención. Nacida el 8 de abril de 1914 en la provincia de Los Álamos, estado de Sonora, México, María Félix debutó tardíamente en **El peñón de las ánimas**, en 1942, como el nuevo hallazgo de la entonces floreciente industria azteca. Nunca fue actriz de gran registro, pero no tuvo mayor problema para trasladar la auténtica personalidad de mujer apasionada y soberbia a la textura idolatrante de la pantalla y, aparte de redituarse con creces a la maquinaria que la encumbró, aportar una y otra vez al quizá mejor cineasta mexicano de aquella época: el también mítico Emilio "El Indio" Fernández (**Enamorada**, **Maclovía**, **La cucaracha** y varias más los juntaron). No contenta con brillar en su país, y desdeñando las ofertas de Hollywood que pretendían abusar del estereotipo, se dio el lujo de contribuir a la obra de dos maestros europeos: Jean Renoir (**French Can Can**, 1955) y Luis Buñuel (**Los ambiciosos**, 1959). Tras un decenio de orgullosa madurez prefirió retirarse cuando se le escapaba la belleza, otrora meritoria del bolero **María bonita**, regalo de Agustín Lara, su tercer esposo. Sin embargo, siguió viviendo durante más de tres décadas en una película permanente, dosificando sus apariciones en la escena pública como si las cámaras estuvieran todavía (p)rendidas para su apostura, convirtiéndose en leyenda viviente y símbolo patrio de sentimientos encontrados, amada, odiada y temida, estela del cine que, para bien o mal, hace mucho tiempo dejó de existir. La Doña se fue casi sin avisar, frustrando por escasas horas la gala de sus 88 años. (GQM)

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Centro Cultural

Av. Nicolás de Piérola 1222, Parque Universitario - Centro Histórico de Lima. Telf. 427 7699

ballet, banda, biblioteca de las artes

forma parte del Centro...

cine, coro, folklore, museo de arte, museo de arqueología, teatro