

año 4 número 13

Revista del Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos

BUTACA

s a n m a r q u i n a

Fico García instruye a Tania Helfgott y Christian Esquivel en excitada escena de El forastero.



Eisenstein • Sonido digital • Teóricos norteamericanos

VI Encuentro Latinoamericano • Crítica de la crítica

UNMSM CEDUC

Universidad Nacional Mayor de

SAN MARCOS

Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA

multimedia
CD-ROM

La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, haciendo uso de la más alta tecnología, pone en sus manos en un moderno formato la Historia de la Decana de América junto con una muestra de su compromiso con el país y el mundo.

A través de una interfaz intuitiva, podrá viajar hacia el pasado, su fundación en 1551, mirar el presente, su oferta académica y organización, y dar un vistazo al futuro en su Plan Estratégico Institucional.

Producido por:

TELEDUSM

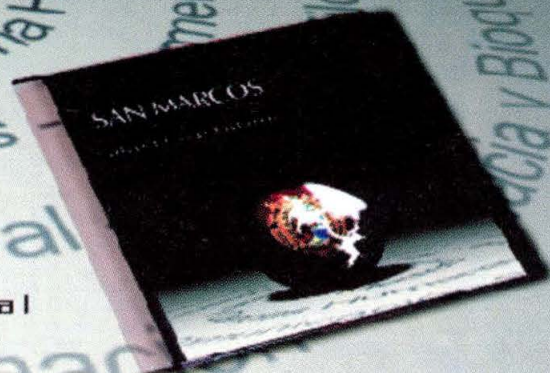
Informes y ventas:

teledusm@unmsm.edu.pe

telefax: 241-3713

No puede dejar de tener esta pieza invaluable de colección, un pequeño tesoro, un pedazo muy significativo de la historia de Perú y el Mundo.

información histórica
docencia e investigación
bienestar universitario y proyección social
centro cultural
centros de producción
universidad abierta al futuro



Editorial

Durante el Encuentro del Cine Latinoamericano, que anualmente organiza el Centro Cultural de la PUCP, se pudo ver **Eisenstein** del realizador canadiense Renny Bartlett. A fines de dicho mes, y con el apoyo de la Embajada de Canadá, nos cupo el honor de contar con la presencia del realizador y proyectar el excelente documental **Arte que estremeció al mundo: El Acorazado Potemkin**. En esta edición presentamos una entrevista con Bartlett.

En los años cincuenta, Lima bailaba al son de «Los marcianos llegaron ya y llegaron bailando el cha cha cha». Cincuenta años después, los extraterrestres invaden nuestras pantallas, primero con **El forastero** y, pronto, con **Un marciano llamado deseo**. Ya que hablamos de cine peruano, se nos ocurren algunas interrogantes: ¿Hacia dónde va? ¿Es cierto que solamente las películas («light») garantizan éxitos de taquilla? Por cierto, con nostalgia recordamos películas que en los '80 fueron exitosas y nos hicieron pensar. Ojalá los proyectos **Paloma de papel** y **Ojos que no ven** sepan estar a la altura de estas expectativas.

En esta oportunidad, **Butaca** ofrece al lector un polémico artículo sobre la crítica cinematográfica y, con un texto sobre sonido digital, abre sus páginas a un joven estudiante sanmarquino. Presentamos, además, las acostumbradas entrevistas y críticas cinematográficas, así como la nota que intenta sacar del olvido a los teóricos del cine. La inadvertida creación del EGEDA peruano también ha merecido nuestra atención.

Finalmente, queremos manifestar nuestro beneplácito por la fiebre cinematográfica que se apodera de nuestra capital con la reciente aparición de la revista **Abre los ojos**, el cineclub **Ventana indiscreta** y el programa **Butaca N**. También saludamos el pronunciamiento de miles de intelectuales y artistas, entre ellos Susan Sarandon, Robert Altman y Oliver Stone, llamando a la resistencia civil contra los planes militaristas de George Bush, las declaraciones vertidas en el mismo sentido por Jessica Lange durante el Festival de San Sebastián y Sean Penn en una carta abierta publicada en **The Washington Post**. No todo está perdido en Hollywood...

René Weber

INDICE

ÍNDICE

3 editorial

4 yo, tú, ellos

-cartas del lector

5 rincón cinéfilo

- barranco trasnochado
muerto de amor
- los marcianos llegaron ya
el forastero
- el juego de la batuta
la pianista
- ¿vos sos peruano?
bolivia

12 interiores

- entrevista con federico garcía
-fernando espinosa
(1942 - 2002)
- EGEDA PERÚ existe
- sonido digital: cuando el uno y
el cero se volvieron sonido
-crítica de la crítica

21 especial de el cine

- encuentros y desencuentros
- entrevista a victor nieto
-glauber rocha, siempre

26 ensayo

- a propósito de la saga de
star wars

28 los olvidados

- los primeros ensayistas
teóricos

31 nuestra casa

- eisenstein según bartlett

33 somos marxistas con tendencia groucho

34 miscelánea

35 butaca virtual



yo, tú, ellos



rincón cinéfilo



interiores



ensayo



los olvidados



nuestra casa



miscelánea

UNMSM

- Rector- Dr. Manuel Burga Díaz ● Vicerrector académico - Dr. Raúl Izaguirre Maguina ● Vicerrectora administrativa - Dra. Beatriz Herrera García
- Director General del Centro Cultural - Prof. Gustavo Buntinx

BUTACA sanmarquina , octubre 2002, número 13, año 4

● Director - René Weber ● Director fundador - Ing. Fernando Samillán

● Consejo editorial - Balmes Lozano - Ichi Terukina - René Weber - Christian Wiener. ● Editor - Rony Chávez.

● Escriben en este número -Manuel Álvarez - Rony Chávez - Sophia Durand - Melvin Ledgard - Gabriel Quispe - Miguel Rosas - Ichi Terukina - René Weber - Christian Wiener - Carlos Zevallos

● Fotografía - Sophia Durand - Gabriel Quispe - Claudia Ugarte ● Diseño y diagramación - Sophia Durand ● Asistente de diagramación - Manuel Álvarez ● Agradecimientos -Centro Cultural de la Católica - Blockbuster - Diva Producciones - Escuela de Cine de Lima - Inca Cine - Pilar Roca Producciones - Renny y Kathy Bartlett - Miguel Robi - Panamericana Televisión -

● Foto portada: personajes de **El forastero** de Talía Vargas

● Canje - Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos - Jr. Lampa 833 - Centro Histórico de Lima ● Telf - 4271156 ● Telefax - 4280052 ● E-mail - cinececu@unmsm.edu.pe ●

Impresión - Centro de Producción Editorial e Imprenta de la UNMSM - Distribución - Zeta

BUTACA sanmarquina es una publicación trimestral. La revista no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas en los artículos, las que son responsabilidad de sus autores.

A partir de este número, BUTACA sanmarquina presenta *Yo, tú, ellos*, página abierta a las opiniones y críticas de nuestros lectores. Nuestra dirección electrónica es la siguiente:
cinececu@unmsm.edu.pe.

Iniciamos esta sección con una aclaración enviada por el Consejo Directivo del CONACINE a la dirección de la revista. Por razones de espacio, solamente publicamos los fragmentos más significativos:

« El último número de la revista *Butaca Sanmarquina* trae una crítica a la película peruana *Django, la otra cara* que en su primer párrafo dedica varias líneas a cuestionar la labor de CONACINE por concederle el primer premio del Cuarto Concurso de Proyectos de Largometrajes (...). Pero en lo que respecta a CONACINE vale la pena algunas aclaraciones. Según la Ley de Cinematografía 26370 (aún vigente, aunque se cumpla en una cuarta parte por falta de presupuesto) para los Concursos de Proyectos de Largometrajes, el Consejo Directivo del CONACINE debe elegir por sorteo a un Jurado de composición plural y plenamente autónomo en sus fallos. El Jurado de este Cuarto Concurso, realizado el 2000, que otorgó los tres premios a los proyectos de *Django, Muero por Muriel* y *Paloma de papel*, estuvo integrado por el poeta y guionista José Watanabe (que lo presidió) y el crítico de cine y TV Fernando Vivas, ambos en representación del Ministerio de Educación. Los notables de la cultura fueron el poeta Reynaldo Naranjo, el músico David Aguilar y el pintor Félix Oliva; además de Rogelio Pinto, representante de los docentes de cine y Alberto Servat, en su calidad de crítico cinematográfico en un conocido medio periodístico (...). Debe agregarse que los premios se conceden a proyectos, juzgados por su calidad y factibilidad, y que los resultados finales de la producción y realización escapan al control del Jurado y el CONACINE, y son entera responsabilidad de su creadores (...).

Estamos de acuerdo que éste como otros temas deben agregarse al debate de la nueva ley de cine, y de hecho así se viene contemplando en el texto trabajado por CONACINE, y sería muy bueno recibir aportes concretos al respecto. Pero también se debe recordar que toda cinematografía con obras reconocidas no es fruto de los genios y maestros con talento sino también de una industria consolidada, vale decir del oficio y la continuidad que sólo la puede ofrecer el seguir haciendo cine y películas en el país. »

La redacción de BUTACA considera pertinente la aclaración del Consejo Directivo del CONACINE. Ciertamente, CONACINE está obligado por ley a financiar los proyectos premiados por un jurado autónomo, elegido por sorteo. Eso queda claro. El punto es que el sistema no ha ofrecido, en general, resultados alentadores. Coincidimos en que debemos cuestionar el actual procedimiento para la conformación del jurado calificador, además de ofrecer aportes realistas con la finalidad de enriquecer el debate que apunta hacia una nueva ley de cine.

Sobre Temporada azul, encuentro con las artes

Debido a un error involuntario, no publicamos, en el número anterior, la versión definitiva del artículo: «Temporada azul, encuentro con las artes» de Balmes Lozano. En las siguientes ediciones de nuestra revista se publicarán las correcciones necesarias.


(*) Por razones de espacio la redacción se reserva el derecho de editar los textos recibidos, sin alterar el sentido de los mismos. Se ruega brevedad y concisión en la correspondencia dirigida a esta sección.



La entrega de **Muerto de amor** encarna características emblemáticas del cineasta peruano. Por un lado, perseverancia y tenacidad abundantes, primordiales para sobrellevar el vía crucis que un filme atraviesa en nuestro país, y por otro, la miopía que sabotea implacablemente el titánico esfuerzo. Saber escribir es saber tachar, decía Anton Chéjov. El valor de una autoría abarca tanto lo publicado como lo destruido. Edgardo Guerra tuvo en *elcine* la primera oportunidad de confrontar la cinta con el público y apreciar los errores cometidos. Sabemos que hacer cambios, siquiera pequeños, puede resultar difícil y caro después de haber terminado todo el proceso de edición, pero **Muerto de amor** los necesitaba urgentemente, y Guerra ha mantenido inalterable el material hacia el lanzamiento comercial. El hecho es dramático. Aunque sea su debut en el largometraje, sorprende que un director no precisamente bisoño deje pasar defectos graves que debilitan aún más una concepción amorfa desde la raíz. Mucho ojo: otra vez estamos frente a una película premiada por el Jurado convocado por el **Conacine** con el primer puesto de un concurso de proyectos.

Si Guerra hubiera corregido, la presentación en el Encuentro del CCPUCP no pasaría de un ensayo de estreno. A esas alturas, ya insalvable buena parte del guión y el rodaje mismo —léase, en especial, actuaciones—, la calidad definitiva de **Muerto de amor** dependía del montaje: sobran secuencias enteras, ocurren todos los desenlaces imaginables y la proyección supera inútilmente las dos horas. Sólo quedaba cortar. El asunto es que ciertos cineastas parecen atribuir a la acumulación de escenas la facultad de decir más. Las películas peruanas ven la luz de milagro y algunas se dan el lujo de durar 130, 140 minutos injustificadamente (recordemos el dilatado metraje de **El bien esquivo**). **Muerto de amor** genera muchas situaciones, de las cuales no pocas son esperpénticas, fuerza vaivenes en los personajes y los acompaña en exceso, como si el narrador estuviera obligado a mostrar hasta el último de los periodos postraumáticos del protagonista.

Guerra pretende una mixtura de comedia dramática y amorosa alrededor de un mosaico de seres propios del sector



MUERTO DE AMOR

Barranco trasnochado

Escribe Gabriel Quispe Medina

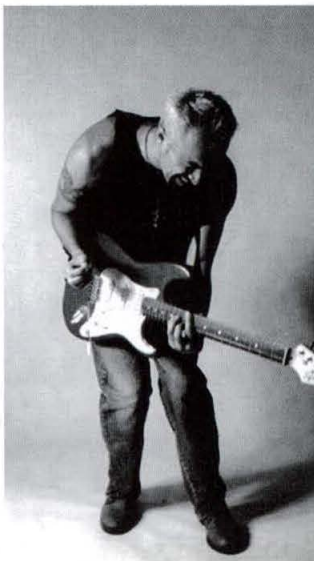
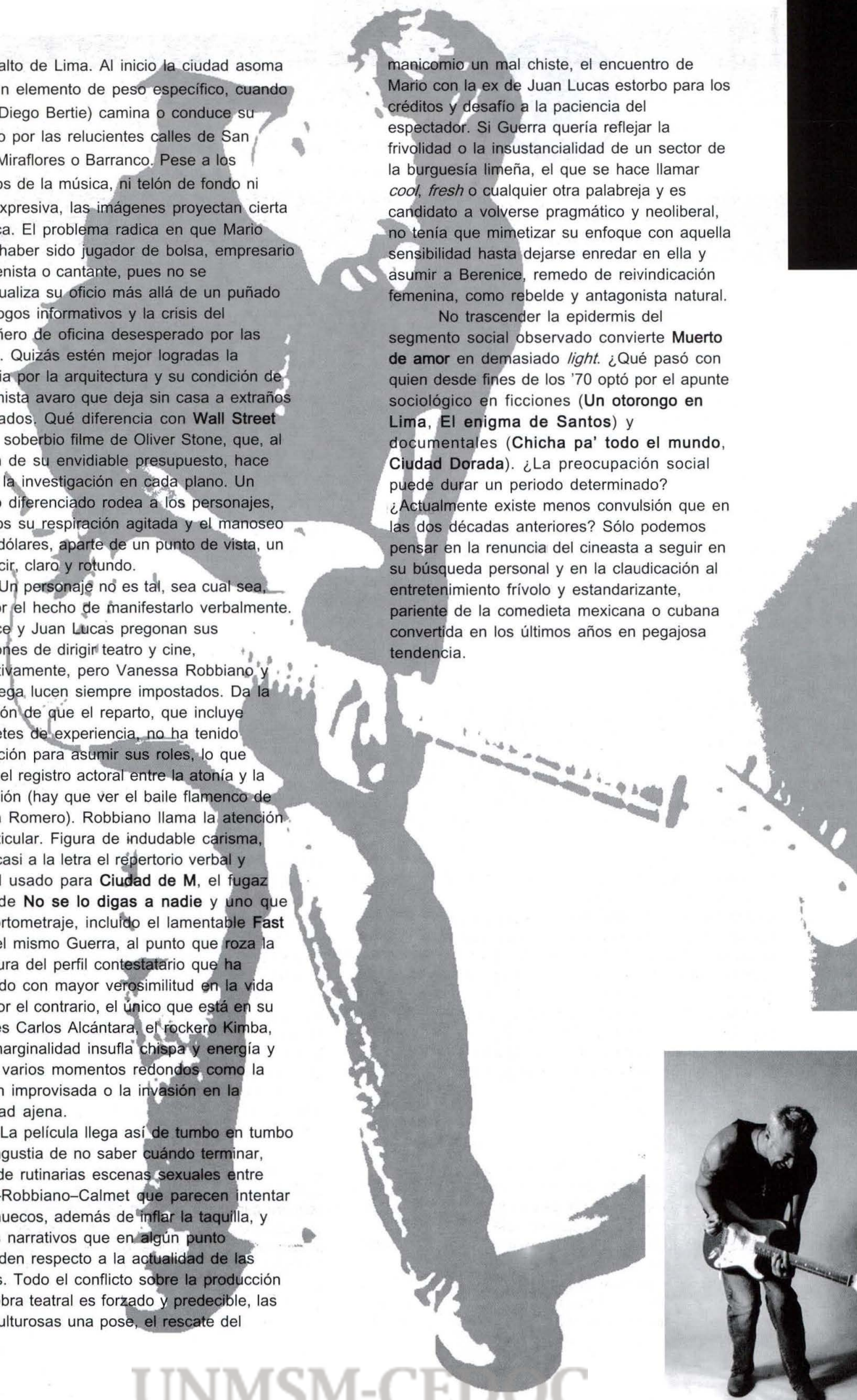
medio-alto de Lima. Al inicio la ciudad asoma como un elemento de peso específico, cuando Mario (Diego Bertie) camina o conduce su vehículo por las relucientes calles de San Isidro, Miraflores o Barranco. Pese a los tropiezos de la música, ni telón de fondo ni socia expresiva, las imágenes proyectan cierta dinámica. El problema radica en que Mario podría haber sido jugador de bolsa, empresario textil, tenista o cantante, pues no se contextualiza su oficio más allá de un puñado de diálogos informativos y la crisis del compañero de oficina desesperado por las deudas. Quizás estén mejor logradas la nostalgia por la arquitectura y su condición de prestamista avaro que deja sin casa a extraños y allegados. Qué diferencia con **Wall Street** (1987), soberbio filme de Oliver Stone, que, al margen de su envidiable presupuesto, hace notoria la investigación en cada plano. Un entorno diferenciado rodea a los personajes, sentimos su respiración agitada y el manoseo de los dólares, aparte de un punto de vista, un qué decir, claro y rotundo.

Un personaje no es tal, sea cual sea, sólo por el hecho de manifestarlo verbalmente. Berenice y Juan Lucas pregonan sus vocaciones de dirigir teatro y cine, respectivamente, pero Vanessa Robbiano y Paul Vega lucen siempre impostados. Da la impresión de que el reparto, que incluye intérpretes de experiencia, no ha tenido orientación para asumir sus roles, lo que coloca el registro actoral entre la atonía y la afectación (hay que ver el baile flamenco de Hernán Romero). Robbiano llama la atención en particular. Figura de indudable carisma, repite casi a la letra el repertorio verbal y gestual usado para **Ciudad de M**, el fugaz papel de **No se lo digas a nadie** y uno que otro cortometraje, incluido el lamentable **Fast love** del mismo Guerra, al punto que roza la caricatura del perfil contestatario que ha mostrado con mayor verosimilitud en la vida real. Por el contrario, el único que está en su salsa es Carlos Alcántara, el rockero Kimba, cuya marginalidad insufla chispa y energía y aporta varios momentos redondos como la canción improvisada o la irvasión en la intimidad ajena.

La película llega así de tumbo en tumbo a la angustia de no saber cuándo terminar, luego de rutinarias escenas sexuales entre Bertie-Robbiano-Calmet que parecen intentar tapar huecos, además de inflar la taquilla, y jalones narrativos que en algún punto confunden respecto a la actualidad de las parejas. Todo el conflicto sobre la producción de la obra teatral es forzado y predecible, las citas culturosas una pose, el rescate del

manicomio un mal chiste, el encuentro de Mario con la ex de Juan Lucas estorbo para los créditos y desafío a la paciencia del espectador. Si Guerra quería reflejar la frivolidad o la insustancialidad de un sector de la burguesía limeña, el que se hace llamar *cool, fresh* o cualquier otra palabreja y es candidato a volverse pragmático y neoliberal, no tenía que mimetizar su enfoque con aquella sensibilidad hasta dejarse enredar en ella y asumir a Berenice, remedo de reivindicación femenina, como rebelde y antagonista natural.

No trascender la epidermis del segmento social observado convierte **Muerto de amor** en demasiado *light*. ¿Qué pasó con quien desde fines de los '70 optó por el apunte sociológico en ficciones (**Un otorongo en Lima**, **El enigma de Santos**) y documentales (**Chicha pa' todo el mundo**, **Ciudad Dorada**). ¿La preocupación social puede durar un periodo determinado? ¿Actualmente existe menos convulsión que en las dos décadas anteriores? Sólo podemos pensar en la renuncia del cineasta a seguir en su búsqueda personal y en la claudicación al entretenimiento frívolo y estandarizante, pariente de la comedieta mexicana o cubana convertida en los últimos años en pegajosa tendencia.



El forastero

Los marcianos llegaron ya



Escribe Rony Chávez

En nuestras sociedades presentes, donde una obra del pensamiento o el sentimiento humano puede ser conocida paralelamente en las antípodas geográficas y culturales de nuestra esfera, el apriorismo se ha convertido en signo y señal, patente de corso de una sobre ofertada época, donde el valor *tiempo ofrecido* ha pasado a ser bien valioso y preocupadamente administrado.

Es así que muchas veces se apela a la referencia inmediata, a la obra precedente para el complejo proceso de imprimir valor a un producto, esquivando el saber y conocer de la independencia total de una obra de arte sobre cualquier antecedente. Con esta premisa en mente asistimos a la presentación de **El forastero**, último largometraje de Federico García Hurtado (Cusco, 1937) y nos encontramos con que *sorpresivamente* la «genética» no miente.

Y es que, a pesar de estar a años luz de la lamentable **La yunta brava** (su álbum de cromos fílmico sobre José Carlos Mariátegui), este nuevo trabajo de García Hurtado no hace más que subrayar su pronunciado bache artístico. Así pues, **El forastero**, fábula de un extraterrestre caído en medio de un remoto pueblo andino, reiterativa metáfora bien intencionada sobre la contraposición de avanzada tecnología y sabiduría popular, termina convirtiéndose en cajón de sastre de los más recurridos clichés en la construcción de personajes y situaciones, que si bien logra algunos momentos divertidos, nunca llega a cuajar como historia, inverosímil cuando no ridícula.

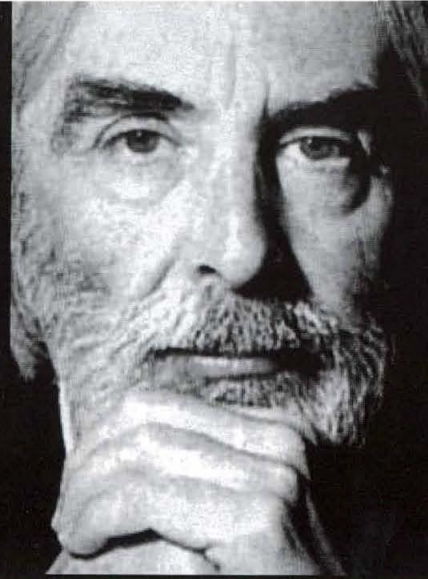
García retorna con su película número trece al ámbito andino de sus inicios (**Kuntur Wachana**, **Laulico**), pero parece haber perdido la fuerza que caracterizaba su construcción para la pantalla de una sociedad que —por otra parte— conoce bien y que en esta oportunidad queda reducida a tarjeta postal, paraje de ensueño, cielo y pradera (eso sí admirablemente fotografiado). Completando el paquete turístico, no podía estar ausente la fiesta costumbrista, ni desaprovecharse la presencia en cameo de Miguel Bosé; el músico y actor hispano habría

sido la primera opción para el papel del extraterrestre y finalmente figura como productor asociado por la parte española del filme.

De la península recalcan también los protagonistas de la historia, encabezados por Nacho Duato, bailarín perteneciente a la Compañía Nacional de Ballet y ligado recientemente a la actuación, quien da vida al «forastero», innegablemente elaborado sobre el molde físico impuesto por Schwarzenegger en los **Terminator**, sumando a esto conflictos existenciales basados en una discursividad superficial y plana... *hemos destruido nuestro planeta o no estamos programados para sentir* dice y repite al maestro andino y al borrachín poeta y a la prostituta en cuarentena y al alcalde pisado por su mujer.

La hechura del filme, el acabado, es incuestionable. García se enorgullece: *no tenemos que envidiarle nada a ninguna producción americana*, declara. Pero al entenderse la obra cinematográfica como un todo, como un ejercicio donde cada elemento vincula el producto a una línea general, el mismo acabado preciosista resulta un obstáculo, ya que se le ve ajeno a la propuesta y termina convirtiéndose en disparos individuales, destinados más bien a admirar el oficio de los técnicos foráneos. De ahí el elogio a la técnica, lo que —de regreso a la genética— nos recuerda bastante al film boliviano **El triángulo del lago** (Mauricio Calderón, 2000), presentado hace un par de años en el Encuentro de la Católica, donde también los «efectos especiales» querían convertirse en paliativo de una historia endeble y rebuscada.

El forastero, sin embargo, sirve para una vez más contravenir la falacia de que un presupuesto más holgado garantizaría una mejor suerte para las producciones nacionales. Ahí no radica el principal problema de nuestro cine, que —por lo general y de un tiempo a esta parte aún más— ha preferido el estereotipo y el encasillamiento antes que la apuesta por una seria y profunda mirada interpretativa a la hora de crear historias.



El juego de la batuta

La pianista

El juego de la batuta

El cineasta austriaco Michael Haneke.



Escribe Gabriel Quispe Medina

El cine austriaco está habituado a importar y exportar talentos desde la primera postguerra. Entre otros, Korda, Wiene, Ophüls, Mihaly Kertész, el futuro Michael Curtiz de **Casablanca**, forman el primer grupo; Stroheim, Sternberg, Wilder, Preminger, Romy Schneider, Helmut Berger, el segundo. Su mayor referente actual, de origen alemán para variar, es Michael Haneke (Munich, 1942), tardío cineasta que ha asaltado la pantalla desde 1989 —ocho veces si contamos el filme colectivo **Lumière y compañía** (1995), homenaje al centenario del cine— y provocado polémica con su adusto enfoque de la violencia extrema y el influjo pernicioso de los medios de comunicación.

Han calificado su cine de pesimista y desasosegante. Quiero que el espectador piense, ha respondido él. Y contraatacó diciendo que las películas rebosantes de pesimismo son aquéllas que se conforman con entretener y manipular al público como si no fuera pensante. Las suyas, en cambio, pretenden sacudirlo, provocarle conmoción. Mi ídolo es Bresson, ha confesado Haneke, como si faltaran indicios para encontrar la impronta del maestro francés que durante más de cuatro décadas de obra austera y proteica vio pasar, sin pertenecer a movimiento alguno, los estertores del academicismo, el ímpetu y el otoño de la Nueva Ola y el transcurrir de los herederos.

El piano, artefacto macizo, tosco, de mortal impacto, capaz de trazar sutilezas y rigores, vuelve a ser el prisma de represiones, angustias y caretas femeninas en **La pianista** (*Le pianiste*, coproducción franco-austriaca del

2001). El instrumento acapara la música del filme a través de la práctica que los personajes realizan, en contraposición del tenso silencio que les rodea en ausencia de sus acordes. Como antecedente recordemos que la canadiense Jane Campion convirtió **El piano** (1993) casi en el único contacto con el mundo de la sordomuda Holly Hunter, madre desamparada que llegaba a Nueva Zelanda para casarse con el colono que prácticamente la adquirió. Cada tecla serviría luego para llegar a la sensibilidad de un maorí que, en un comienzo, aprendía a tocar y devolvía de a pocos el instrumento comprado por cuotas de pasión.

La pianista, primera adaptación literaria de Haneke —la novelista Elfriede Jelinek lo consideró el ideal para rodarla—, se presenta al principio como historia de aprendizaje, y a medida que asoman sus misterios sigue siéndolo, aunque ya en nota mucho más grave y amarga. El aprendizaje se confunde con la autorrepulsión, como consecuencia del cotejo que hace de sus instintos más turbulentos Erika Kohut (Isabelle Huppert, opción exclusiva para el rol), rígida profesora de piano que imparte clases en el Conservatorio de Viena. Ella, profesional de mucho respeto, esconde en su severidad y el rechazo al prójimo una profunda insatisfacción personal cuyos indicios más patentes son la sistemática depravación sexual (consumo intenso de pornografía, voyeurismo manifiesto y automutilaciones) y la mala relación con su madre posesiva (Annie Girardot), pero también se revela en el sabotaje cometido a su propia alumna.

Michael Haneke es un esteta del dolor y la alienación. En **El séptimo continente** (1989), su debut filmico luego de hacer televisión durante dos décadas, recrea el suicidio de una familia vienesa en los días de la segunda guerra mundial; en **El vídeo de Benny** (1992) un fanático de *thrillers* sanguinolentos mata a una amiga y graba el crimen; en **Funny Games** (1997), película estrenada en el circuito cultural el año pasado, dos carismáticos psicópatas asaltan a una familia en su casa de reposo y la someten a una tortura de la que el espectador es cómplice

a través de guiños e ironías. No se crea que Haneke cae en el sensacionalismo: su visión puede ser inclemente mas no pornográfica. Si en **Funny Games** los asesinatos ocurrían en *off* y luego apreciábamos el saldo luctuoso en plano frontal, estático y dilatado, en **La pianista** la cámara no se aleja, asiste diligentemente a cada escena y sólo una espalda es a veces la única limitación de su tangibilidad, por ejemplo en las reiteradas manipulaciones que Erika hace, casi unilateralmente, del miembro viril de su alumno Walter Klemmer (Benoît Magimel). La mayor parte de **La pianista** está signada por el punto de vista de Erika. Mientras detenta el control prevalece la frialdad, como en la arquitectura y los decorados impersonales del Conservatorio. En cambio, su departamento o las cabinas que exhiben espectáculos pornográficos constituyen espacios liberadores que proporcionan color a la puesta en escena. Haneke exige tanto a la platea como a sus intérpretes. Huppert y Magimel (incluso la veterana Girardot por momentos) experimentan una suerte de interpelación corporal en el que los tiempos se alargan y las situaciones parecen irresolubles en el sentido secuencial del término. Haneke consigue crear una atmósfera irrespirable centrándose en personajes-intérpretes, hacia una relación autodestructiva que convoca la malicia de un lado a otro. A la turbación inicial de Walter, frente al abierto sadomasoquismo de Erika, seguirá el avivamiento de una agresividad hasta entonces oculta detrás de la fascinación y la insistencia por conquistar a tan complicada presa. Erika se topará así con el desconcierto de la consumación de sus deseos y la conmoción de ser agredida. Desde ese momento no hay tregua en la pareja y el espectador tampoco la tiene.

La pianista, ganadora en Cannes del Gran Premio del Jurado y de los justísimos reconocimientos para Huppert y Magimel, es una experiencia singular, uno de los pocos retratos femeninos que el cine contemporáneo puede ofrecernos con sinceridad y contundencia. El próximo año se estrenará **Le temps des loups**, protagonizada por Béatrice Dalle y, otra vez, la extraordinaria Huppert.

¿Vos sos peruano?

Bolivia

¿Vos sos peruano?



Escribe Carlos Zevallos Bueno

A principios de los noventa, el cine argentino atravesaba una grave crisis y los espectadores evadían la producción local, casi como un acto de buen gusto. La nueva ley de 1994 y el aporte de algunos reconocidos centros de enseñanza, entre otros factores, impulsan una mejora. Éxitos como **Tango feroz** (1993) o **Cenizas del paraíso** (1997), ambos de Marcelo Piñeyro, **Nueve reinas** (2000) de Fabián Bielinsky o **El hijo de la novia** (2002) de Juan José Campanella recuperan su público inmediato.

Al margen de estos intentos por filmar «desde la industria», aparece el verdadero talento. En 1997, Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, aún estudiantes, codirigen **Pizza, birra y fasso**, historia de un grupo de adolescentes que sobreviven —y, finalmente, sucumben— a un Buenos Aires hostil y clandestino. Ciento veinte mil personas, cifra exigua, pero inesperada, vieron el filme, que obtuvo dos premios en el Festival de Mar del Plata («resucitado», tras dos décadas y media, sin mayor ventura; opacado por el reciente BAFICI). Las sorpresas no terminan. **Mundo grúa** (1997) de Pablo Trapero, **Silvia Prieto** (1998) de Martín Reijtman (quien ya había hecho **Rapado**, en 1992), **La ciénaga** (2001) de Lucrecia Martel, son títulos originales y nada complacientes. Jóvenes realizadores, con filmografías que apenas comienzan: una generación de huérfanos, según ellos mismos. No aplican modelos de narración tradicionales, como los de Adolfo Aristarain; no reciben ninguna influencia de nombres como los de Solanas o Subiela. Valiéndose de un adjetivo habitual, los críticos agrupan, bajo el rótulo de «nuevo

cine argentino», a propuestas y personalidades distintas, que comparten una percepción aguda y certera, respecto de un país que no se depauperó de un día para otro. Los nombres que hemos consignado son los de mayor brillo: el fenómeno es amplio e involucra a no pocos documentalistas. Pese a los aplausos y premios que despiertan en los festivales más prestigiosos del mundo, la crisis les plantea una incógnita: continuidad.

En 1998, con varios actores sin experiencia o no profesionales, Caetano emprende el rodaje de **Bolivia**, su segundo largo, que fue exhibido —y fue lo mejor— del último encuentro latinoamericano que organizó la Católica. Setenta y cinco minutos de realismo exasperante bastan para lamentar que un ex campesino coccalero, Freddy, deje atrás a su familia, viaje a Buenos Aires y se emplee como parrillero de fonda; porque el Oso, un taxista endeudado y a punto de perder el sustento, es cliente asiduo de ese local. La xenofobia —que no tenía tanta fuerza en el guión, puntualiza Caetano— constituye una poderosa médula dramática. La hostilidad es parte del ambiente e incluso la transmisión televisiva de un partido de fútbol entre el equipo argentino y el boliviano, puede ser un símbolo. Inteligencias admirables informan la historia; ésta, por ejemplo: unos policías interceptan a Freddy, en la calle, sin motivo aparente; durante el interrogatorio se filtra el dato de que sólo tiene visa turística el que ya «labura»...

La película es un prodigio de aspereza; los encuadres son justos y lacónicos. La mera contemplación impone la expectativa de que *algo* estalle. La desavenencia entre lugareño y foráneo se ha definido con exactitud (sobre todo, gracias a un

momento que conviene resaltar: aquél en que el Oso, humillado y sin crédito, paga unas monedas y el inmigrante resiente sus malos modos y demanda respeto; los personajes se entrecruzan en pocos minutos; la escena se unifica gracias al plano detalle de la carne sobre las rejas, luego dentro de un pan, luego completando la transacción...) Sin embargo, no deja de sentirse abrupto el desenlace. Existe una acentuada diferencia entre patán y asesino a sangre fría, que la película no contempla, acaso para conseguir, de manera más inmediata, impacto. Una tragedia apunta a la consumación de un destino: que el fluir de los acontecimientos descubra una esencia insospechada en los personajes, y los fuerce al acto terrible. Caetano apela a un arma de fuego, que antes no asoma, y le permite al taxista un tiempo breve, pero decisivo, para que, con la borrachera curada a fuerza de perplejidad, tome aire. Aun así, el violento clímax mantiene las virtudes de una puesta en escena cuidadosa; el grito culminante es silenciado y, por consecuencia, ensordece; el conjunto es rigurosamente verosímil.

Hace años, Borges escribió que Buenos Aires era la menos sudamericana de las capitales de Sudamérica; hoy, **Bolivia** nos llega con un horror adicional. Nos llega cuando vos sos peruano, vos sos boliviano (para el Oso, nacionalidades indistintas) o vos sos argentino perfilan la misma pregunta. O el mismo diagnóstico: vos no tenés futuro. Con lucidez, Caetano expone que el odio es consecuencia lógica de una rutina sin horizontes y que, cuando el tejido social hace metástasis, es absurdo hablar de optimismo, de convivencia democrática.

UNMSM-CEDOC

Forastero en su propia tierra

Escribe Sophia Durand Fernández

Procedente del periodismo, la actividad política y la función comunicadora en el SINAMOS velasquista, Federico García presenta *El forastero*, su decimotercera película. Su interés en defender y reivindicar al campesinado andino en obras como *Kuntur Wachana* o *Tupac Amaru*, genera esta vez, en coproducción con España, lo que él considera un *experimento*.

*¿Cómo concibes **El forastero**?*

Como metáfora de la modernidad, y de nosotros como pueblo antiguo. Se ve la ciencia-ficción como pretexto para descubrir seres monstruosos que invaden y destruyen. Este desencuentro hizo que alguna vez imaginara la película. Haberla planteado como comedia me da ciertas licencias, como traerlo de las estrellas.

¿Por qué no terrestre?

Quise llevar la idea al extremo. Traje un personaje totalmente deshumanizado de un planeta aniquilado. El filme es irreverente. He querido burlarme y reírme de todo, hasta de mí mismo.

¿Cómo llega la propuesta de las instituciones españolas?

En el 2000 asistí a un encuentro iberoamericano de cine en España. Ahí se presentaron proyectos peruanos. Presenté tres proyectos a varias empresas, entre ellas *A dos orillas* de García Berlanga y Miguel Bosé. Luego convocamos otras como *Cinco y acción*.

¿Cuáles otros proyectos presentaste?

Hubiera querido hacer *El gallo negro*, romance entre un negro y una blanca. No es Matalaché ni se le parece, pero la pareja erótica es la misma y ocurre durante la liberación de esclavos en Chincha. No pudo hacerse por el problema de la migración africana en España. El otro era *La sombra del cóndor*, adaptación de *Romeo y Julieta* en Villa El Salvador. Finalmente eligieron *El forastero*.

¿Qué cualidad fue decisiva?

La metáfora de la modernidad.

*¿Cómo ubicas **El forastero** en tu filmografía?*

Es un experimento formal con un tratamiento que, a mi juicio, es el mismo pero con otros medios.

¿Sin el apoyo español hubiera sido realizable?

No, porque es un alto presupuesto. Deben mensurarse los recursos con los que se cuenta. Probablemente lo hubiera hecho en digital, sustituyendo carencias por ingenio. Hay cosas que pueden hacerse, pero el resultado nunca es igual.

¿Cuánto se invirtió finalmente?

Más de un millón de dólares.

¿Quisieron cambiar el guión los productores?

Defendí a muerte el guión porque en el cine capitalista los productores ponen la plata y quieren definir las cosas. Yo buscaba rescatar el mundo andino, ellos destacar a sus actores. No querían quedarse un día más porque aumentaba el gasto; las cámaras Panaflex y otros equipos eran muy sofisticados. Lamentablemente no pude filmar algunas secuencias, no porque me obligaran a sacarlas, sino por falta de tiempo. El rodaje duró cinco semanas. Necesitaba por lo menos seis.



¿Qué faltó?

Mayor desarrollo de comedia con Arrué al final. El resto lo hice tal y cual lo había imaginado.

¿Hubo problemas técnicos en lugares lejanos?

Sí, filmamos en una montaña altísima donde no llega la luz eléctrica, a cuatro mil doscientos metros al pie del Chicón. Jalamos cables de alta tensión desde el pueblo de Urubamba. Teníamos todo preparado, pero no duró ni dos minutos porque las lámparas eran tan sensibles que a la menor oscilación se apagaban.

¿Cómo se realizó el casting?

Los españoles propusieron actores, y los escogí por el interés que tenían, como Nacho Duato. En un principio Miguel Bosé iba a actuar, pero tenía giras y me presentó a Duato. El se enamoró del personaje desde que leyó el guión, además tenía el biotipo que imaginé.

¿Así lo pensó?

Sí, y lo escogí sin vacilar.

¿No tiene una imagen mesiánica, pese a que siempre has destacado el Perú oprimido que se levanta?

Ojo, el extraterrestre es conquistado por ellos.

Pero puede interpretarse al revés.

El extraterrestre se sacrifica por quienes ya han empezado a amar, recupera su condición humana y después no vacila en sacrificarse para que su gente no venga a conquistar este mundo.

¿Cómo fue el casting de actores peruanos?

Generalmente trabajo con gente que ya conozco. Como Tania Helfgott. Aunque sea en un papel chiquito. Otros se incorporan, como Antonio Arrué, Christian Esquivel, Maribel Alarcón, actriz peruana que encontré en España.

A Gabriela Velásquez la llamé. No trabajo con divos, no me interesa llevar estrellas de telenovelas porque es un poco tramposo ese modo de enganchar al público.

¿Por qué el alcalde de un pueblo cusqueño es español?

Es una manera de burlarme. He marcado exageradamente al elenco porque es tono de comedia, a veces caricaturizo personajes o situaciones. Excepto por el extraterrestre que luce más realista, el resto está muy para afuera.

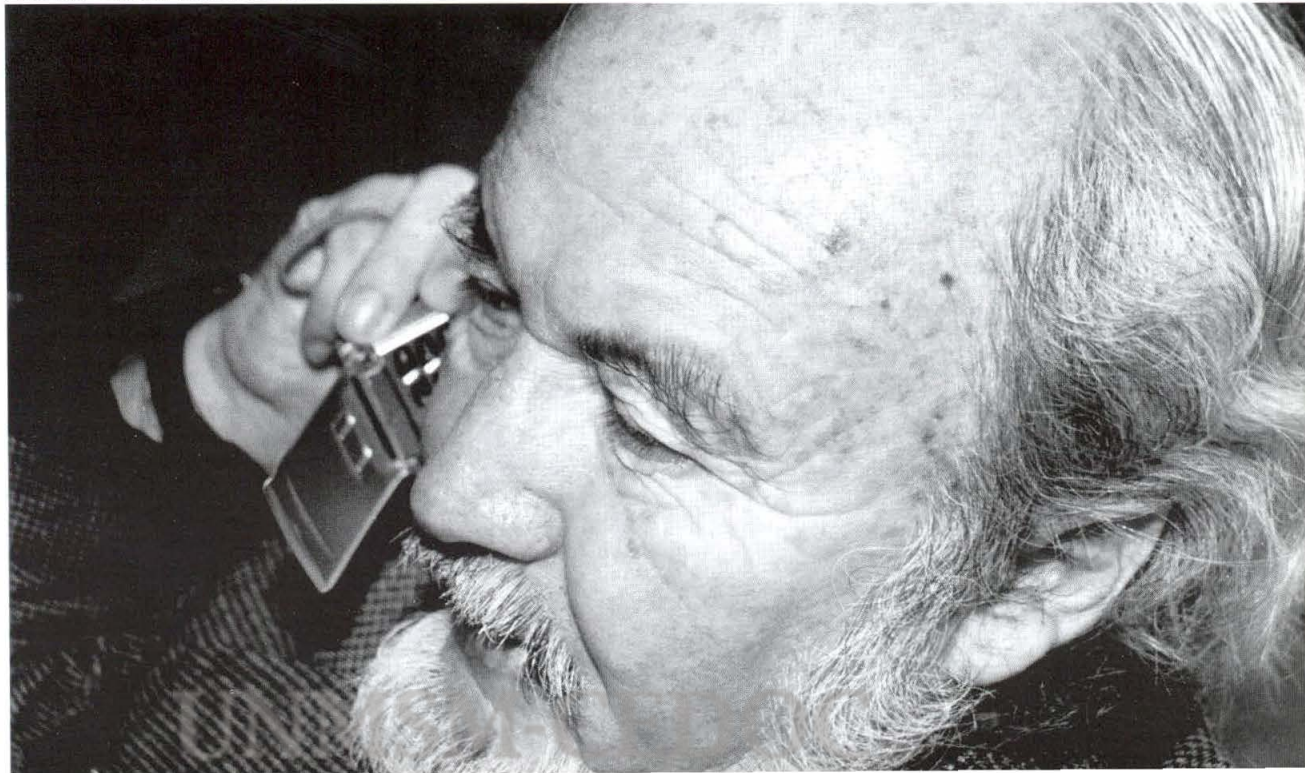
¿Cómo ve el cine peruano?

Lo veo con optimismo. La gente que se dedica tiene dosis de aventurero. El cineasta se mete a un medio totalmente hostil. Veo la labor del Estado como un gran error. Privilegia a dos o tres personas en detrimento de 160 productores de cine. Me opongo a que nos regalen dinero, es injusto e inmoral que un Estado pobre y miserable se dé el lujo de regalar a fondo perdido, casi la mitad del premio Nobel, un proyecto absurdo. Necesitamos mecanismos de promoción que no le cuesten al Estado ni a los bolsillos de los peruanos, fondos donde podamos acudir para hacer parte de la obra, y si estamos obligados a devolverlos, que es lo que planteamos en nuestro proyecto de ley, tenemos que responder a ese crédito. Dicen con qué plata vamos a hacer cine: que miren a muchos cineastas que siguen haciéndolo sin haber recibido un sol del Estado.

¿Qué cine necesitan los peruanos?

El cineasta debe preguntarse para quién hace la película, a qué público se dirige. El Perú es un país multinacional, multilingüe, pluricultural. Con *El forastero* estoy intentando un público variado. Ahora el único sector es Lima, pero no la antigua, ahora es de migrantes. Quizá enganche con esa masa de espectadores.

Federico García, estableciendo contacto.





Fernando Espinoza y René Weber, director y guionista, durante el rodaje de *Juliana* (1988).

El 21 de julio falleció Fernando Espinoza. En los setenta, el "Negro" fue secretario general del SITEIC, sindicato de los técnicos cinematográficos, y, en los ochenta, fundó el Grupo Chaski con Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi, Marita Barea y Fernando Barreto. Fue codirector del medimetraje *Miss Universo en el Perú* y de los largos *Gregorio* y *Juliana*; realizó *Sobreviviente de oficio*, cortometraje. Después de desligarse de la ACDP, fundó SOCINE con Armando Robles Godoy, Federico García, Marianne Eyde y Juan Carlos Torrico. A fines de los noventa fue miembro del CONACINE. Su presencia en el movimiento afroperuano fue muy activa.

Compartamos algunos sentimientos, algunas reflexiones.

FERNANDO ESPINOZA (1942-2002)

>Emilio Moscoso<

Descubrir, luego de su muerte, las cualidades de alguien puede sonar a lugar común, pero no por ello es menos cierto que aquéllas resurgen con mayor certeza. Fernando era explosivo, desbordante... una persona polémica; tuve mis fricciones y, sin embargo, secretamente admiré su valor para sobrevivir a varios golpes cardíacos. Es más, con casi ninguna persona he compartido un lenguaje común, me he entendido con pocas palabras, porque sintonizábamos en muchos aspectos. Éramos hinchas del Alianza y prometíamos, a cada rato, observar a los «íntimos» en la popular sur del Estadio Nacional, junto a la barra brava. Chau amigo... Tal vez pronto nos veamos para seguir haciendo cine de personajes marginales, e «hinchar» por el «rodillo negro» de La Victoria.

>Pancho Adrianzén<

En una antología de poesía africana leí una vez un antiguo proverbio yoruba que decía: Peor que la muerte es el miedo a la muerte. No sé si los antepasados de Fernando provenían de esta etnia o, tal vez como él decía, las riesgosas operaciones, las necesarias transfusiones que le hicieron en Cuba lo nutrieron de este pensamiento. Lo cierto es que Fernando, con su corazón físicamente maltrecho, vivió desafiando este humano temor.

Desmesurado en extremo y como tal con grandes errores y grandes aciertos, era sin duda un apasionado de la vida en cada acto que acometía. El Grupo Chaski, la experiencia más importante en el cine peruano, da testimonio de ello. Quienes lo conocimos un poco más sabemos que nunca descansó y aun en su muerte estaba tan lleno de vida.

>René Weber<

Sentimientos encontrados, huellas e interrogantes. Eso es lo que me queda, Negro, después de haberte conocido cerca de veinte años. Personalidad complicada, la tuya. Constructor y destructor a la vez. Está probado que te convertiste en el principal artífice del Chaski inicial y estoy convencido de que fuiste el principal causante de su desaparición. Supiste imponer una línea y una presencia. Recuerdo que te preocupabas sobre todo del concepto que debía guiarnos. Ejerciste pedagogía. Pero qué contradictoria fue tu carrera. ¿Por qué de pertinaz defensor de la línea Chaski pasaste a distribuir manzanas del diablo y a coproducir lenguas de zorros? ¿Por qué de *Gregorio* y *Juliana* te desviaste hacia *Nunca más lo juro*? ¿Te gustaba realmente el cine? Me lo he preguntado cientos de veces. Fuiste al Festival de La Habana y sólo viste *Juliana*: ¡en cuatro oportunidades! De lo que estoy seguro es que te fascinaba la política, el quehacer gremial, ser protagonista. Te deleitaba el poder, Negro. Te imagino como un pez en el agua como secretario general del SITEIC. Te encantó ser presidente de Chaski. Soñaste con ser director del INC, presidente de la ACDP y del CONACINE. Para vivir, necesitabas rivales, te hacía falta la antítesis. Ésa era tu dialéctica. A falta de oponentes, los inventabas, dentro y fuera del Grupo. Éramos rivales futbolísticos: fuiste aliancista a más ya no poder y yo soy «crema» hasta el tuétano. Sufrí contigo la tragedia del Fokker y tú me obsequiaste un lapicero con el emblema de la «U» (nunca lo uso por temor a perderlo). Te recuerdo bailarín, jaranero, mujeriego. Sentimientos encontrados. Ésa es la verdad, Fernando. Por tu culpa entré a Chaski. y mi vida definitivamente enrumbó hacia el cine. Cuando me comunicaron tu deceso, corrí donde Sophie, mi esposa, y estallé en llanto. Fue un llanto corto, fulgurante como un rayo.



EGEDA PERÚ

existe!

Escribe René Weber

A mediados del año 1999, el doctor Rubén Ugarteche, en aquel entonces representante del INDECOPI en el CONACINE, informó acerca de la existencia en España de EGEDA, entidad de gestión que representa y defiende los intereses de los productores audiovisuales. Se puso sobre el tapete la necesidad de crear un EGEDA peruano y, a pesar de que ese tipo de entidades es de carácter privado, en el CONACINE se acordó promover la idea en el gremio cinematográfico.

Cabe señalar que, en España, EGEDA comenzó a facturar la suma nada desdeñable de alrededor de siete millones de dólares anuales a partir de mediados de los noventa.

En noviembre de 1999, el INDECOPI organizó, en coordinación con el CONACINE, una mesa redonda sobre «La gestión colectiva de las obras audiovisuales», e invitó al Director General, al encargado de Aspectos Jurídicos del EGEDA español y a diversas personalidades del universo audiovisual peruano. Se había dado el primer paso.

Hace unas semanas, haciendo compras en un supermercado, me encontré de casualidad con el amigo Rubén y me dio la buena nueva: se había creado el EGEDA local. Busqué vanamente información detallada, envié mensajes electrónicos a CONACINE y a diversos amigos del gremio cinematográfico. ¿Se trataba acaso de una sociedad secreta? Fue nuevamente Rubén quien me facilitó la dirección electrónica del asesor legal, el doctor Gustavo León y León, y gracias a su gentileza puedo dar al lector, en apretada síntesis, algunos alcances.



Miembros del primer Consejo Directivo de EGEDA PERÚ: «Chicho» Durant (Presidente) y Roberto Bonilla (Vice presidente).

EGEDA PERÚ existe y su funcionamiento ha sido autorizado por el INDECOPI en junio pasado. Tiene por prioridad la gestión, representación, protección y defensa de los intereses y derechos de los productores de obras y grabaciones audiovisuales, así como de sus derechohabientes, ante personas, sociedades y organizaciones públicas y privadas, tanto peruanas como de terceros.

En especial, son objeto de la gestión y protección los Derechos de Propiedad Intelectual que corresponden a los productores de obras y grabaciones audiovisuales como consecuencia de:

- La *comunicación pública* de obras y grabaciones audiovisuales;
- La *retransmisión* íntegra, inalterada y simultánea de obras y grabaciones audiovisuales emitidas o transmitidas por terceros emisores o transmisores, con posterior distribución a receptores individuales o colectivos mediante señal transmitida por hilo, cable, fibra óptica u otro análogo;
- La *remuneración* que deben abonar los usuarios de grabaciones audiovisuales que se utilicen para los actos de comunicación pública;
- La *reproducción* de grabaciones audiovisuales, o de fragmentos o secuencias de las mismas, o de las partes o capítulos de que consten, en soportes multimedia;
- La *representación, defensa y protección* de los derechos de los productores de obras y grabaciones audiovisuales, así como de sus derechohabientes, como consecuencia de la realización sin autorización de cualesquiera actos de explotación, y en especial de los de reproducción y/o distribución y/o comunicación pública; y
- La *gestión y protección* de cualesquiera otros derechos patrimoniales que correspondan a los productores audiovisuales reconocidos por la Ley sobre el Derecho de Autor.

Por el momento, los Asociados de EGEDA PERÚ son: «Chicho» Durant, Nilo Pereyra, Roberto Bonilla, Emilio Salomón, Augusto Tamayo, Nora de Izcue, Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi y Francisco Lombardi.

El primer Consejo Directivo lo conforman «Chicho» Durant (Presidente), Roberto Bonilla (Vicepresidente) y Nilo Pereyra (Secretario y Tesorero).

Por último, la flamante Directora General es la Dra. Mariella Cerna Bejarano.

Butaca saluda la creación de EGEDA PERÚ y felicita a sus asociados y directivos por la feliz iniciativa. La revista se compromete a ser una tribuna de tan importante entidad. Eso sí, albergo la esperanza de que las próximas informaciones que **Butaca** pueda publicar no provengan de algún fortuito encuentro en un supermercado...

Sonido digital: Cuando el uno y el cero se volvieron sonido

Escribe Manuel Álvarez Cueva

Sentado frente a la computadora, mirando el sonido en la pantalla, sin kilométricas cintas de audio, sin pesados equipos, el editor termina en una tarde lo que pudo demorar dos semanas.

Se ha hablado mucho de la revolución digital en la imagen, de su precipitada carrera por tratar de igualar al celuloide, de sus nuevas perspectivas de financiamiento y factibilidad de nuevas miradas. Para el sonido no existe carrera. Su avance no tiene llegada: ha creado un nuevo horizonte.

El proceso digital del sonido está cambiando perspectivas en todos los ámbitos musicales/sonoros, desde el novel músico encerrado en su cuarto jugando con diversas texturas musicales, o el melómano satisfecho por su copia *pirata* idéntica al original, hasta el compositor extasiado que termina los arreglos de sus partituras en MIDI (en castellano, Interface digital para instrumentos musicales).

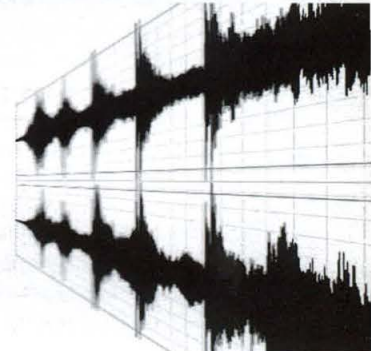
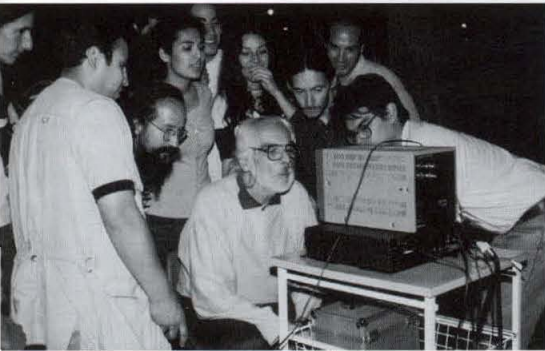
Muchos de nuestros cineastas han incursionado en la imagen digital, con diversos resultados, tratando de asimilar el nuevo formato. Pero, en cuestión de sonido, no se trata de arriesgar calidad para abaratar los costos de un proyecto sino todo lo contrario. Los medios y soportes tecnológicos existentes en nuestro país permiten un sonido de buena factura.

Armando Robles Godoy también ha incursionado en el cine digital. Según nos cuenta su productora María Ruiz, es el sonido —el uso creativo e inteligente de la música— lo que está dando muy buenos resultados en **Imposible amor** (no olvidar que la película, premiada por CONACINE en 1998, fue la primera que se rodó en digital).

Pero. ¿cómo se explica esto del sonido digital? Todo se remonta al bendito binomio (1 y 0) que es la base de toda esta revolución tecnológica. Esa frase poética de respirar el sonido no está muy lejos de la verdad. El sonido se produce por la vibración de partículas de aire, captada por nuestros oídos. Un micrófono cumple la función del oído: capta estas

vibraciones y, en el caso del digital, usa un conversor análogo digital para designarles un valor numérico (1 y 0). Por eso, en cada copia no se pierde casi nada de la calidad del sonido: es prácticamente indetectable por el oído humano. Eso hace que el sonido digital sea casi perfecto, tan perfecto, que da ganas de "percutirlo" para que sea más creíble. Sobre este asunto hay una polémica sobre el sonido demasiado plástico del digital que se debe a su capacidad de almacenamientos para la cantidad de «armónicos» (1) en un disco compacto, por ejemplo; y hace que el sonido digital no tenga la calidad que sí tiene el analógico en sus mejores condiciones, un sonido más envolvente y de mayor proyección. De ahí la nostalgia del vinilo y su retorno en ciertos círculos de audiófilos.

Regresando al binomio, el valor numérico almacenado en un Mini DV, disco duro o CD, es decodificado por un conversor digital análogo para que, a través de la vibración de las membranas de los parlantes, exciten de nuevo a las partículas de aire y se escuche la reproducción de sonido. Es decir: el digital le debe mucho al analógico para captar el sonido y para reproducirlo. Este último paso, el de reproducción, está cambiando pues existe lo



que ahora se llama el «sonido Dolby digital», una emisión de sonido en cinco canales que crean un espacio sonoro más envolvente: cada canal emite una señal por separado y se sincroniza de manera que las distancias entre los espectadores y los parlantes no se vean afectadas y el sonido llene igual por todo el espacio.

La parte más importante del proceso digital del sonido, dentro del quehacer cinematográfico, es la edición de los sonidos ya registrados. La sincronización, los doblajes, efectos sonoros, la música y todo lo relacionado con el sonido se edita en la computadora, en un software llamado «Pro tools», como el que se usó para **Imposible amor**. Otros usos con el digital son los que le dio por ejemplo Arturo Alvarado a una pieza musical que estaba en muy mal estado, y que fue transcrita a partitura para hacer una presentación en MIDI, que es un formato que contiene las secuencias de los instrumentos musicales. Luego con esta guía se grabaron las composiciones en un estudio.

Otra de las ventajas del digital es la de poder visualizar el sonido y realizar todos los arreglos posibles. Si no se pudo registrar el sonido requerido simplemente se ejecuta una búsqueda en las bibliotecas de sonido que pueden caber en uno o dos discos compactos, para encontrar lo que se

necesita. Mezclas, fundidos, sincronizaciones también se pueden editar visualizando la imagen, todo en el menor tiempo posible, con menos gastos y toda la creatividad posible.

Con estos avances y perspectivas nuevas, en este maravilloso arte terminamos siempre por donde comenzamos: una buena idea y la convicción de hacerla posible; como dijo María Ruiz, los jóvenes son los que aprovecharán estos nuevos recursos y lo importante, ahora, es tener una buena idea, preocuparse por las historias que quieren contar y cómo las quieren contar. Lo demás es consecuencia.

(1) Como se explicó líneas arriba, el sonido es producto de la vibración de los cuerpos que se transmiten en el aire. Los armónicos son la cantidad de vibraciones subsidiarias que acompañan a una vibración primaria o fundamental y le dan al sonido su tono, brillo y timbre característico al cuerpo que produce el sonido. La sucesión de armónicos se va reduciendo hasta dejar de ser audibles y la decodificación a digital no tiene la capacidad suficiente como para registrar la cantidad de armónicos que si logra registrar el analógico.

Crítica de la crítica

Christian Wiener F.

El II Congreso de la Cinematografía Peruana realizado en mayo en la Universidad de Lima por CONACINE, fue oportunidad para asistir a la mesa redonda titulada «La crítica del cine nacional», que reunió a críticos de las revistas **La gran ilusión** y **Godard!**, así como al director de **Butaca Sanmarquina**, entre otros. El debate, si bien animado por las pullas y retuques entre los expositores, ahondó poco en el tema de fondo, que era reflexionar sobre la percepción de la crítica local sobre el cine que se hace actualmente en el país, quedándose más en dimes y diretes anecdóticos y casi personales entre los «padrastrós» de **La gran ilusión** y sus aparentes hijos putativos y airados de **Godard!**.

No es ninguna novedad las relaciones tirantes entre los realizadores y la crítica. Los primeros le reprochan la insensibilidad y el autonombrarse jueces de sus obras, ignorantes de sus esfuerzos y las difíciles condiciones de producción; mientras los segundos cuestionan la incompreensión de los cineastas y su escasa capacidad de reflexión y autocrítica sobre su labor. Una disputa tan vieja como el arte (seguramente la primera crítica surgió en las Cuevas de Altamira) y que se da en todo el mundo.

Entre el artista y el crítico todo se desarrolla como una relación de fuerzas, escribía Truffaut¹. Y agrega: Curiosamente en ningún momento el crítico pierde de vista que lleva la peor parte —aunque trate de disimularlo con la rotundidad de su estilo— mientras que el artista olvida constantemente su supremacía ontológica. Esa pérdida de lucidez en el artista puede ser atribuida a su emotividad, a su sensibilidad (o a su sensiblería) y, seguramente, a la dosis más o menos fuerte de paranoia que parece tocarle en suerte a todo artista.

El año pasado, a raíz de los estrenos de **El bien esquivo** y **Bala perdida**, se produjo un amplio y por momentos agrio intercambio de opiniones entre los

críticos mayores (de edad) de **La gran ilusión**, que defendían— algunos más, otros menos— las propuestas filmicas de Tamayo y Salvini; mientras los jóvenes de **Godard!** y sus adláteres despotricaban a viva voz de ambas películas, llegando incluso a insinuar cierto favoritismo «non santo» en el premio *ex aequo* que la crítica nacional les entregó en el Quinto Encuentro Latinoamericano de Cine que organizó la Universidad Católica².

Sin embargo, y más allá de las apariencias, éste no es un enfrentamiento entre «vieja» y «nueva» crítica cinematográfica. A lo sumo, podemos hablar de estilos y maneras distintas de abordar el análisis del cine peruano; pero evidentemente no estamos frente a una ruptura epistémica que parta de nuevos conceptos y paradigmas para abordar la estética del séptimo arte en el Perú.

La crítica cinematográfica «moderna» aparece en nuestras costas con la revista **Hablemos de Cine** en 1965, tributaria de la famosa **Cahiers du Cinema** de Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer y los conceptos forjados por André Bazin de la puesta en escena, la transparencia de la imagen y el cine de autor. Antes de ellos, y con excepción de los comentarios precursores de Mariátegui, Vallejo o Wiese en los años 20 y, posteriormente, algunas notas informadas publicadas en medios por profesores sanmarquinos y periodistas como Alfonso La Torre; todas las referencias cinematográficas se reducían al comentario ligero, la reseña propagandística o el mero chisme de las estrellas.

Diez años después, la mayoría de esos críticos (Isaac León, Federico de Cárdenas, Juan Bullita, Ricardo Bedoya) accedieron a la prensa masiva y de alguna manera, quiéranlo o no, se convirtieron en el nuevo establishment de la crítica cinematográfica en el país. La mayoría de revistas de cine que se forjaron posteriormente, como **Cine Club**, **El refugio**, **El**

¿Cómo entiende el ejercicio de la crítica?

>La considero práctica democrática, de descubrimiento y conocimiento. No creo que el crítico deba limitarse a recomendar paternalmente al espectador qué ver o no; rechazo también las concepciones autoritarias del erudito que impone su criterio desde un supuesto saber siempre relativo. El juicio de un crítico, en realidad, es tan valioso como el de cualquier espectador. Lee el filme con un bagaje de conocimientos técnicos que a menudo aplica al análisis de la estructura narrativa y la puesta en escena; pero lo hace también desde sus vivencias o experiencias. Un espectador no especializado puede aportar, basado en su propio saber, un punto de vista original no considerado por el crítico. Creo que la labor crítica debe, en todo caso, promover el diálogo a partir de la lectura particular que haga de un filme. Como lector no admiro sólo al crítico sagaz que me persuade de lo justo de sus apreciaciones revelándome algún valor para mí antes escondido, también aprecio al que me disgusta y obliga a pensar por qué discrepo de él, al que me hace repasar el filme y mis convicciones. Ese crítico provocador, que estimula el diálogo y la polémica como medios para llegar a un nivel mayor de conocimiento, es el que deseo encontrar en una revista de cine.

Emilio Bustamante - Revista **La gran ilusión**

>Por más conocimientos o pergaminos que se tenga, nadie que no viva pensando en el cine debe ejercer la crítica, que es «el arte de amar» las películas, según quería Jean Douchet.

Lamentablemente, escribir en un diario o un semanario se parece mucho al trabajo de un obrero de baja policía, por la cantidad de basura que hay que reciclar. La crítica periodística, además, tiene muy mala prensa. Se la acusa siempre de subjetiva y lo es pero, como dice Miguel Marías, eso no significa que entremos en el reino de lo arbitrario o lo caprichoso. Personalmente, antes que riguroso crítico, me considero un buen catador. Es decir, alguien que, más por intuición y buen gusto que por razonamiento sabe cuándo una película es sabrosa o insípida, valiosa o descartable.

Eso es lo que trato de compartir con mis lectores.

Jaime Luna Victoria - Etecé





Críticos en disputa durante el segundo congreso de la cinematografía peruana. Mesa redonda, Universidad de Lima, mayo de 2002.

cinéfilo ó **Godard!** intentaron en su momento tomar distancia —algunos buscando el parricidio— con respecto al grupo de **Hablemos**; pero los basamentos teóricos de sus predecesores permanecieron incólumes, y en muchos casos, más que un corte fue un profundizar en ciertos excesos y arbitrariedades de la *politique des auters* (ciertos exaltados hagiógrafos de Kubrick, Scorsese, Tarantino, los hermanos Cohen ó los Wachowsky).

Una excepción fue la revista **Cinematógrafo**, forjada al calor del radicalismo político de los años 70, y que propuso una lectura ideológica y marxista del

cine latinoamericano y mundial; aunque sin mayor continuidad³. Otros preceptos críticos fueron los de Augusto Geu, muy próximo al cine de Armando Robles Godoy y su muy discutible concepto de «lenguaje misterioso», con una dimensión casi esotérica de la percepción fílmica. Y asimismo Desiderio Blanco, de alguna manera promotor intelectual del grupo **Hablemos**, que derivó de los conceptos de Bazin al análisis estructural del relato y el ensayo semiótico «científico» y denso, en la línea de Christian Metz, Roland Barthes, A.J. Greimas; entre otros⁴.

Lo que es imprescindible es que quien oficie de crítico esté cuando menos informado de lo

que escribe, y que subjetividades aparte, sepa sustentar las afirmaciones que pone en blanco y negro. Un ejemplo de ejercicio irresponsable es el artículo sobre cine peruano titulado **Juicio y redención**, suscrito por Sebastián Pimentel⁵, integrante de la revista **Godard!**. Allí no sólo se omite la etapa de Amauta Films y se ubica a la Escuela del Cusco en los sesenta (cuando correspondía a la década anterior), o se sigue alimentando los prejuicios e ignorancia respecto al Decreto Ley 19327 (que según el autor: *dio medios de sobra para que se desarrollaran técnicos, profesionales y artistas*⁶); sino que se llega a la barbaridad

¿Cómo entiende el ejercicio de la crítica?

>Como ser humano integral, más que como crítico. Es decir, como una actitud ante la vida en general, más que ante el cine en particular. No hay «división de trabajo» aquí. Por eso, insistir demasiado en la separación entre el cine y la vida, aparte de neurótico, es empobrecedor. ¿Desde cuándo el pensamiento libre debe someterse a tal mutilación? Un crítico, al criticar, debe sentirse tan libre como un creador al crear. Otra cosa. El cine tiene una dimensión sanadora, terapéutica, que no debe ser olvidada. Al mismo tiempo puede ser una droga. La diferencia está justamente en la actitud crítica. Como decía Octavio Paz: nada hay sagrado o intocable para el pensamiento excepto la libertad de pensar. O como decía Oshima: de todos modos cualquiera puede pensar lo que quiera de una película.

Mario Castro Cobos - Abre los ojos



>Aunque parezca obvio decirlo, la crítica debería revelar nuestra percepción del mundo, convertirse en vehículo de una cosmovisión personal, claro está sin asfixiar la visión del filme. Por lo tanto, debe ser lo más libre posible, escapar a prejuicios y esquemas conceptuales y formales, reinventando el estilo permanentemente, es decir, afrontándola con la ambición que cualquier texto literario merece. Creo que la crítica, en vez de avivar roces que acusan cierta pirotecnia, necesita ganarse un mayor grado de atención del gran público con análisis profundo sin llegar a lo abstruso y abundante información que aclare términos especializados. Sólo así el disfrute cabal del cine perderá ese carácter de ghetto que lo afecta, visto como excentricidad de unos cuantos que se conocen casi todos entre sí.

Gabriel Quispe Medina - Butaca



de decir que Irán es un país más pobre que el nuestro (¡!) y que el cine de Panahi o Kiarostami no cuenta —como efectivamente sí sucede— con una industria consolidada, que le permite realizar, según datos de la UNESCO, más de 40 películas al año.

Y aunque no les guste admitirlo, gran parte de nuestra crítica sigue siendo muy provinciana e impresionista, más atenta al Box-Office y los reportes de los críticos foráneos, que a una profundización y reajuste de su labor, abierta a las nuevas corrientes del pensamiento que recorren los debates académicos de Europa, Estados Unidos y otras partes del mundo. La posmodernidad fue para algunos sólo una pose importada o un pretexto para el relativismo conceptual y la superficialidad *cult*, pero no se debatieron los postulados de Derrida o Lyotard y su crítica de la representación discursiva en el cine. Tampoco se ha atendido las propuestas de modelo generativo de Michael Colin, o los interesantes escritos de un teórico como David Bordwell sobre la narración cinematográfica, y la interpretación y el significado del filme⁷.

Tal vez por ello cuando leemos muchas críticas sentimos cierto sabor a *deja vú*, o como escribe Frank Baiz: *la crítica cinematográfica —buena parte de ella— extrae su sentido y reduce su economía, a la puesta en juego de un universo de significaciones, de un universo actancial, cuyas variantes confirman precisamente la invariabilidad semántica de ese discurso: la crítica siempre dice lo mismo. Una mirada observadora descubriría a esta crítica —objeto de nuestra metacrítica— en la coartada de un juego único, un programa narrativo que la condena a repetirse sin la sensación de estarse repitiendo*⁸.

Una crítica que no discute sus fundamentos teóricos ni los pone en revisión y al día, fácilmente puede caer en el conservadurismo, y eso tal vez explique cierta dificultad para sintonizar con el «espíritu de época» sin someterse a los efluvios de la moda impuesta por el marketing. Indagaciones sobre la estética del clip, la relectura de los géneros, las nuevas fronteras del «realismo» en lo virtual, o la influencia de las nuevas tecnologías, no sólo en la producción sino en la recepción (vídeo, DVD, cable, etc.) no ocupan todavía la atención de nuestros

críticos más representativos (sin dejar de lado, por supuesto, la siempre necesaria y pedagógica revisión del pasado).

Decía Truffaut que el principal reproche que se puede esgrimir contra la crítica es «que rara vez hablan de cine»⁹. Y tiene plena razón en su ataque a la crítica «contenidista» que imperaba cuando empezó su acercamiento al cine, ocupada sólo de las incidencias del guión, o la que utilizaba a los filmes como pretextos para reflexiones de otra índole (moral, político, religioso, psicológico). Eso no significa dejar de lado los trabajos interdisciplinarios que en otras partes vienen produciendo ensayos y acercamientos inéditos, y que permiten nuevos ángulos y aproximaciones teóricas al cine actual y del pasado (sociología del cine, cine y psicoanálisis, antropología del cine o cine e historia). En este campo, ni que decirlo, seguimos también rezagados.

Durante la mesa redonda citada al inicio, un panelista afirmó que la crítica era «un ejercicio arbitrario del gusto», y podríamos agregar que no existe crítica ni «objetiva», ni «científica», pues el mismo término crítica implica necesariamente una actividad valorativa y sancionadora, eminentemente subjetiva y totalmente contrapuesta al análisis científico¹⁰. Según Eco: *la semiótica y la estética de origen semiótico pueden explicar lo que puede llegar a ser una obra, pero no lo que realmente ha sido. Lo que verdaderamente ha llegado a ser una obra sólo puede explicarlo la crítica como narración de una experiencia de lectura*¹¹. Pero si el gusto y la sensibilidad son valores abstractos e imprecisos, ¿cómo se establecen los límites de ese «ejercicio arbitrario»? O en otras palabras, ¿qué determina, en última instancia, la aprobación o no, de una obra? ¿Su apego a fórmulas canónicas o la innovación y ruptura con lo antes realizado? ¿Su audacia expresiva o la densidad conceptual? ¿La singularidad o trascendencia?... Lo dejamos a su arbitrario juicio, estimado lector, ya que al fin y al cabo, y como se decía en Hollywood y gustaba recordarlo Truffaut: *todo el mundo tienen dos oficios, el suyo propio y el de crítico de cine.*

NOTAS

¹ TRUFFAUT, Francois. *Las películas de mi vida*. Editorial Mensajero. Bilbao, 1976. pág. 23.

² Acusación sin duda excesiva y gratuita, pues se basaba en supuestos y carecía de cualquier prueba al respecto; pero entendible al calor de la polémica desatada y cierta imprudencia periodística.

³ Un texto epigonal y polémico al respecto fue *Batallas del Cine Peruano: acerca de la crítica y las películas de referente andino* de Balmes Lozano, reproducido en *El cine peruano visto por críticos y realizadores*. Cinemateca de Lima, 1989.

⁴ En esta línea, aunque desde otros presupuestos teóricos, debe mencionarse el excelente y singular trabajo de Ichi Terukina: *Cinegramas I (Estudio preliminar de la toma cinematográfica)*. De otro lado, puede consignarse también a José Carlos Huayhuaca, dedicado más al ensayo literario que a la crítica cotidiana, en una veta que en América Latina ejercitaron Guillermo Cabrera Infante, Tomás Eloy Martínez y el desaparecido Andrés Caicedo.

⁵ Revista *Múltiple - Cultura Peruana*. Lima - Julio / Setiembre 2002. N° 3. pág. 96-99.

⁶ Un excelente y documentado trabajo de muchos años de Nelson García Miranda va a terminar con la leyenda negra del cine de la 19327 iniciada por los críticos mayores y repetida sin conocimiento de causa por sus sucesores.

⁷ BORDWELL, David. *El significado del filme*. Editorial Paidós. Barcelona, 1995. También se puede consultar la crítica de Imanol Zumalde: *Paisaje edípico. Retorno a 'Psycho' 40 años después* en *SECUENCIAS*, Revista de Historia del Cine. Madrid - Segundo Semestre del 2001. N° 14. pág. 40-51.

⁸ Para un metacrítica de la crítica cinematográfica venezolana. Frank Baiz Quevedo. Revista *Encuadre* N° 32. pág. 2-4.

⁹ TRUFFAUT, Francois. Op. Cit pág. 22.

¹⁰ Véase más sobre el tema en *El discurso (ad) (ob) jetivo de la crítica cinematográfica* de Alfredo Arana Díaz. Cuadernos CICOSUL (Serie Tesis 2).

Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, 1994.

¹¹ ECO, Umberto. *La estructura ausente*. Editorial Lumén. Barcelona, 1972. pág. 169.

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Escribe Gabriel Quispe Medina

A seis años de su creación, el Encuentro Latinoamericano de Cine que organiza el Centro Cultural de la Universidad Católica apuntala la difusión local del cine de nuestra región, logro conseguido —nos consta— con notables esfuerzos personales y materiales. De hecho, el Perú es uno de los países donde más se le divulga. Cada edición genera un movimiento de películas, temas y personajes invitados que mediante conferencias y talleres concitan la atención de los medios masivos durante dos semanas. El gran público muestra un interés no visto el resto del año en el circuito comercial ni menos en el cultural. Un efecto de dudosa ventaja es que compra entradas compulsivamente y las agota con días de anticipación, a veces sin referente alguno de lo que verán. Luego la cartelera recoge un puñado de filmes, indistintamente valiosos o taquilleros. Sin embargo, es innegable que hoy la afición conoce algo más del cine que debería estar, por geografía y afinidades temáticas, en primer lugar de nuestro conocer. Existe ya cierta familiarización de la platea con algunos directores e intérpretes, y puede decirse que vemos la mayoría de lo mejor filmado en el continente, pero lo más óptimo suele excluirse de la competencia. Se disfrutan igual, pero afecta el rango de calidad. Es consensual que el filme argentino **Bolivia**, de Adrián Caetano, hubiera obtenido los principales galardones si competía, ejemplo de rigor estético y lucidez en la mirada que taladra la actualidad rioplatense.

¿Cómo se compone la selección? ¿Hay mucho para elegir o algunos autores optan por festivales de mayor trayectoria? La restricción de la competencia a la ficción priva a apreciables documentales como **Rocha que voa**, de Eryck Rocha, de acceder a un reconocimiento significativo. Sería oportuno que la muestra documental también fuera competitiva; aportaría un margen considerable de interés al encuentro.

Por otro lado, llamó la atención la permanente polémica que, como nunca, existió en el ambiente crítico sobre el valor de las películas exhibidas. Si alguien elogiaba una cinta, era refutado de inmediato, y viceversa, lo que refleja un curioso fenómeno de atomización y

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS



relatividad de criterios y decisiones. Creemos que figuran entre las obras más cuestionables **Nada**, del cubano Juan Carlos Cremata, sucesión de disfueros que pretenden ejercicio ingenioso de estilo y sátira del orden oficial, encarnada en el caos burocrático de una oficina postal; **Bolívar soy yo**, del colombiano Jorge Alí Triana, enredo de crisis política y conflicto «existencial» del actor que delira con Bolívar; **Perfume de violetas**, de la mexicana Marisa Sistach, crónica plana, y al final amañada, de violencia doméstica y callejera que merecía trascender la exposición catastral. Para sorpresa de muchos, este filme ganó el premio de la crítica especializada, que este año fue por primera vez internacional.

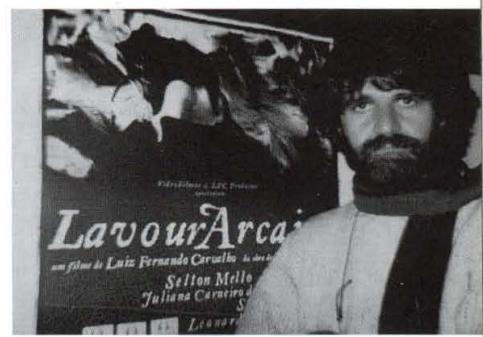
La participación peruana es todo un caso. Nadie dice que no se presenten, lógicamente merecen un espacio en un evento realizado aquí, pero la verdad es que como anfitriones es penoso acudir a tres naufragios. **D'jango, la otra cara** de Ricardo Velásquez, **Muerto de amor** de Edgardo Guerra y **El forastero** de Federico García fallan en lo esencial, en el guión, la concepción. La técnica parece estar dominada, falta el qué decir. A la hora de comparar, preferimos la primera por ser más «funcional», aunque sea extraño mérito. La falta de pretensiones y la conciencia de estar haciendo un divertimento ahorran desatinos.

El cine chileno estuvo bien representado. Nos gustó **La fiebre del loco** de Andrés Wood, simpática visión, equilibrio de drama y comedia, del encontronazo entre unos timadores y la población que los acoge, acostumbrada a la tranquilidad de una isla poco poblada y demasiado distante de la urbe. **Taxi para tres** de Orlando Lübbert y **Negocio redondo** de Ricardo Carrasco son comedias costumbristas, centradas en los ámbitos urbano y rural, respectivamente, que transmiten la sensibilidad de un tipo social e hilvanan apropiadamente las situaciones. En el filme de Lübbert, además, está logrado el contrapunto individuo—entorno social agresor, planteado como un conflicto que empieza en la calle y penetra el círculo familiar hasta desconfigurarlo por completo.

Otras películas de cierto interés fueron **Los niños invisibles** del colombiano Lisandro Duque, entrañable relato de fantasía y audacia infantil que se veía algo afectado por la recurrente voz en off que apreciaba los hechos desde la adultez; **Miel para Oshún** de Humberto Solás, *road movie* que

conmueve pero abusa de falsos conflictos en la búsqueda del lazo materno y de la identidad que emprende un cubano—norteamericano; **Una casa con vista al mar** de Alberto Arvelo, acercamiento al medio campesino venezolano que, no obstante la presencia protagónica del español Imanol Arias, comunica sentimientos y refleja el ritmo de vida de la región con verosimilitud; y **Vivir mata** de Nicolás Echevarría, mixtura irregular de comedia amorosa y registro documental del proverbial laberinto de la metrópoli mexicana.

El papel de Argentina y Brasil fue muy discutible. Entre los gauchos, el debut fílmico de Fito Páez, **Vidas privadas**, drama que recoge efectos perniciosos de la dictadura militar, y **La fuga** de Eduardo Mignona, saga delincencial ambientada en los '30, no satisficieron. **El hijo de la novia** de Juan José Campanella, mansa visión de la vejez fortalecida por Norma Aleandro, Héctor Alterio y Ricardo Darín, ganó previsiblemente el premio del público. Y el país de la samba nos trajo las medianas **Domésticas** de Fernando Meirelles y Nando Olival, suerte de falso reportaje sobre trabajadoras del hogar, y **Detrás del sol** de Walter Salles, historia de viejas enemistades en el sertón de principios de siglo. El centro de la polémica fue, sin duda, **A la izquierda del padre** de Luiz Fernando Carvalho, cinta pretenciosa que, pese a sentirse el peso de cada uno de sus 171 minutos, gustó a muchos y se adueñó de varias categorías. Unas cuantas escenas, como el reencuentro padre—hijo, evitan la tónica pesada y machacona que pasa por «artística» pero en realidad encasilla la propuesta. Para terminar, seis joyas ajenas a Latinoamérica: **La pianista** de Michael Haneke, **La viuda de Saint Pierre** de Patrice Leconte, **L'America** de Gianni Amelio, **El último beso** de Gabrielle Muccino, **Eisenstein** de Renny Bartlett y **Hablé con ella** de Almodóvar. Y como actos saltantes podemos citar el homenaje a Francisco Lombardi, la presencia del documentalista Patricio Guzmán (**Chile, la memoria obstinada**, **El caso Pinochet**), el director de fotografía Alfonso Mayo (**Cenizas del paraíso**, **Plata quemada**, **El lugar donde estuvo el paraíso**) y los críticos Jorge García (revista **El amante** de Argentina) y Leonardo García Tsao (diario **La jornada** de México).



Premiaciones

Público

- ❖ **Primer Premio *elcine*:**
El hijo de la novia, de Juan José Campanella.
\$ 10 mil.
- ❖ **Segundo Premio *elcine*:**
Bolívar soy yo, de Jorge Alí Triana. \$ 5 mil.

Menciones honrosas:

- ❖ A la izquierda del padre, de Luiz Fernando Carvalho.
- ❖ Detrás del sol, de Walter Salles.
- ❖ La fuga, de Eduardo Mignona.

Jurados

Premio del Jurado internacional de la crítica:

- ❖ Perfume de violetas, de Maryse Sistach.

Premio Juan Landázuri Ricketts (CONAMCOS):

- ❖ La fiebre del loco, de Andrés Wood.

Premio de la revista *La gran ilusión*:

- ❖ A la izquierda del padre.

Menciones honrosas:

- ❖ Taxi para tres, de Orlando Lübbert.
- ❖ La fiebre del loco.

Medalla Fellini (UNESCO):

- ❖ A la izquierda del padre.

Mejor actor:

- ❖ Selton Mello, de A la izquierda del padre.

Mejor actriz:

- ❖ Tamara Acosta, de La fiebre del loco.

Menciones honrosas:

- ❖ Robinson Díaz, de Bolívar soy yo.
- ❖ Isabel Santos, de Miel para Oshún.

Mejor fotografía:

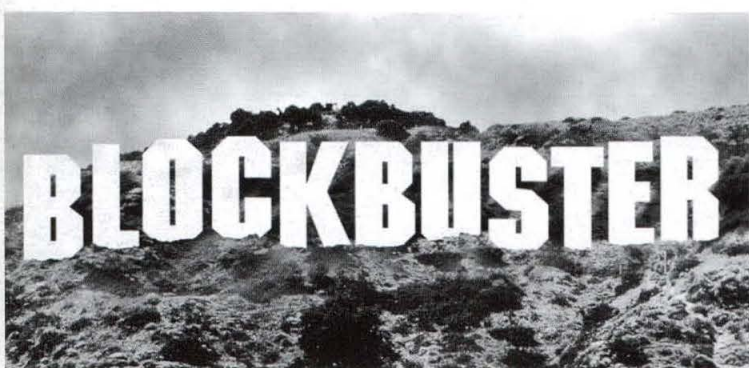
- ❖ Miguel Joan Littín, de La fiebre del loco.

Mejor guión:

- ❖ Taxi para tres, de Orlando Lübbert.



CON BLOCKBUSTER® AHORA EL CINE ESTA EN TU CASA



Lo mejor en Hometheater Panasonic
y más de 600 títulos de películas en
DVD, solamente en Blockbuster.



Haz de tu Noche, una Noche... BLOCKBUSTER®

Panasonic

Entrevista con Víctor Nieto

—Apacible, sereno y eternamente enamorado del cine, más cercano al espectador promedio, deslumbrado por la estrella, que al ojo selectivo del crítico, Víctor Nieto ha sacado adelante año tras año el Festival de Cartagena, el más longevo de esta parte del continente, que vio su primera luz en 1960 y que sigue adelante a pesar de la crisis económica, política y social característica de nuestros países, acentuada en su querida Colombia por efectos de la guerrilla. Aquí un extracto de la entrevista que concedió a *Butaca* durante el Encuentro Latinoamericano.

¿Cuál es el secreto de la continuidad del Festival de Cartagena?

Eso es una cuestión de cariño, de interés, de una pasión por el cine heredada de mi padre que era programador de la sala *Olimpia*, una sala de tres mil personas, donde yo estaba metido desde muy niño. Luego, el Festival nace y paso a paso, año tras año ha ido creciendo, sin interrupciones y ya hoy en día es una entidad de respeto.

¿Cuál es la participación, el apoyo del Estado o la empresa privada para la realización del Festival?

De un tiempo a esta parte el Estado se interesó en apoyarnos y es ahora la base del progreso y desarrollo último del festival, que ahora se realiza con el auspicio del Ministerio de la Cultura, dándonos un poco más de holgura, lo que permite tener mayor número de películas, invitados, etc. Esta participación nos ha permitido crecer...

Y diversificar; el Festival de Cartagena incluye también a la televisión ¿Cómo y por qué se da esta inclusión?

A través de los años hemos ido incorporando aspectos como la televisión, pero antes fueron los cortometrajes y después el vídeo. Hace cuatro años creamos la muestra de cine para niños, que se realizaba paralelamente al festival, por las mañanas, pero creció tanto en títulos y asistentes que ahora ya se separó y se convirtió en una actividad independiente, separada y en fecha distinta.

¿Se ha pensado incluir el cine que se hace para la web?

Todavía son muy pocos, pero para más adelante.

Entrevista con Víctor Nieto



Glauber Rocha, siempre

Escribe Melvin Ledgard



Extraño homenaje a Glauber Rocha el que ofreció el Sexto Encuentro de *elcine*. Consistía en un par de películas programadas en orden inversamente cronológico la tarde del sábado 10 de agosto. Primero pasó *Tierra en trance* (1967), doblada al español con los actores hablando con acento cubano, casi recibiendo el tratamiento de los dibujos animados recientes, y luego *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964), esta vez, gracias a Dios —¿y al Diablo?—, con subtítulos.

Así, dos largometrajes de Glauber Rocha, cual estrellas fugaces no en todo su brillante esplendor sino en copias en estado de preservación relativamente bueno (parte de lo bueno era que todavía existían) del Instituto Cubano del Arte Cinematográfico, habían sido divisados entre las tres de la tarde y las siete de la noche. Ya para el anochecer, cuando la salita Azul del Centro Cultural abrió sus puertas hacia la calle Roaud y Paz Soldán, quienes se incorporaban de sus asientos e iban saliendo podían asegurar haber visto «algo» dirigido por quien, para mí, es, por lejos, el cineasta más importante que ha producido esta parte del mundo. En el marco del festival, el homenaje también incluía unas cuantas fotos de las películas de Rocha y sus rodajes en una plataforma anexa al espacio principal de la galería del Centro Cultural, ocupado por la muestra destinada a Francisco Lombardi.

Tampoco olvidamos que la sección «Documentales imprescindibles» (*) incluía uno titulado *Rocha que voa* (1994), dirigido por su hijo Eryck, sobre la estadía de Glauber en la Cuba entre 1971 a 1972, estadía «reconstruida» en la forma de película-collage, estrictamente hecha de retazos de películas ajenas. Si excluimos *Promises* (2001) de Bolado, Shapiro y Goldberg, sobre niños israelíes y palestinos de casi ahorita, que tenía la ventaja de desarrollar su tema al momento de filmarse, *Rocha que voa* era un experimento curioso que proponía una manera radicalmente distinta de confrontar el tema del pasado en el género documental. Ese «tema del pasado» pareció dominar la sección de los documentales en esta edición del festival de *elcine*: de acuerdo a los trabajos de Patricio Guzmán, Javier Corcuera y la dupla Javier Rioyo y José Luis López Linares, parecía imperativa la utilización de «cabezas parlantes» (*talking heads*), primeros planos de rostros de personas que enunciaban un discurso que cumplía con ser la parte testimonial del guión, en el primer caso sobre las consecuencias de ese golpe que nos revolvió el hígado hace ya 30 años, y, en los otros dos, a una guerra en la «madre patria», ocurrida esta vez no hace 30, sino más del doble de tiempo, 65 años, y del que muchos recordamos a ese Generalísimo

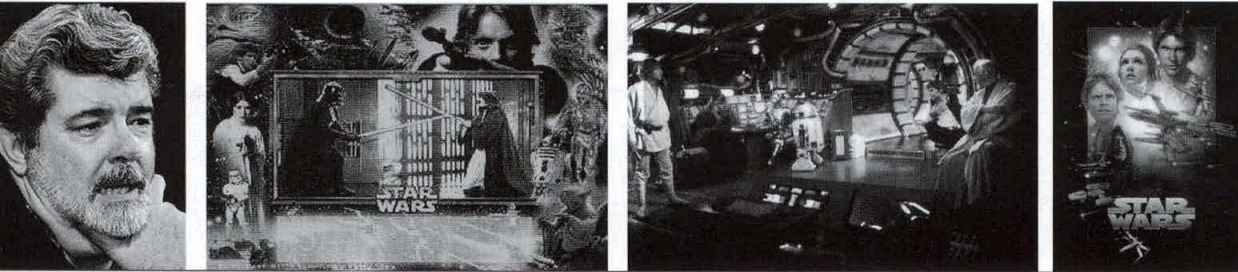
Franco que nunca llegaba a morirse del todo a mediados de los 70.

Si Rocha que voa se parecía a los demás documentales de la muestra del festival, al utilizar películas de archivo, se diferenciaba de ellas al utilizar los clips fílmicos más por lo que podían sugerir las imágenes por sí mismas que por su función pedagógica de foto en una colección evocadora de una izquierda joven, saludable y fuerte (que, en el caso de Rioyo y López Linares, también rememoraba una falange joven, saludable y fuerte).

La película de Eryck Rocha, que no encontré necesariamente buena, me pareció simpática, sobre todo, a nivel de intención, ambición y provocación, las coordenadas que guían el cine de su padre. Sólo se puede entender la importancia del cine de Glauber Rocha si el contenido, que él consideraba revolucionario, iba acompañado de una forma también revolucionaria. Si contenido y forma están cubiertos por la intención y la ambición, entonces nos queda referirnos a la provocación. Digamos que el cine de Rocha, indignado por las injusticias sociales del pasado, el presente y el futuro, buscaba también indignar y se anticipaba a los ataques provocando.

Para mí la retrospectiva de Glauber Rocha en la Filmoteca en 1988 constituyó un evento inolvidable —nos banqueteamos con proyecciones de *Barravento* (1961), *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (1964), *Amazonas Amazonas* (1966), *Marañón 66* (1966), *Terra em Transe* (1967), *Cancer* (1968), *El dragón de la Maldad contra el Santo Guerrero* (1969), *Der Leone have Sept Cabeças* (1970), *Cabezas cortadas* (1970), *Historia do Brasil* (1974), *Claro* (1975), *Jorgamado no Cinema* (1977) y *La edad de la tierra* (1980)— del que la gente salía arrebatada, entusiasmada o irritada. El cine de Rocha no es fácil, exige y agrade al romper esquemas. Habían cosas que me gustaban de él mientras que otras no, pero de su caos y su pasión constituían un mismo sentimiento, dándole su verdadero sentido al término «revolucionario»: el hambre como problema se limitaba a considerar el ángulo político del término, pero cuando Rocha se refería a la «estética del hambre» era darle una vuelta de tuerca determinante al asunto, es decir referirse a lo político, a lo estético, y provocar con esa arma de doble filo: por eso me parece el director latinoamericano más importante de todos.

(*) La muestra se completaba con *La memoria obstinada* (1996) y *El caso Pinochet* (2000); *La guerrilla de la memoria* (2001) de Javier Corcuera y *Extranjeros de sí mismos* de Javier Rioyo y José Luis López Linares.



En pleno tercer milenio, la mitología clásica goza de buena salud. El enorme éxito mundial de las sagas cinematográficas de **El señor de los anillos** (*The lord of the rings*) y **La guerra de las galaxias** (*Star wars*) —convertidas para muchos sectores en películas «de culto»— así lo confirman. El primero, inspirado en los populares relatos del inglés John Ronald Reuel Tolkien, ha sido llevado a la pantalla en una ambiciosa trilogía con bastante fidelidad e inteligencia por el neozelandés Peter Jackson; el segundo, como es ampliamente conocido, se debe a la inspiración y astucia de George Lucas, aunque en algunos capítulos se alternen también las plumas de Lawrence Kasdan, Leigh Brackett, entre otros.

Muchas son las razones que explican la resonancia de estas cintas, sin embargo sería erróneo atribuir las a las mismas de *blockbusters* inútiles como **Armagedon** o **Pearl Harbor**. Y no sólo porque las primeras tienen, a pesar de la aparatosidad de las superproducciones, la personalidad y talento que carecen por completo las segundas, además de sus lúdicas aventuras y prodigiosos efectos especiales en impresionantes decorados; sino porque ambas sagas saben actualizar relatos fundamentales de la historia de la cultura universal, construcciones míticas recicladas en mundos paralelos como la Tierra Media de Tolkien o el ¿futuro? galáctico de las aventuras de Lucas (el «hace muchos años en una lejana galaxia» que abre el primer film)

Tomemos por ejemplo el ciclo de **La guerra de las galaxias**, que a diferencia del anterior no tiene un basamento directamente literario. Los críticos han señalado desde el primer capítulo la hábil mezcla de géneros cinematográficos como las aventuras espaciales tipo **Flash Gordon**, western, seriales, caballería y espadachines, peplum, samuráis, etc. Pero de episodio en episodio, la serie ha construido también un universo mítico singular —con miles de devotos en todo el mundo— que recrea varios relatos fundacionales de la ficción universal, al decir de Jordi Balló y Xavier Pérez en su estupendo libro: **La semilla inmortal**¹.

Los más evidentes remiten al ciclo homérico, tanto a **La Ilíada** y **La Odisea**, en lo que tienen de leyenda bélica y galería de héroes, y la epopeya del regreso al hogar, inscrito en las luchas de los caballeros jedi contra el imperio o el itinerario de Luke Skywalker en busca de sus raíces. Esta búsqueda está ligada también a la fatalidad edípica (padre e hijos enfrentados), el viaje tras una misión determinada (el vellocino de oro de Jasón), y la motivación de la venganza (**La Orestíada** de Esquilo).

Sin embargo es el relato mesiánico y crístico el que mejor parece definir a la saga, ya que ella revela la *gestación y posterior apoteosis del héroe mesiánico*². Luke Skywalker recibe un día la revelación de su destino trascendente, y luego de un proceso de iniciación se convertirá en el salvador colectivo de la galaxia.

Dentro de este esquema, **La guerra de las galaxias** encuentra una singular conexión con uno de los relatos legendarios más poderosos de occidente: el mito de Camelot y el ciclo artúrico. Este mito procede de la tradición oral celta. Numerosas epopeyas nórdicas, ciertos *echtraí* irlandeses (leyendas de aventuras) y fábulas galesas como **Mabinogio** describen ya algunos personajes esenciales de la historia asentada en Gran Bretaña y el norte de Francia. En el siglo XII el francés Chrétien de Troyes establece las bases del relato mítico con una serie de obras, donde la más famosa e inacabada es **El cuento del Grial**. En el siglo XIII el bretón Robert de Boron la retoma con la historia de **Merlín** y posteriormente el alemán Wolfram von Eschenbach lo profundiza con **Perceval**, pero será en 1470 el inglés sir Thomas Malory el que redondeará el ciclo con la obra más famosa: **La muerte de Arturo**. La leyenda ha sido llevada varias veces a la pantalla, siendo tal vez la más famosa y fidedigna versión la de **Excalibur** de John Boorman.

Según un agudo análisis de la primera parte de la trilogía del historiador español Joseph A. Borell³, Luke Skywalker podría ser perfectamente el rey Arturo: *elegidos por los dioses y aclamados como caudillos, estos dos personajes son a la vez valerosos e*

A PROPÓSITO DE LA SAGA DE STAR WARS

LA HISTORIA CONTINUA

Escribe Christian Wiener

ingenuos, y están dominados por un pasado que no llegan a comprender. Los caballeros Jedi son los caballeros de la mesa redonda, orden ungida por el bien y la verdad. Han Solo, el amigo de LS, sería, quizás, el caballero Lancelot o Lanzarote que cruza las galaxias como caballero andante, enamorándose de la princesa Leia, seminovia de LS en la primera cinta y hermana del mismo en **El imperio contraataca**.

Darth Vader, el malo cuyos orígenes nos descubren recién las «precuelas» es comparable a Uterprandragon, el padre de Arturo. Su nombre es un apelativo medieval (Uter «cabeza de dragón») —rostro encubierto, similar a la famosa máscara negra del personaje fílmico— que consigue encantar una noche a Ygerne de Tintagel (equivalente de Amidala de Naboo) para con ayuda de la magia, fecundar contra su voluntad al héroe (Arturo, Luke). Por su parte, el mago Merlín, puede compararse al maestro Yoda, líder espiritual de los Jedi, con sus poderes sobrenaturales. Finalmente, y no es menos importante, mientras en las crónicas artúricas el centro de la leyenda es la búsqueda del Santo Grial, el sagrado cáliz de la última cena de Jesucristo, que contiene la energía espiritual; en la saga de Lucas se trata de la Fuerza, un don que permite a los personajes controlar y dominar las galaxias. Pero como sucede también con el anillo de Tolkien, los poderes sobrenaturales pueden ser positivos o negativos, y muchas veces los héroes más puros —pero humanos al fin— se ven atraídos por el lado oscuro de la fuerza.

Este breve repaso no quiere decir que sólo es posible leer la saga de **La guerra de las galaxias** bajo los parámetros del mito artúrico en contexto espacial, pero sí que existen coincidencias y trasvases «clónicos» evidentes entre ambos relatos, que lejos de cuestionar la originalidad del proyecto de George Lucas, revela más bien la plena vigencia mundial del pensamiento mítico en el mundo postindustrial y sofisticado del siglo XXI. Al fin y al cabo, los mitos responden a una misma necesidad histórica y social: la de proyectar los ideales de las sociedades que la forjaron.

¹ LA SEMILLA INMORTAL – Jordi Balló, Xavier Pérez. Barcelona – Editorial Anagrama. 1997

² Ibid. Pág. 66

³ En Revista CLIO – Año 1. Nº 7 España / Mayo 2002

Los primeros ensayistas teóricos norteamericanos (primera parte)

Escribe Ichi Terukina

Los primeros teóricos norteamericanos están entre los más «olvidados» por los cinéfilos y la crítica especializada. Tales omisiones son el producto de un eurocentrismo, seguramente incomprensible para la mayoría de los jóvenes aficionados al cine, sobre todo porque en la actualidad más del noventa por ciento del mercado de la distribución y exhibición se halla bajo el control de las compañías norteamericanas; tal situación ha provocado la errónea creencia de que los norteamericanos siempre mantuvieron el dominio del mercado desde los inicios del cine. Por otro lado, los textos críticos, teóricos, históricos y, sobre todo, las revistas especializadas de mayor influencia entre los cinéfilos e iniciados son, en la mayoría de los casos, de origen europeo; y esto hay que decirlo con toda claridad: mientras el mercado de la industria audiovisual se encuentra dominado por las grandes empresas Norteamericanas, la crítica cinematográfica, en gran medida, ve los productos audiovisuales que circulan en nuestro medio con ojos extraños y «europeizantes».

La expansión mundial de la industria cinematográfica norteamericana se inicia con la Primera Guerra Mundial (1914–1918); sin embargo, el dominio hollywoodense del mercado internacional empieza a consolidarse recién a partir de la introducción del «sonoro», hasta copar totalmente el negocio de esta importante industria en la década de los '40, cuando Europa se convirtió en el escenario principal de la Segunda Guerra Mundial, lo que motivó la paralización de la producción cinematográfica europea. De modo que en las dos primeras décadas del siglo XX la cinematografía norteamericana se mantenía gracias a su mercado interno y compitiendo con las productoras europeas que dominaban el mercado mundial¹. Al respecto, el historiador francés Georges Sadoul describe el espectacular crecimiento de la empresa Pathé Frères en los orígenes de la industria cinematográfica: *en 1907 el cine rendía, pues, a Pathé (...) por lo menos diez veces el capital social de entonces. La marcha iniciada en la ruta de las ferias de Seine-et-Marne continuaba triunfalmente en cinco continentes. El infatigable agente comercial Poppert había recorrido el mundo desde 1902 y abierto agencias en Londres, Nueva York, Berlín, Moscú, Bruselas, San Petersburgo, Amsterdam, Barcelona, Milán, Rostov sobre el Don, Calcuta, Varsovia, Singapur, etc. Esas agencias se transformaron rápidamente en sucursales. En 1908 la sociedad poseía dos millones de inmuebles en los Estados Unidos(sic), tenía sus fábricas impresoras cerca de Nueva York, donde iba a abrir sus estudios. Y en 1908 el metraje de película vendida por Pathé en los Estados Unidos superaba el doble de la venta total de todos los grandes productores norteamericanos juntos.* (SADOUL, Georges... 1977:47)

No debe llamarnos la atención que, en los inicios de la reflexión cinematográfica, los europeos



hayan descuidado la producción teórica y crítica más allá de sus fronteras, puesto que ellos se sentían el centro de la cinematografía mundial.

Descubiertos tardíamente por Europa, los primeros teóricos norteamericanos no son mencionados en los dos textos fundamentales de teoría cinematográfica traducidas al español: **Estética y Psicología del cine** de Jean Mitry (edición príncipe, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963) e **Historia de la teoría cinematográfica** de Guido Aristarco (edición príncipe, *Storia delle teoriche del film*, 1968) que por su carácter abarcador constituyen una suerte de balance general de la reflexión cinematográfica desde sus orígenes hasta las postrimerías de la década del 50.

No obstante Lewis Jacobs, reconocido historiador del cine norteamericano, en **La azarosa historia del cine americano** (edición príncipe *The Rise of the American Film*, 1939), da cuenta entre otras personalidades, sobre la existencia de dos «olvidados»: Vachel Lindsay (*The Art of the Moving Picture*, 1915) y Hugo Munsterberg (*The Photoplay: A Psychological Study*, 1916) y los califica como autores de importantes trabajos sobre crítica cinematográfica. Pero el asunto no queda allí, porque en una posterior antología publicada en 1960 por el mismo Lewis Jacobs titulada *Introduction to the Art of the Movie* (Versión en español: **El arte del cine**, 1963), recopila una serie de ensayos de críticos y teóricos cinematográficos norteamericanos que, en su momento, tampoco fueron reconocidos por los estudiosos europeos: **El arte de la cinematografía** (Henry MacMahon, junio 1915), el citado Vachel Lindsay (**La película del esplendor de la multitud**, 1915), Alexander Bakshy (**La cinematografía como arte**, mayo 1916) y Kennet MacGowan (**En la pantalla**, setiembre 1917), esta pequeña constelación de pensadores sobre la cinematografía y a la que nos referiremos con más detalles en la segunda parte del artículo, se anticipan



Los primeros ensayistas teóricos norteamericanos (primera parte)



largamente al venerado Louis Delluc (*Cinéma et Cie*, 1919 y su célebre *Photogénie*, publicado en París en 1920).

Para ponderar adecuadamente a los primeros teóricos y ensayistas cinematográficos, hay que recordar la desconfianza que provocaba el fenómeno cinematográfico entre los intelectuales de la época.

Contrariamente a lo que ocurre en la actualidad, el rechazo de los intelectuales hacia este novísimo género artístico era contundente y generalizado. Personalidades de la época como el escritor francés Georges Duhamel (1884-1966), que mereció el premio Goncourt por su obra *Civilización*, 1918 ², afirmó tajantemente: «el cine es un placer para ilotas» y el célebre Marcel Proust (1871-1922) calificó al cine como «un grandote que no le deja mirar»; un filósofo de la talla de Benedetto Croce dudaba sobre la fecundidad del cine como género artístico; incluso, teóricos que luego se convirtieron en ardorosos defensores del cine como Louis Delluc, vacilaron sobre las bondades expresivas del cinematógrafo, y, finalmente, el norteamericano Hugo Munsterberg, el autor de *The Photoplay: A Psychological Study* (1916), considerado unánimemente como el primer tratadista cinematográfico, se avergonzaba de asistir a las salas de proyección.

En aquella época, para tomar partido por el cine, se requería una fuerte dosis de osadía y había que estar totalmente convencido de las cualidades expresivas del medio para pronunciarse públicamente a favor de la cinematografía.

Como un pequeño aporte a la ampliación de nuestro horizonte reflexivo, en el próximo número examinaremos un conjunto de ensayos de críticos y teóricos norteamericanos de la segunda década del siglo XX.

FUENTES

ANDREW, J. Dudley

Las principales teorías cinematográficas, 1978.

ARISTARCO, Guido

Historia de las teorías cinematográficas, 1968

JACOBS, Lewis

El arte del cine, 1963

La azarosa historia del cine americano, 1972

MITRY, Jean

Estética y psicología del cine, 1978

SADOU, Georges

Historia del Cine Mundial, 1977

NOTAS

¹ Entre las producciones de las empresas cinematográficas europeas que alcanzaron una gran acogida en el público norteamericano pueden citarse: Star Film de Georges Méliès, Pathé Frères, Société Gaumont, que dominaron la industria francesa; en Italia, Ambrosio y Cines, cuyas producciones se caracterizaron por las «grandes puestas en escena»; y las escandinavas Nordisk Films, Svenska, Kosmorama, Dansk.

² Georges Duhamel es autor de: *La vida de los mártires*, 1917, *Civilización*, 1918 (escrita bajo el seudónimo de Denis Thévenin, Premio Goncourt), *Vida y aventuras de Salavin* (5 volúmenes, 1920-1932) y *Crónica de los Pasquier* (10 volúmenes, 1933-1945). Además en 1935 Georges Duhamel fue elegido miembro de la Academia Francesa.



Eisenstein según Bartlett

Escriben Carlos Zevallos Bueno y Gabriel Quispe Medina

Cineasta de origen canadiense, radicado en Londres, Renny Bartlett hizo realidad, no hace mucho, un sueño de casi diez años, *Eisenstein (2000)*, un acercamiento libérrimo a la vida del magistral artista ruso. Invitado por el Cine Arte de San Marcos a la proyección de un documental televisivo sobre *El Acorazado Potemkin* —que realizó por encargo de la BBC—, Bartlett conversó gustosamente con el público, más de dos horas. Días después, concedió esta entrevista.

Dices no ser un erudito en Eisenstein.
Muchos conocen el tema con mayor solvencia que yo. Simplemente, he utilizado su vida para contar una fábula, moderna y a la vez muy antigua, sobre el conflicto entre poder y espíritu libre. La lucha entre artistas y poderosos continúa en nuestro tiempo, en varias formas.

¿Has experimentado, personalmente, ese conflicto?

En el caso de mi película *Eisenstein* no, porque se trataba de una fábula. Pero en cierto documental que hice con Noam Chomsky para Channel Four, *Cold war game*, sí me pidieron que cambiara parte de la tesis —que la guerra fría había sido, en buena parte, un enfrentamiento entre el Norte y el Sur— y me negué; luego me propusieron trabajar

un proyecto sobre los satélites meridionales del imperio soviético y les dije que me parecía interesante, pero que no lo haría. Les interesaba amainar mi mensaje anterior, era obvio... Más allá de la anécdota que les cuento, los hombres y mujeres de cine siguen enfrentando tantos inconvenientes: la inmoralidad del mercado, el monopolio de la distribución...

Y la eterna prepotencia de los productores.

Ese conflicto no tiene remedio. Te hacen firmar papeles y renuncias a tus derechos morales; yo he firmado esos papeles. Sólo en Francia la ley prohíbe que los financistas cambien la obra de un cineasta. Y te desaniman. Un productor norteamericano me dijo que mi película debió llamarse **Muerto, maricón y comunista** (risas) y que no caminaría en ningún sitio. Ciertamente, la distribución no ha sido fácil.

Presentas un Eisenstein de humor chocante, incluso vulgar. Pero las películas que nos ha dejado son todo, menos cómicas.

Mi investigación duró casi diez años y me permitió recoger innumerables testimonios sobre la personalidad de Eisenstein. Personas muy viejas me contaron chistes que habían escuchado del propio Sergei Mijáilovich, chistes que están en mi película, chistes gruesos. No hay mucho humor en su obra, es verdad, en parte porque fue prisionero de *El acorazado Potemkin* —Stalin y sus allegados querían que hiciera siempre cosas por el estilo—; en parte porque le interesaba transmitir una



Nuestro invitado, Renny Bartlett, en actitud de componer un encuadre para su película Eisenstein.

imagen muy seria de sí mismo. Del talento de Eisenstein sólo conocemos una pequeña parte, es terrible. Hablo de sus películas inconclusas y hablo de las películas que no le permitieron hacer. Por ejemplo, en 1934, escribió un guión cómico, **MMM** (Maxim Máximovich Maximov), sobre un guía turístico; la historia contempla la aparición de boyardos viajeros en el tiempo, en plena década de los treinta. También proyectó adaptar **El capital** de Marx, el **Ulises** de Joyce, y no pudo. Siempre hizo concesiones.

Eisenstein sufre el desengaño del ideal bolchevique, muy pronto. Sale de la Unión Soviética y encuentra la libertad (y también una nueva frustración artística) en México. Basta un telegrama de Stalin para hacerlo retornar. ¿Por qué?

Después de 1924 la revolución se acaba y empieza el concepto de «contrarrevolución» (por supuesto que Stalin era la verdadera contrarrevolución). Yo he vivido y he dejado muchos afectos en Rusia, créanme: los rusos no pueden vivir lejos de su tierra, no se adaptan bien a otros lados. Es un pueblo trágico, de increíble vivacidad. Comedia y tragedia se dan la mano, en Rusia, a la vuelta de la esquina.

Humor y tragedia, ¿son antagonistas?

La tragedia busca lo intemporal, el arquetipo; el humor es mucho más cotidiano. Pero Shakespeare combina los dos registros, no lo olviden... Mis amigos me dicen, cuando ven mi retrato de Eisenstein, que se parece mucho a mí. Es inevitable, porque todo lo que creamos es autobiografía. El humor me atrae, me gana. La asfixia que me provocaba ese mundillo de las galerías, de los hombres tiesos que sabían todo, de los apocados que temían no saber, fue una de las razones por las que desistí de mi primera preocupación artística —la escultura. El arte, como instrumento de dominación: «nosotros tenemos este conocimiento, que ustedes no tienen...» Me molesta. Y sucede desde la prehistoria; primero, no hubo estructuras y luego apareció el chamán, con diseños poderosos. Y mientras más gente creía en el poder de esos diseños, más grande era el poder del chamán.

Al final de su vida, Eisenstein intenta burlar al «chamán».

Hizo, de la segunda parte de **Iván el terrible**, una metáfora muy aguda de Stalin: imaginó un zar paranoico, encaramado en el poder, rodeado de conspiradores. Arriesgó su vida y cayó en desgracia. Sabía que se condenaba a no volver a filmar. Y murió. En su madurez, Eisenstein recupera el mejor fuego de su juventud. Fue un vendido, no hay duda, pero... ¿ustedes se habrían enfrentado a Stalin? La respuesta no es fácil, si estás informado y si sabes lo que significa oponerse a un loco omnipotente, a un dictador.

Somos marxistas de tendencia

Groucho

Escribe René Weber

Nació como Julius Henry Marx en 1890 y murió hace 25 años como Groucho Marx. El apodo del más conspicuo miembro de los famosos Hermanos Marx proviene del verbo inglés *to grouch*, que quiere decir refunfuñar, gruñir.

Originalmente, los hermanos formaron un quinteto que destacó, allá por los años veinte, en la farándula, el vodevil y la comedia musical. En los años treinta el grupo se redujo a tres (Groucho, Chico y Harpo) y tuvo su mayor apogeo cinematográfico. Sus mayores éxitos fueron **Una noche en la ópera** (1935), **Un día en las carreras** (1937) y **Una noche en Casablanca** (1946).

Groucho, con su bigote abundante y su inseparable habano, deleitó a la platea con su humor sarcástico, cáustico y surrealista; una simbiosis del cine cómico auroral con corrosiva chispa intelectual. Así lo testimonia la carta que Groucho envió a la Warner Brothers a raíz de la oposición de la empresa a que los Hermanos Marx incluyeran en el título de su película a Casablanca, ciudad africana que los estudios ya habían inmortalizado con aquella inolvidable cinta estelarizada por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. Entre otras cosas, decía Groucho en su carta: (...) *hasta el momento en que decidimos hacer esta película, yo no sabía que la ciudad de Casablanca pertenecía exclusivamente a los hermanos Warner..* En otro momento de la misiva, agregaba: *no entiendo su actitud. Incluso si planean volver a poner su película, estoy seguro de que el aficionado medio del cine podrá ser capaz de distinguir entre*

Ingrid Bergman y Harpo. Yo no sé si podría, pero sin duda lo voy a intentar. Los Hermanos Marx pudieron hacer la película, pero Warner Brothers logró que uno de los personajes se llamara Ronald Kornblow en vez de Humphrey Bogus...

La comicidad persiguió a Groucho hasta la muerte. Sus hijos, que luego se disputarían ferozmente la herencia, encontraron una nota en la que su padre expresaba su último deseo: ser enterrado encima del féretro de Marilyn Monroe; y en su lápida se lee lo siguiente: «Perdonen que no me levante».

Groucho —y por añadidura los Hermanos Marx— nunca gozó de la vasta popularidad de cómicos como Charles Chaplin, Laurel y Hardy o los insoportables Abbott y Costello. Sin embargo, existe una legión de admiradores fanáticos que continúan venerándolo en muchísimos países. En nuestro país, lamentablemente, no ha tenido presencia significativa en las últimas décadas y por eso es un ilustre desconocido para los jóvenes. La última presentación de Groucho y sus hermanos en salas limeñas ocurrió a fines de los años setenta con la presentación de sus principales obras en el cine Metro, que se llenaba de bote a bote. Iniciativa quizá incentivada por el Oscar honorario que les fuera conferido en el año 1974. Urge que los filmes de Groucho regresen a nuestras pantallas para hacernos refunfuñar y gruñir a través de su humor, que buena falta nos hace. No hay que olvidar, además, que el marxismo no ha muerto. Al igual que Woody Allen, somos muchos los marxistas de tendencia Groucho.

Para el deleite del lector, algunas frases de Groucho:

- > Jamás aceptaría pertenecer a un club que admitiera como miembro a alguien como yo.
- > A quien va usted a creer, ¿A mí, o a sus propios ojos?
- > Éstos son mis principios. Si a usted no le gustan, tengo otros.
- > Nunca olvido una cara. Pero en su caso, haré gustoso una excepción.
- > Claro que lo entiendo. Incluso un niño de cinco años podría entenderlo. ¡Que me traigan un niño de cinco años!
- > La inteligencia militar es una contradicción en los términos.
- > Yo encuentro la televisión bastante educativa. Cuando alguien la enciende en casa, me marcho a otra habitación y leo un buen libro.
- > Partiendo de la nada hemos alcanzado las más altas cimas de la miseria.
- > La política es el arte de buscar problemas, encontrarlos, hacer un diagnóstico falso y aplicar después los remedios equivocados.
- > Detrás de cada gran hombre hay una gran mujer. Detrás de ella, está la esposa.
- > El matrimonio es la principal causa de divorcio.



vida del «che» al cine

El azaroso y revelador primer viaje por Sudamérica del mítico Ernesto Guevara (aún no convertido en el «Che» guerrillero), será llevado a la pantalla grande con el título de **Diarios de motocicleta**. El proyecto ha sido encargado al cineasta brasileño Walter Salles (**Estación Central, Detrás del sol**) en una producción de Film Four de Inglaterra y Robert Redford. El film incluirá locaciones de Argentina, Chile y Perú. En nuestro medio se filmará en Lima y principalmente en Iquitos, reconstruyendo el paso de Guevara por el leprovisorio de San Pablo. El reparto nacional incluye a Gustavo Bueno, Jorge Chiarella, Delfina Paredes, Gustavo Morales y Jackeline Vásquez; el casting estuvo a cargo de Ricardo Velásquez. Los papeles protagónicos de la cinta le corresponden al mexicano Gael García Bernal (**Amores perros, Y tu mamá también**) y al argentino Rodrigo La Serna. La producción en territorio peruano ha sido encargada a Inca Cine SAC.



nuevo film de Marianne Eyde

Está filmando en la selva Marianne Eyde. La directora escandinava, radicada en el Perú hace ya varios años, se encuentra en la búsqueda de locaciones y la pre-producción de **Coca Mama**, su largometraje número cinco. El proyecto cuenta con guión de Alonso Alegría y explora la vida de los pequeños parceleros y acopiadores de hoja de coca. Óscar Carrillo, habituado más a la escena teatral y televisiva, es uno de los actores confirmados para encabezar el casting.

la clase de un fotógrafo

Continuando con las novedades sobre Fico y **El forastero**. Pilar Roca, productora por la parte peruana del filme, coordinó la llegada a nuestro país del director de fotografía de esta cinta, Fernando Arribas, reconocido profesional ibérico con cerca de cuarenta años de experiencia, que ha trabajado, entre otros, con Bigas Lunas, Jaime de Armiñán, Mario Camus, Vicente Aranda y María Luisa Bemberg. Arribas, casado recientemente con la actriz nacional Tania Helfgott, ofreció el viernes 18 de octubre una clase magistral sobre efectos especiales para cine en los ambientes del Centro Cultural de la Universidad Católica.



Tamayo gana en Chile

Al cierre de esta edición, recibimos con agrado la noticia del triunfo de Augusto Tamayo en el Festival de Viña del Mar: mejor director por **El bien esquivo**. Bien por Augusto.

Saludos cordiales

Revista **BUTACA** saluda muy cordialmente la próxima apertura del cine club de la Universidad de Lima, un nuevo espacio de difusión y análisis del cine entendido como expresión artística. El cine club ha sido bautizado con el cinéfilo y sugerente nombre de **Ventana indiscreta** e inicia sus actividades el día lunes 28 de octubre con la proyección del filme **French Can Can** de Jean Renoir. La nueva sala fue posible gracias a las gestiones de Alfredo Aguilar, Isaac León Frías, Ricardo Bedoya y Óscar Quezada, docentes de la mencionada casa de estudios. Igualmente van nuestros mejores deseos para el programa **Butaca N**, espacio televisivo conducido al alimón por el realizador José Carlos Huayhuaca y el crítico Alberto Servat, quienes semanalmente se encargan del análisis y comentario de la cartelera, así como de otros aspectos relacionados al mundo del cine. El programa va los días martes a las seis y media vía canal N.

¡Salud colegas y **tocayos**, larga vida y prosperidad!

BUTACA

VIRTUAL

Luego de una exhaustiva búsqueda, recomendamos las siguientes páginas:

>> www.cubacine.cu

Uno de los mejores espacios en la web para los que gustan del cine. Se puede encontrar toda la información que existe sobre producción cinematográfica, festivales, distribución, cinemateca, etcétera. Muchas opciones para el visitante, incluso tiene enlaces con otros portales.

Una de las mejores formas de promocionar la cultura y el cine de un país. Un ejemplo a imitar.

>> www.fncl.cult.cu

Página oficial de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Toda la información respecto de esta institución cultural que trabaja en aras de la integración del cine regional. Busca rescatar y afianzar la identidad cultural de América Latina y el Caribe.

>> www.habanafilmfestival.com

El Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, uno de los más importantes en el mundo, espacio donde se puede exhibe lo mejor de la producción cinematográfica de nuestra región.

En este portal, toda la información sobre el 24° Festival de la Habana (del 3 al 13 de diciembre); las películas en competencia, el jurado, los premios, la programación. Además, para los que asistan, hay información sobre paquetes turísticos y una lista de hoteles recomendados por los organizadores.

>> www.clubcultura.com/clubcine

Interesante página cultural española. Contiene diversas secciones sobre literatura, arte, cine, etcétera.

La sección de cine tiene enlaces a dos páginas dedicadas a los directores españoles: Pedro Almodóvar y Alex de la Iglesia; en ambas podemos encontrar videos con los trailers de sus nuevas películas, información sobre las mismas y comentarios.

>> www.cinecitas.com

Si le gusta leer todo tipo de críticas cinematográficas, sobre películas comerciales y no comerciales, les recomendamos este portal venezolano.

Recibirá boletines e informaciones en su correo electrónico, si se suscribe.

>> www.patrimoniocinematografico.org

Portal colombiano que brinda información sobre el trabajo de conservación fílmica en el país cafetero. Bastante aleccionador y completo.

>> [Http://museoarte.perucultural.org.pe/filmoteca](http://museoarte.perucultural.org.pe/filmoteca)

Para los que buscan una alternativa distinta del cine comercial, la página de la Filmoteca de Lima muestra su programación mensual y los ciclos que vienen preparando.

>> www.cartelera.com.pe

Con el incremento de las multisalas en nuestra capital, ir al cine puede ser complicado por la variedad de películas y horarios. Para no tener estos inconvenientes, les recomendamos revisar el portal de Panamericana, que ofrece la posibilidad de hacer una búsqueda rápida de la película o sala que deseamos visitar. Este buscador es rápido y de fácil uso.

>> www.cinescape.com.pe

Portal del programa "Cinescape", que acaba de cumplir dos años en el aire. Aunque es un portal peruano, no se relaciona necesariamente con el cine nacional. De fácil manejo, nos ofrece entre sus servicios un resumen en vídeo del programa, enlaces a diversos foros, una sección de postales relacionadas con cine y la sección con más visitas es la correspondiente a los concursos, donde el visitante, luego de llenar una ficha, puede probar suerte y ganar algún premio.

Seguimos buscando un portal de cine peruano...

El Cine Arte de San Marcos realiza proyecciones continuamente, si desea saber nuestra programación envíenos un mail a: cinececu@unmsm.edu.pe o a: proyeccioncinearte@hotmail.com. También puedes encontrarlos en www.pantel.com.pe/cartelera/butaca

conferencias
talleres
fotografía
instalaciones
videos
pintura
cine
música
conferencias
talleres
fotografía
instalaciones
videos

pintura
cine
música
conferencias
talleres
fotografía
instalaciones
videos
pintura
cine
música

conferencias
talleres
fotografía
instalaciones
videos
pintura
cine
música
conferencias
talleres
fotografía
instalaciones
videos

pintura
cine
música
conferencias
talleres
fotografía
instalaciones
videos
pintura
cine
música

conferencias
talleres
fotografía
instalaciones
videos
pintura
cine
música
conferencias
talleres
fotografía

Para NO olvidar

Semana por la cultura de la memoria
Del 25 al 29 de Noviembre



Organiza:
Colectivo por las Casas de la Memoria

Centro Cultural de San Marcos

Avenida Nicolás de Piérola 1222.
Parque Universitario - Centro Histórico de Lima



UNMSM