

año 4 número 15

Revista del Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos

BUTACA

s a n m a r q u i n a



CLAUSURA Y OPORTUNIDAD

UNMSM-CEDOC

BUTACA

VIRTUAL

Escribe: Miguel A. Rosas

En esta oportunidad les ofrecemos una lista de escuelas y talleres de cine. La oferta es variada, por el momento les recomendamos visitar...

>>www.tallerbigasluna.com

El taller Bigas Luna tiene como especialidad el uso de las herramientas de la tecnología digital para el desarrollo de la narrativa audiovisual. Se especializa en la realización de talleres, cursos y el desarrollo de proyectos. España.

>>www.ccc.cnart.mx

El Centro de Capacitación Cinematográfica tiene como especialidad la cinefotografía. También producción, sonido, edición, guión y realización. Según declaran buscan obtener en el ejercicio cinematográfico una mirada propia, una propuesta estética profunda que derive en un estilo de cine divorciado de modelos rígidos de pensamiento y expresión. México.

>>www.eicar-international.com

La EICAR es una escuela superior técnica privada, situada en París que propone diversos planes de estudio en el área del cine y la televisión. Posee una sección internacional abierta a los estudiantes de todo el mundo para los cursos de realización que se dictan en inglés. Francia.

>>www.escine.7artes.com

Esta escuela de cine se distingue en otorgar becas y becas parciales en sus tres especialidades para alumnos extranjeros. Argentina.

>>www.escuelacine.cl

Con ocho años de existencia, esta escuela se caracteriza no sólo por formar a sus alumnos, sino por promocionar su trabajo en festivales y en la web. Sus especialidades son dirección de cine, de fotografía, sonido y post-producción. También editan su revista electrónica **Voraz**. Chile.

>>www.eay.es

Según este portal, la escuela posee un cuerpo docente altamente cualificado y una gran infraestructura tecnológica para la formación teórico-práctica de sus alumnos. Sus especialidades son animación, iluminación y sonido.

>>www.cinecomtemporaneo.com.ar

Este taller se caracteriza por un sistema de enseñanza tipo taller-escuela, integrando la teoría y la práctica en la producción de cortos de ficción y documentales. Su objetivo es que sus alumnos accedan a la producción cinematográfica independiente. Argentina.

>>www.esdip.com

La Escuela Superior de Dibujo Profesional se caracteriza por preparar nuevas generaciones de jóvenes dibujantes en especialidades artísticas como realizador de películas de dibujos animados, ilustrador gráfico y publicitario, dibujante de cómics y diseñador gráfico e infografista. Es una de las pocas escuelas que se dedican a esta especialidad. España.

>><http://cinecic.com.ar>

El Centro de Investigación Cinematográfica ofrece carreras de realización en cine y televisión, además de dirección de actores y actuación. Reciben pasantías. Argentina.

Si desean seguir buscando, les sugiero visitar: www.solocortos.com/escuelasdecine, en este portal de cine encontrarán mayor información sobre escuelas de cine.

Visite nuestra página web: www.cartelera.com.pe/butaca

Para mayor información, sugerencias, críticas y/o comentarios escribanos a cinececu@unmsm.edu.pe o proyeccioncinearte@hotmail.com



Editorial

¡Por fin! La autoridad municipal acabó en enérgica acción con la lenta y degradante descomposición del Cine Colón, tapiando todas sus puertas y ventanas de acceso.

Fue en 1914 que se inauguró con el nombre de Teatro Colón, y en ardua competencia con otras salas proyectaba películas de Gaumont y Pathé, en una época en la que la afrancesada Lima pretendía vivir la *belle époque* y se desvanecía la República Artística, llamada así por el historiador Jorge Basadre.

El Teatro Colón conservó su prestigio hasta los años setenta, pero con el zarpa que dio a los Prado el líder del gobierno militar de entonces, General Juan Velasco Alvarado, empezó el fatídico proceso de deterioro. De sala aristocrática derivó en una **lumpensala** que, en su última etapa, cobijó en la platea a los ávidos hinchas del peor cine porno y convirtió a la mezzanine en un burdel de mala muerte. Una evolución que es casi simbólica al asemejarse tanto al recorrido histórico del centro de nuestra ciudad capital.

En el marco de la política de restauración del Centro Histórico, iniciada hace ya varios años pero entibiada últimamente, llegó el recientemente elegido Alcalde con nuevos bríos. Cabe ahora esperar que la actitud de Luis Castañeda Lossio persista y que esta clausura conduzca a una apertura en la que el Colón, olvidándose de conceptos aristocráticos y de comercios carnales, abra sus puertas de par en par al arte y la cultura.

Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos permanecerá vigilante y apoyará toda iniciativa positiva, en el marco de su culto al séptimo arte y su irrefrenable voluntad de contribuir a la restauración del Centro Histórico de Lima.

René Weber

BUTACA

s a n m a r q u i n a

Índice

2 butaca virtual

3 editorial

4 yo, tú, ellos

5 rincón cinéfilo

- vidas suspendidas *hable con ella*
- hospital general *ojos que no ven*
- biopsia de época *ojos que no ven*
- sobre las tablas *chicago*
- tiempos de ceniza *pandillas de nueva york*
- méxico para exportación *frida y el crimen del padre amaro*

15 interiores

- la cinefilia de jorge basadre
- una oportunidad para la cultura
- misión en los andes
- la eterna tiranía de lo breve
- un espacio perdido
- los nuevos. entrevista a ASCORTOPE

28 especiales

- cuestión de números

31 sala de ensayos

- godard: ¡el cine ha muerto!
- ¿cuál es su eco en la crítica de cine?
- apunte de fellini

34 nuestra casa

- la visión afroamericana
- entrevista a zeinabu irene davis

38 miscelánea



yo, tú, ellos



rincón cinéfilo



interiores



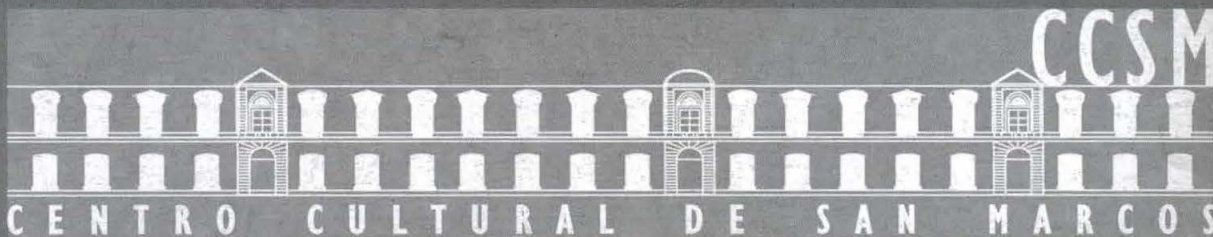
sala de ensayo



nuestra casa



miscelánea



BUTACA sanmarquina - Marzo 2003, número 15, año 4

UNMSM - Rector - Dr. Manuel Burga Díaz - Vicerrectora Administrativa - Dra. Beatriz Herrera García - Vicerrector Académico - Dr. Radí Izaguirre Maguina - Director General del Centro Cultural - Prof. Gustavo Buntin - Director: René Weber. Director fundador: Fernando Samillán. - Consejo editorial: Balmes Lozano, Ichi Terukina, Christian Wiener. - Editor: Rony Chávez - Escriben en este número - Francisco Adrianzén - Rony Chávez - Juan Antonio García Borrero - Nelson García Miranda - Real La Rochelle - Nadia Morillo - Gabriel Quispe - Miguel Rosas - Ichi Terukina - René Weber - Christian Wiener - Carlos Zevallos - Fotografía - Nadia Morillo - Carlos Zevallos - Diseño y diagramación - Sophia Durand - Asistente de diagramación - Edgar Chilo - Corrector: Gabriel Quispe - Agradecimientos - Vanessa Wagner - Grace Sánchez - Christopher Teal - Sección de Prensa y Cultura de la Embajada de los Estados Unidos de América - Biblioteca Central Pedro Zulen - Zeinabu Irene Davis - Nelson García Miranda - Francisco Adrianzén - ASCORTOPE - Inca Cine S.A.C. - Panamericana Televisión - Miguel Rabi - Foto portada: Nadia Morillo. Frontis del cine Colón - Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos - Jirón Lampa 833 - Centro Histórico de Lima - Teléfono 4271156 - Telefax 4280052 - Correo electrónico: cineccu@unmsm.edu.pe - Impresión: Centro de Producción Editorial e Imprenta de la UNMSM - Distribución: Zeta.

Yo, tú, ellos

Revista BUTACA sanmarquina abre sus páginas a comentarios, sugerencias y críticas de nuestros amigos lectores, a quienes solicitamos brevedad y concisión en sus comunicaciones.

Pueden escribirnos a nuestro correo electrónico cinececu@unmsm.edu.pe o a nuestra dirección postal **Jirón Lampa 833 - Centro Histórico de Lima.**

Señores:

Revista Butaca sanmarquina

Reciban ustedes el saludo de un aficionado al cine que los felicita por la labor que vienen realizando, sobre todo en el seguimiento a la producción nacional. Lamentablemente no sucede lo mismo con el cine latinoamericano, a pesar de haber manifestado que era una de sus principales preocupaciones. Al parecer las diversas publicaciones especializadas consideran suficiente acordarse del tema con ocasión del encuentro de la Católica. Sería conveniente revisar la situación de los diversos países y los filmes que llegan a nuestra cartelera, tanto la comercial como la de cine clubes.

Gracias de antemano por atender mi pedido.

Abraham Tinoco

atinocod@latinmail.com

Aceptamos la crítica y nos comprometemos a no descuidar en el futuro nuestra región y su problemática. Aunque no justifica la falta, cabe señalar que muchas veces una serie de limitaciones ya conocidas impiden realizar una cobertura de temas y actividades en la medida que quisiéramos.

Señores:

Revista Butaca sanmarquina

Reciban un cordial saludo y deseos de éxito para la revista de cine Butaca Sanmarquina, que cumple una importante labor de contribución a la formación de una cultura cinematográfica en nuestro país, con especial atención al presente y futuro de nuestro cine. Aprovecho la ocasión para poner en su conocimiento y el de sus lectores que DEYCO (Instituto Peruano de

Derecho y las Comunicaciones) es una organización que brinda asesoría legal en los campos de la comunicación como el cine, la televisión, etc.

José Perla Anaya

www.deyco.org

Saludamos la labor que desde hace mucho viene realizando José Perla en el área del derecho aplicado a la realidad audiovisual y le deseamos la mejor de las suertes en esta nueva iniciativa, que sin duda hacía falta en nuestro medio. Parabienes.

Apreciado René:

Voy a distraer por un rato tu atención (...) para hacer algunos comentarios sobre el texto de Balmes Lozano, *Incendio de espejos en el filme* (BUTACA sanmarquina N° 14). El texto expone algunos conceptos discutibles y los aplica, en mi opinión de manera bastante forzada, en un tono pontifical. Y ese tono, de quien siente que está aportando a la teoría del cine en el Perú, puede resultar engañoso. Justamente, para que no se confunda gato con liebre, es que he escrito los comentarios que vienen a continuación en respuesta a lo que parecen ecos, a estas alturas ya fantasmales, de conceptualizaciones que fueron descartadas entre los años '50 y '60, desde que las nuevas fronteras de la teoría y la crítica zanjaron con esas viejas posiciones.

1) Voy a empezar por una observación que podría sonar fuera de lugar, pero creo que es absolutamente pertinente. En los casi 30 años que conozco a Balmes Lozano (desde que era estudiante en el Programa de Cine y Televisión de la Universidad de Lima) no recuerdo haberlo visto una sola vez en una función de cine. Aclaro que no me dedico a pasar lista ni estoy revisando una a una las butacas de las salas de proyección. Pero, ¿cuántas veces nos hemos encontrado, René, apurando el paso para llegar a tiempo, y por mencionar

(sigue en pág. 36)

Christian Wiener, miembro del Consejo Editorial de Butaca y autor de la nota Miedos de Guerra. Cine nacional y violaciones humanas, aparecida en nuestra edición anterior, remitió a la revista Somos la siguiente misiva en respuesta al comentario del crítico Sebastián Pimentel, la cual no fue publicada. Aquí el texto:

Señor Director:

Al escribir el artículo *Miedos de Guerra*, publicado en el número 14 de Butaca Sanmarquina, busqué recapitular las películas peruanas que abordaron la guerra interna que sacudió al país en las décadas de los '80 y '90, y cómo sus realizadores enfocaron estos hechos y a sus principales protagonistas. En esta revisión no podía estar ausente, por cierto, *La boca del Lobo* de Francisco Lombardi. Lo que quisiera que me explique el Sr. Pimentel, autor de un breve comentario sobre Butaca en el último número de SOMOS, es a quién pretendo convencer (?) de que «la intención de Lombardi en esa cinta era denunciar los crímenes de la época del terrorismo» (sic). Mucho le agradecería que por lo menos me cite una línea de mi artículo donde afirmé lo antes mencionado, o de lo contrario, tendré que suponer que el Sr. Pimentel lee y escribe sus notas con «ojos que no ven».

Atentamente

Christian Wiener Fresco

DNI 07706719

Yo, tú, ellos



Hable con ella

vidas suspendidas

Escribe Christian Wiener

Todo sobre mi madre se cerraba con un telón teatral. **Hable con ella** se inicia con un telón que se levanta. Este detalle marca una continuidad notoria entre ambos filmes, presente también en varios de los tópicos melodramáticos de sus últimas obras: accidentes, hospitales, enfermedades, mutilaciones, embarazos, desamparo, muerte. Pero revela también la impronta teatral del género y el interés constante del cine de Pedro Almodóvar por el aspecto físico y sensorial de la representación escénica. La danza de Pina Bausch, coreógrafa germana caracterizada por plantear sus obras sobre las relaciones entre sus bailarines y el espacio, nos presenta dos cuerpos femeninos que chocan contra la pared y parecen fuera de control, anhelantes del reposo de una silla esquiva. Al final de la película volveremos a la escena de los cuerpos, necesitados de otros cuerpos para obtener movimiento, es decir, vida.

En su última película, Almodóvar supera el cliché de cierta crítica y público que pretendía encasillar al realizador manchego como «cineasta de mujeres». Y aunque **La ley del deseo** y **Carne trémula** ya habían demostrado la falsedad de este aserto, la contundencia de **Hable con ella**, y sus intérpretes masculinos (Javier Cámara y Darío Grandinetti), revelan que el universo *almodovariano* es, por suerte, mucho más rico y complejo.

De los personajes masculinos emerge la femineidad, como recuerda en un momento de la película Catalina (Geraldine Chaplin) al hablar de la dialéctica masculino-femenino y vida-muerte. Benigno atiende maternalmente a Alicia (Leonor Watling) y se declara un conocedor de las mujeres por haber convivido con su madre muerta por 20 años (en clara referencia a **Psicosis**). Marco, a pesar de su elocuencia y escepticismo, es un personaje herido que llora «como mujer» su impotencia frente al pasado y la imposibilidad del presente con Lydia (Rosario Flores).

Y de la muerte también surge la vida. El estupro de Benigno y el embarazo de la inerte Alicia repele la conciencia, pero Almodóvar suspende todo juicio sobre su personaje al colocar sus sentimientos e ilusiones por encima de toda racionalidad. Por eso la «resurrección» de Alicia sólo es posible a costa del autosacrificio de su protector. Inversamente, Marco no podrá rescatar a la «matadora» Lydia por su incredulidad (que es incapacidad de amar, o de dar vida) frente a la condición de ella.

La otra oposición sobre la que se mueve la cinta es la de la comunicación-incomunicación, anunciada desde el título. Paradójicamente son los personajes masculinos,

seres solitarios en busca de afecto, los que más verbalizan, ventilando sus deseos y emociones en largos soliloquios frente a la parquedad y silencio de los femeninos. Sin embargo, el acto de comunicarse no se da sólo a través de las palabras (imposible en el estado vegetativo) sino del contacto con la piel, sensualidad y dolor de esos cuerpos suspendidos en el umbral entre la vida y la muerte.

En **Hable con ella** Almodóvar, siendo fiel a sus obsesiones y universo personal (ahí están sus cuotas de humor negro y el personaje de Chus Lampreave para recordarnoslo), ha logrado una gran decantación y autocontrol de su estilo. Con una historia desafortada y excesiva, como todo buen melodrama, pero rompiendo la linealidad habitual del género para distanciarse de sus personajes tremebundos. También cuenta el manejo soberbio de sus actores, especialmente el ambiguo Javier Cámara, así como Grandinetti, rescatado de Subiela, y Watling, enamorada de la cámara (como en **Átame** o **El coleccionista** de Wyler). Asimismo, la expresión visual y la composición de sus planos está mucho más desarrollada que en sus anteriores filmes, como las tomas cenitales de Alicia en el hospital, en la visita de la cárcel, con los rostros superpuestos de Marco y Benigno en el cristal, la salida ralentizada del toro al ruedo¹, o el contrapunto entre la torera vistiéndose de luces y la paciente comatosa siendo cambiada en su cama.

Unas líneas finales para el corto mudo **El amante menguante**, bizarro homenaje con Paz Vega y Fele Martínez al Buñuel surrealista y ese clásico del cine fantástico de los cincuenta, **The incredible shrinking man**, que introduce elíptica y metafóricamente al clímax de la película, y que resume en sus siete minutos todo el sentido de esta curiosa tragedia (pos)moderna sobre la curiosidad y el abismo, el deseo y la mutilación, el todo y la nada; con un falo disminuido y el clítoris succionador, y la fantasía humana y universal del retorno imposible, el viaje a la semilla, el sueño eterno.

¹ Motivo de protesta de los «taurófobos», entre los que me incluyo, pero que resultan imágenes necesarias sobre este «arte» de la brutalidad humana en el contexto del filme y la construcción de los personajes, como también sucedía con Hemingway cuando describía la feria de San Fermín en **Fiesta**.

Ojos que no ven

hospital general



Escribe Jorge Castro Morales *

Según confesión de sus artífices, **Ojos que no ven** y su narración de historias entrecruzadas se origina en un proyecto anterior a los vladivideos. Aquí el punto de confluencia es el hospital, tomado como revulsivo o catalizador de pequeñas y grandes emociones, espacio donde se ventilan temores e ilusiones, lugar propicio para decantar la materia de que está hecha la gente.

Que el cineasta apueste al éxito comercial no es malo, si se asume el cine como industria que vende un producto. Pero que esta prioridad distorsione la óptica del realizador, hasta sumirlo en la desrealización, adquiere proporciones preocupantes. El tratamiento de un tema como la profunda crisis moral y ética del Perú, en que la anomia social nos conduce ineluctablemente a cotidianos comportamientos suicidas, requería cierta perspectiva "grandiosa", aunque no petulante. Un enfoque operático, viscontiano; testimonial, al gusto de Dino Risi; o épico, tal vez cercano a autores políticamente correctos como Lean. Lombardi prefiere la identificación con *gente como uno*, pequeñas historias de quienes participaron marginalmente en momentos claves, dejando en la incógnita la cabal responsabilidad de la clase dominante que jamás ha tenido visión de nación. Los grandes figurones aparecen en videos que de tan reales parecen de ficción. El conjunto de la película sustrae al espectador de la percepción, siquiera inmediata, de las pistas para una contextualización trascendente y no anecdótica de lo que ocurre con su país. Los árboles no nos dejan ver el bosque.

Contribuye el énfasis psicologista en la construcción de algunos estereotipos y la dirección de actores, todos los cuales se esmeran, y en gran medida consiguen, que sus personajes sean creíbles, salvo los que deberían llevar el peso de la trama de corrupción y envilecimiento: el abogado Peñaflor, fielmente subactuado por Gustavo Bueno; el agente de inteligencia (Chauca, insigne apellido totémico desperdiciado en su significado), caricaturizado por Carlos Alcántara en clave clau; y su jefe inmediato, un sujeto cuya dicción es tan poco clara como obtusa es su representación de los acontecimientos.

Podrá argüirse que una perspectiva "edificante" sería peor, sobre todo en un país en que la moralización parece un ejercicio improbable. Pero

* Psiquiatra. Profesor en la Maestría en Políticas Sociales con mención en la infancia. Facultad de Ciencias Sociales de la UNMSM.



Ojos que no Ven



el verdadero artista debería sobreponerse a las limitaciones de su entorno para crear algo perdurable, algo que trascienda *lo que gusta a la gente*. Y si ese artista pretendiera convertirse en comunicador social, no tendría otra salida que asumir los retos que su circunstancia le impone.

Esa toma de posición no podría ser otra que trabajar su materia como una *esencia*. Tener la convicción de que no está produciendo un *reality show* con su cuota de morbo, con metáforas y simbolismos obvios (aborto y violación, ergo profusión de sangre en el uniforme de gala blanco del malvado). Tener el valor de sostener una línea de tensión dramática sin concesiones, con escenas calculadas para aligerar la trama o desconstruir la solemnidad.

Se prefirió otro tono y el resultado fue ridiculizar lo solemne. Refiriéndose al espectáculo televisivo montado alrededor de los juicios en contra del personaje mediático más poderoso del Perú, Moisés Lemlij, psicoanalista que sabe manejar la distancia con el poder, sostiene: *Cuando la solemnidad es ridícula, en vez de imponer respeto o temor provoca risa. El lenguaje simbólico de lo solemne se destruye y se transforma en una cosa graciosa y ridícula.*

La historia del acomplejado es una historia aparte, con voz en *off* que lleva de la mano al espectador complaciente, al punto de envolverlo en su encanto. Funciona porque cumple con el precepto básico de la cinematografía, la perspectiva de una mirada. Tanto que el espectador se come el *Mc Guffin* argumental de su labor como *visionador* de videos comprometedores y sus encuentros forzados con otros personajes.

La cámara es la mirada del cineasta. Puede ser el ojo de Dios, de un personaje, del cineasta-observador, etc. Pero es una mirada. Cuando Chauca se queda en la carretera, la cámara le dedica un largo alejamiento que no conmueve. ¿De quién es la mirada?

La película discurre así entre miradas diversas y antojadizas, entre elipsis y metáforas de todo calibre, para culminar en un *grande finale* de tono lírico, con evocaciones de un futuro embelecido por el arte.

Algunos aspectos funcionan: escenas costumbristas con contrapunto musical, los diálogos de los viejitos frente al televisor. Pero la diversidad de historias obliga al estereotipo e impide la profundización de situaciones que aspire a una narración «total». Al final quedan fragmentos artesanales y la pregunta irresuelta de Zavalita: ¿en qué momento se jodió el Perú?

Las respuestas son muchas y no es misión de la película encontrar el mensaje revelador. Pero sí podría haber sugerido, por ejemplo, que la banalización de la violencia y la impunidad del delito ya eran conocidas antes del 14 de setiembre del 2000; que la complacencia de algunas jerarquías eclesiásticas y las organizaciones confesionales de derecha eran más que evidentes; que la manipulación de las noticias era totalmente abrumadora y no un simple guiño; que un psicópata perverso, usando algunas estrategias propias de su marxismo primigenio hizo emerger toda la inmundicia de una sociedad atravesada por el egoísmo y el desamor, utilizando las herramientas de seducción y chantaje para satisfacer la sensualidad de poder y de dinero de todas las fuerzas «vivas» del país (al que de puro vivas siempre expoliaron). Me niego a creer que esa era gente como uno, porque sí hubo quien se enfrentara a la dictadura.

Pero Lombardi, claro está, no tiene por qué compartir esta opinión. Su innegable trajín y la habilidad que posee para recoger los retazos con que se pretende hacer cine en el Perú, lo avalan para tomar distancia de tales inquietudes.

El hospital general de Lombardi no llega a ser el crisol en que podamos esclarecer acontecimientos que de tan inmediatos nos obnubilan. Una pausa prolongada y un enfoque más comprometido con la esencia de esta catástrofe, le hubieran permitido hacer algo para lo cual ha trabajado arduamente, como es trasladar al cine la *comédie humaine* peruana. Algunos atisbos de **La ciudad y los perros** y **La boca del lobo** permiten avizorar que puede hacerlo.

Ojos que no ven

biopsia de época

Escribe Gabriel Quispe Medina



Mientras se escribe este texto, es *vox populi* la precaria taquilla de **Ojos que no ven** (2003), película de la que podía esperarse cierto éxito por la temática escogida y la firma del director peruano más conocido por la afición. Aparte de un lanzamiento algo modesto y el agravante de un extenso metraje poco habitual en nuestro medio, tal vez la población ya esté harta de Montesinos y la corrupción fujimorista, o quizás la sobrevivencia diaria haya hecho su selección natural. La visión fragmentaria y entrecruzada de la realidad posiblemente sea demasiado dispersa para un asunto que se impregnó en la retina a través de imágenes planas que basaban su contundencia en una composición elemental y carente de cualquier artificio. También la confluencia del estreno con el juicio televisado que nos enrostra la mudez del reo en primer plano puede haber inclinado la balanza por el icono más tangible. Asimismo, podríamos intuir que **Ojos que no ven** se aleja de la platea por utilizar el ocaso de la dictadura sólo como marco situacional donde, junto al aprovechamiento de algunas escenas reales que desnudan con ironía el asombro del clásico Kouri-Montesinos, el pánico de Fujimori y Martha Chávez, la demagogia de Alan García y los *mil perdones* de Mantilla, tienen cabida obsesiones particulares pugnando por independizarse, lo que por supuesto es una opción respetable.

De acuerdo con la pretensión de capturar la esencia de un reciente periodo, la elección de los personajes—guía en la estructura de Giovanna Pollarolo estaba casi preestablecida. Sin retratar necesariamente a personas reales, las figuras más identificadas con la crisis terminal del fujimorismo dominan cuatro de las seis historias que por lo general se entretajan con fluidez. Ahí están el abogado montesinista que no reacciona y emprende un camino crepuscular arrastrado por instintos primarios; el coronel dado de baja en

vez de ser ascendido que busca redimirse en la relación imposible con una mujer que lleva pintada en la frente su condición de víctima; el agente subalterno del SIN que entra en pánico y decide huir del desconcierto provocado por la caída de Montesinos; y el acomodaticio conductor de TV que desarrolla un cáncer fulminante en paralelo a los cálculos del canal frente a la nueva coyuntura. Es decir, el Poder Judicial, las Fuerzas Armadas, el servicio de Inteligencia y los medios de comunicación como pilares del ejercicio corrupto del poder. Las tramas restantes remiten a manifestaciones más «ciudadanas», ubicadas en la periferia de las grandes decisiones. La adolescente que pelea por la libertad de su padre, involucrado en la Marcha de los 4 Suyos, y por la salud de su abuelo, ex militante aprista que discute en el hospital con un coetáneo fujimorista que confía en el dictador aun en la peor hora; y el joven alienado que llega a ser asistente de un juez anticorrupción sólo para impresionar a una chiquilla que, contrariamente a lo que él cree ver, lo desprecia con fervor. En el organigrama de la red criminal falta la influencia del capital, el poder económico capaz de animar la perversión de un régimen. ¿Dónde están siquiera los tacos o la sombra de un magnate tipo Dionisio Romero? ¿Es suficiente el cáncer de Paul Vega para representar a los vladibroadcasters? La omisión es menos ostensible que el error, por lo que el filme no se resiente especialmente por estos vacíos, pero pudo haber logrado mayor visión panorámica y un nivel realmente superior.

Hablábamos de cierta autonomía narrativa. No se pueden negar los paralelos de algunas historias con anteriores filmes de Lombardi. Es muy evidente que Gianfranco Brero y Patricia Pereyra revisitan la relación de Gustavo Bueno y Marisol Palacios de **Caídos del cielo**. Personajes –laxos, renuentes a la vida, en honda introspección– y progresión dramática bastante similares. En menor medida existen coincidencias entre Bueno–Melania Urbina y Hernán Romero–Adriana Dávila de **Sin compasión**. Hasta cierto punto son cuestionables parecidos tan obvios, pero a la vez es saludable la resistencia a quedarse bajo el umbral de los acontecimientos auténticos. Aun así, se impone el cuadro de un país en ruinas, expresado en vínculos condenados a la desintegración, pérdidas dolorosas de la inocencia

en la juventud o la vejez, gangrenas, metástasis y amputaciones.

Quizás la historia del secretario judicial esté muy apartada del conjunto. Su contacto con el poder es tardío y algo forzado, y satura la reiterativa enajenación de quien cree ser atractivo como estrella de cine. Rodolfo sintetiza a su manera el rasgo común de los personajes: todos son perdedores, independientemente de su ética. Son seres vegetativos en un *país sin futuro*, sombras que se acercan a su propio cataclismo, condicionado en mayor o menor medida por la agonía del régimen. Rodolfo viene a ser el ensimismamiento absoluto, vive fuera del mundo real y es feliz a su manera. Los demás todavía mantienen contacto, aunque precario, con la atmósfera viciada de una sociedad expuesta en su podredumbre.

Ojos que no ven trastabilla cuando hace pausas y pone al día las historias en una suerte de cinturón narrativo, acompañado de una melodía de dudosa efectividad. Sucede que cada trama tiene su tiempo particular. La de Rodolfo ya no da más a la mitad de la cinta y es estirada con tal de estar a la par con las demás; la historia del agente del SIN y su pareja termina mucho antes que el resto. Existen personajes, como la esposa del coronel o la novia del conductor de TV, que desaparecen sin más ni más. Prácticamente son las mujeres que nunca estuvieron. En otro sentido podríamos decir lo mismo de Elena, el rol de Pereyra, síntesis de otro problema del guión. Pueden ocurrir muchas incidencias, pero algunos caracteres no avanzan, mantienen una tesitura preconcebida desde el inicio hasta el final. No sorprenden, sus actos responden a reflejos condicionados. Aún el estado de punto muerto que aporta densidad a la relación entre Revoredo y Elena por momentos parece mecánico, y Lombardi–Pollarolo optan por la reiteración de *plots*.

Haciendo cuentas, **Ojos que no ven** luce aciertos parciales y se ve con interés, pero está muy lejos de ser «la» versión del descalabro del fujimorismo por dos razones básicas: aquel proceso es muy reciente y todavía no concluye, y hace falta una visión más comprometida del cineasta. No se puede contemplar con tanta distancia lo que constituye una profunda radiografía de la sociedad peruana. Debería ser un reto para la creatividad cinematográfica, sin rígidos moldes fabricados antes de tomar la cámara.



Escribe Rony Chávez

Bob Fosse (Chicago, Illinois, 1927), bailarín, coreógrafo, actor y cineasta; amante del musical como propuesta y como intención; hombre del espectáculo, de la noche y de los excesos, conoció el éxito y el reconocimiento del público y la crítica, tanto en el teatro como en el cine. Aunque poco abundante, su filmografía incluye títulos referenciales e imprescindibles del género como **Cabaret** (1972), la cual le valió el Oscar como mejor director, además de otros siete premios y nueve nominaciones para la película; **Lenny** (1974) o **El show debe seguir (All that jazz)**, (1980), Palma de Oro en Cannes. Poco antes de morir de un ataque cardíaco, Fosse llega a escribir y producir para Broadway **Chicago, el musical**, historia ambientada durante los años veinte, en días de la depresión económica, la ley seca y el *escapismo* social, años también de despegue para el negocio cinematográfico.

Robert Marshall (Madison, Wisconsin, 1960), para los amigos Rob, comparte con Fosse varios rasgos formativos. Proveniente del musical de Broadway, coreógrafo y bailarín, Marshall hace su debut en la pantalla grande adaptando **Chicago** con guión de Bill Condon —director de **Dioses y monstruos**— y por encargo de los estudios Miramax, dueños de los derechos que tenían en cartera el proyecto desde 1994, encontrándose a la espera de un momento adecuado para un género que conoció épocas mejores y que, de un tiempo a esta parte, casi se había convertido en pieza de museo, objeto de estudio.

La historia es sencilla. Nos presenta a Roxie Hart (Renée Zellweger), heroína trágica en clave de comedia, aspirante a estrella de musical, esposa infiel y dulce asesina, quien encuentra en su proceso, y gracias a un histriónico y mediático abogado (Richard Gere), el protagonismo que siempre había anhelado; mientras opaca a la anterior reina de las noches del mítico Chicago de cabaret, Velma Kelly (Catherine Zeta-Jones).

Lamentablemente, Marshall no comparte ni la osadía, ni la consideración por el

lenguaje propio del cine que caracterizaron el trabajo en la pantalla grande de Fosse. La propuesta de **Chicago** es optar por lo seguro, lo que ya ha funcionado. Entonces se apuesta por mantener la perspectiva teatral. Sin llegar a ser *tufillo de vodevil*, molesta la falta de compromiso con el cine. Una y otra vez los números musicales nos remiten a la caja escénica, tanto como espacio de ejecución de las coreografías, como en la manera de ser presentadas, en el cómo han sido filmadas: tomando siempre —o casi siempre— el punto de vista del espectador en una sala. Muchas veces sentimos —claro síntoma de que algo no funciona— lo que en realidad somos: parte de un auditorio. La continuación del público que aparece en la cinta.

Pero, detengámonos un momento y vayamos por partes. Hace algún tiempo un amigo —en referencia al otro musical de reciente factura, **Moulin Rouge**— me planteaba *un musical no puede escudarse en el género para justificar una historia endeble o algún giro antojadizo*. Y en parte es cierto. Primero, por convención asumimos que es válida —y esperada— la inclusión cada cierto tiempo de números de baile y canto; luego esta misma premisa le da licencia al filme para esquivar, hasta cierto punto, criterios de verosimilitud. Aquí no peca Marshall, ha conseguido equilibrar una historia divertida y amena. Con los *plots* argumentales bien colocados y los guiños y bromas a la platea en el momento justo. Esto hace llevadera la cinta, uno la siente fluir, transcurre sin trastabillar.

Igualmente efectivo es el aprovechamiento de las poco conocidas cualidades para el canto y el baile de los protagonistas de la cinta. En números cumplidores, filmados con oficio, pero con la salvedad antes mencionada que los excluye del paraíso y los condena al limbo formal. Se puede destacar, precisamente por permitirse mayores libertades, algunos números en particular: notable la “justificación” del

Chicago

sobre las tablas

asesinato de los malditos hombres. Saludos para nuestras amigas las feministas.

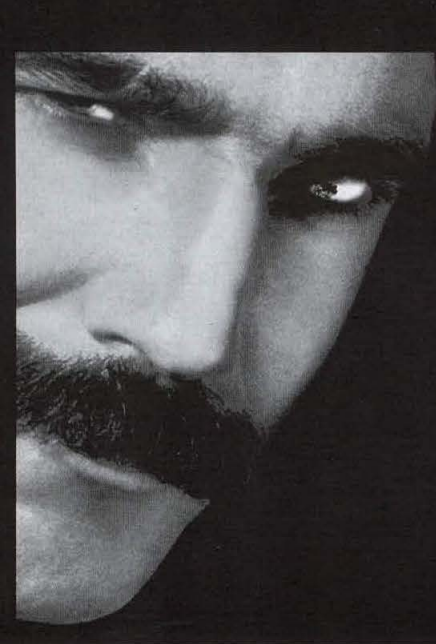
Logrado también es el tap-defensa legal de Gere en medio de la corte, durante el publicitado «juicio del siglo». ¿Cuántos suma ya en la realidad la justicia (*mass media*) norteamericana? Sólo contando desde los '90: O.J. Simpson, Enron, Lewinski, White Water, siguen firmas.

Regresando al ámbito cinematográfico, cabe señalar el trabajo de la siempre efectiva Renée Zellweger, que sin ser glamorosa llena la pantalla y llega a dar vida a este prototipo de esposa aburrida y deslumbrada por un embriagador mundo distante y provocativo, en este caso de las luces y las marquesinas, variaciones que nos remontan hasta *Madame Bovary*, sino es que antes.

Donde encuentra la cinta sus más notorias limitaciones es cuando pretende remontar otras esferas. Tropieza cuando quiere ser sutil, naufraga cuando pretende ser profunda, cae en el lugar común, en la primera idea que se le ocurre a todo el mundo, cuando propone la analogía. Se ha vendido la idea que se trata de un filme que cuestiona la manera en que la prensa puede crear ídolos, vender envolturas y tragarse historias. Sin embargo, nuestra historia reciente, por no decir nuestro diario presente, deja chico cualquier bienintencionado discurso tendido en paralelo. Mensaje que, desde luego, no era la preocupación principal de los productores, de ahí que se sienta vacío su discurso.

Finalmente, **Chicago** nos hace ver las enormes posibilidades que tiene el music hall, los trabajados espectáculos de variedad. Claro que nuestro día a día de cómicos ambulantes trastocados en mártires y *vedettes*, de término prostituido, nos recuerda que le son lejanos y casi marcianos conceptos como inteligencia, humor, música, belleza, danza, coreografía, vestuario y escenografía.





Escribe Gabriel Quispe Medina

Existen dos New York: el estado —cuya capital es Albany— y la célebre ciudad. Cuando ocurrió la tragedia del 11 de setiembre, dentro de la barbarie inadmisibles para cualquier pueblo del mundo, se habló de la especial crueldad con la urbe que tiene por tradición la convivencia de diversas culturas, pilares del perfil cosmopolita de plaza tolerante y liberal donde alternan limeños de pura cepa y escandinavos de piel y modales glaciales. Era una verdad a medias. Desde las tribus fundacionales mohawk, oneida o cayuga, las influencias se superponen en la identidad neoyorquina, pero su desarrollo está plagado de rivalidades legendarias y guerras fulminantes. La llamada *capital del mundo* siempre estuvo entre fuego y ceniza, mucho antes de albergar en sus calles, en la centuria pasada, a las míticas cinco familias de la mafia convertidas en referentes del cine y la cultura contemporánea.

Como suele suceder, la preeminencia de ciertas metrópolis dejaron sentir su peso a la hora de ponerle nombre a la joven ciudad. Fundada por los holandeses en 1626 como New Amsterdam, los británicos la rebautizaron definitivamente en 1664 en honor a Jacobo, el duque de York, su flamante propietario, quien en 1685, convertido en rey, intentó anexarla, junto a New Jersey, a las colonias de New England (Maine, Vermont, Massachusetts, New Hampshire, Rhode Island y Connecticut) para formar una sola provincia real que no soportó la rápida reacción popular. En 1763 voluntarios neoyorquinos apoyaron la protesta de nueve colonias contra los impuestos exigidos por el Parlamento británico, en 1777 la batalla de Saratoga, al norte de Albany, aseguró la independencia de Estados Unidos, y en 1789 el presidente George Washington la proclamó primera capital de la nación. Un verdadero protagonismo en la memoria norteamericana.

Martin Scorsese, quizá el realizador más identificado con la ciudad junto a Woody Allen, debía privilegiar en **Pandillas de New York (Gangs of New York, 2002)** un periodo limitado de la convulsión permanente que ha caracterizado a la Gran Manzana. A partir del libro homónimo que el clérigo Herbert Asbury publicó en 1927, ha escogido dos momentos neurálgicos de un conflicto que, como profetiza uno de los personajes, permanecía prácticamente enterrado para la mayoría siglo y medio después pese a

ser tema vigente: la tensión entre los pobladores autodenominados oriundos de las potencias —en un mundo donde el éxodo ha sido la regla— y los inmigrantes impetuosos y desesperados por encontrar en la patria ajena lo que la propia les negó. La agrupación racista Native Americans derrota a la pandilla de origen irlandés Dead Rabbits en 1846, y vuelven a retarse en 1863, cuando el hijo del sacerdote Vallon, líder caído en el combate que abre el filme, decide tomar venganza.

La secuencia inicial preocupa por el rumbo incierto que parecía tomar la película tan esperada por todos, empezando por el mismo director, quien la soñó durante tres décadas. Los planos detalles de la afeitada de Vallon y la contemplación de su hijo son trillados y solemnes. El corte con la navaja y la frase *No, hijo, la sangre se queda en la hoja... luego entenderás*, responden a la tendencia de empezar relatos de largo aliento con máximas susurrantes y silencios calculados, suerte de prólogo—síntesis del fresco histórico que orientarán personajes arquetípicos. Así se dramatiza, supuestamente, una escena cotidiana que con el tiempo adquirirá trascendencia. Enseguida, la presentación efectista del líder “nativo” Bill Cutting —mostachos curvos que se frota animosamente y ojo de vidrio al que se acerca un tocos zoom— y el inexplicable uso de sintetizadores en la ecléctica música que acompaña al combate, digna de Baz Luhrman y felizmente dejada de lado el resto del metraje, nos hicieron temer lo peor. Sin embargo, los primeros minutos definen algunos puntos importantes. El enfrentamiento es socio-religioso, lo cual nos ubica en el universo scorsesiano, y el niño —no por casualidad llamado Amsterdam— será el hilo narrativo de la reivindicación.

Transcurridos dieciséis años, en plena guerra de Secesión (1861–1865), Cutting (Daniel Day-Lewis) se ha convertido en amo y señor de New York. Negocia con el poder político, enfrenta las inmigraciones, domina el mercado negro y la policía. Cohabitan en la ciudad pandillas de diversos orígenes, pero Dead Rabbits está proscrita, no existe ni se le nombra, aunque antiguos miembros están reacomodados junto a Cutting. En ese contexto aparece Amsterdam (Leonardo DiCaprio), tras haber permanecido ese tiempo en un hogar de menores.

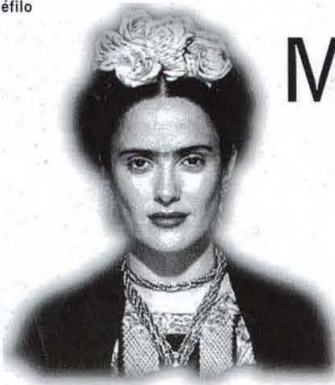
Pandillas de New York

tiempos de ceniza

La cercanía y el odio a Cutting acerca el relato al modelo regularmente usado –recordemos **Brasco** de Mike Newell– del individuo enfrentado a sus principios en campo enemigo. El posterior sacudimiento del padrinazgo es previsible, y eso en Scorsese puede reprocharse. Creemos que su talento supera con largueza el proyecto de venganza de Amsterdam y el triángulo amoroso formado por éste, Cutting y la carterista Jenny Everdeane (Cameron Diaz), que a veces no trasciende la disputa de una simple posesión erótica ni convence su relevancia en el conflicto interior del joven y la pelea por los derechos de las colonias. Inclusive el desencadenamiento de la guerra, que da nuevos bríos a la narración, se fuerza a costa de Johnny (Henry Thomas), personaje carente de vida propia y casi limitado a ser la bisagra crujiente entre los antagonistas. Las actuaciones sostienen los 160 minutos; sin embargo, acusan algún desbalance, sobre todo los manierismos de Day–Lewis. Posiblemente estas imperfecciones se deban al corte de una hora que el autor se vio obligado a hacer para estrenar la obra. Esperamos ver la versión completa un día no muy lejano.

El último tercio reserva lo mejor de **Pandillas de New York**. Ahí vemos la progresiva tensión entre ambos bandos, la indolencia de las clases altas, el énfasis religioso en la lucha –los combatientes rezan previamente a distintos dioses con idéntico fervor– y la cruenta batalla que las fuerzas armadas desbaratan con bombazos sin distinción. Son imágenes poderosas, intensas, compuestas bajo un laborioso diseño de producción que recrea la vieja New York en los estudios Cinecittá de Roma y hace sentir hasta el último extra de carne y hueso. Inevitablemente recordamos los vientos de guerra de nuestros días, convencidos de que el paso del tiempo no ha cambiado actitudes fundamentales. Para terminar, una imagen emocionante filmada antes del 11–S. El brillo de las Torres Gemelas no sugiere nostalgia ni soberbia, sino devenir socio–histórico: zigzag de cimas tecnológicas y simas sociales, instintos adyacentes de construir y destruir. No es el Scorsese más redondo, pero mantiene intactas la pasión y la osadía que lo hicieron grande.





México para exportación

Escribe Christian Wiener

PECADO MORTAL

Julie Taymor (realizadora de esa execrable versión posmoderna de Shakespeare que fue **Titus**) ha perpetrado en complicidad con Salma Hayek un *biopic* oxigenado y sanforizado de la artista mejicana para el gusto más *snob* y *fashion* del público liberal norteamericano. **Frida** recapitula los tópicos más conocidos de su vida (accidente con el tranvía, militancia comunista, amores tórridos con el casquivano Diego Rivera, lesbianismo, viaje a Nueva York, relación con Trotsky, Breton, nuevas enfermedades) como si se tratara de una suma de postales de época, con personajes sacados de un museo de cera y una fotografía lustrosa de refulgentes tonos turísticos (vistas del lago de Xochimilco o las ruinas de Teotihuacan). Todo es exterior, incluyendo el desempeño de Hayek, quien compone una Frida sin mayor fuerza ni credibilidad, pero eso sí, con mucho *glamour neoindigenista* (lo único rescatable del filme es la fugaz aparición de la gran Chavela Vargas como «la pelona»). No cabe duda que **Frida, naturaleza viva** (1984) de Paul Leduc y con una Ofelia Medina realmente desgarrada y magistral, sigue siendo el filme definitivo sobre la pintora.

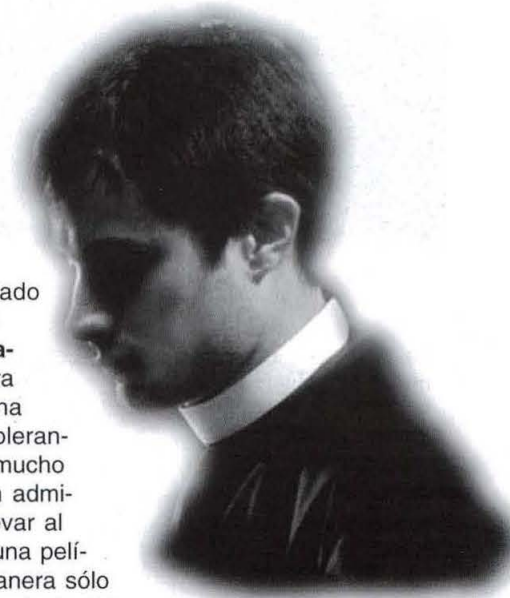
De otro lado, es interesante ver la habilidad de Hollywood y su maquinaria de consumo para apropiarse de personajes contestatarios y convertirlos en productos de moda y redituables. Ya antes sucedió con el Marqués de Sade, «Che» Guevara o Jim Morrison; pero el antecedente más pertinente para el caso de Frida Kahlo es sin duda **Evita**, bodrio de Alan Parker sobre la ópera de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber. En efecto, en ambos casos nos encontramos con personajes femeninos del siglo XX con personalidades fuertes, posiciones políticas radicales (para el imaginario del gringo promedio), vida sexual aireada y liberal (también según el prototipo USA) y biografías tempestuosas y sufrientes; suficientemente estilizadas y descafeinadas para ser admitidas en el panteón de los Oscars y la portada de **Vogue**. Filmes producidos, además, con toda la colaboración y el servilismo proyanqui que caracterizaron a Menem como caracterizan a la administración de Fox. Hay que admitir sin embargo, que el desempeño de Madonna como la lideresa de los descamisados y su **No llores por mí, Argentina** alcanzó cuotas de ridiculez realmente sublimes e insuperables, a pesar de los meritorios esfuerzos de Hayek por alcanzarla.

PECADO VENIAL

El escándalo desatado alrededor de **El crimen del padre Amaro** de Carlos Carrera demuestra cómo una buena dosis de intolerancia e hipocresía, y mucho marketing muy bien administrado, pueden llevar al cielo de la taquilla una película que de otra manera sólo hubiera sido otro producto del sector más convencional del cine mejicano (producción de Alfredo Ripstein, guión de Vicente Leñero sobre novela decimonónica de Eca de Queirós, reparto encabezado por Gael García Bernal, el emblemático protagonista de las exitosas **Y tu mamá también** y **Amores perros**).

Eso no quiere decir que la cinta de Carrera sea desdeñable (aunque indudablemente está por debajo de anteriores trabajos suyos como **La mujer de Benjamín**, **La vida conyugal** o **El embrujo**), sino que la linealidad de la puesta en escena y el maniqueísmo de su planteamiento y personajes lo convierten en un producto estilo Televisa («pobre—niña—beata» enamorada del «cura—niño—aguantado»), con sus ingredientes adicionales de cura—chapetón enfrentado a anarquista—chapetón, condena al fanatismo provinciano y rural, y sermoneo sobre la obediencia debida y el compromiso social de la Iglesia. ¡Y no vale la pena recurrir a Buñuel para santificar esos dones!!

Entonces, ¿por qué tanto piteo del alto clero mejicano?. Tal vez se sintieron con el derecho y la fuerza para reclamar «consecuencia» al régimen casi confesional de Fox y el PAN, alineándolo con la ofensiva retardataria que la jerarquía católica y el Opus Dei impulsan desde el Vaticano. El punto crítico no fue por cierto el gastado tema del celibato (presente hasta en un próximo filme peruano: **Polvo enamorado**) o el más polémico del aborto (y su tradicional visión represiva sobre la sexualidad); sino presentar a una Iglesia aconchabada con los sectores más oscuros del poder feudal, hoy expresado en los narcotraficantes, y la corrupción gubernamental. ¿Suena conocido monseñor Cipriani? Amén.





Retrato que apareció en la revista **Mundial** el 28 de julio de 1921 y que José Gálvez tituló *Generación del Centenario*. De pie, de izquierda a derecha, Jorge Basadre, Manuel Abastos, Ricardo Vegas García, Raúl Porras y Luis Alberto Sánchez; sentados, Guillermo Luna, Carlos Moreyra y Paz Soldán y Jorge Guillermo Leguía.

La cinefilia de Jorge Basadre

Escribe René Weber

Jorge Basadre nació en Tacna en febrero del año 1903 y el centenario de su nacimiento ha dado pie a cálidas y merecidas manifestaciones de aprecio en todo el país. En ese contexto, queremos dedicarle un espacio a la figura del ilustre historiador sanmarquino, un hombre apegado al séptimo arte, como nos lo señala Manuel Burga: *Recuerdo muchas conversaciones con don Jorge Basadre quien era un gran conocedor del cine, del cine de la época y del cine de la actualidad*¹.

Según el estudioso de historia y literatura **Estuardo Núñez**, Basadre fue un “cinemero” que *iba a todos los estrenos de películas, él escribía crónicas para periódicos sobre las cintas que venían de Estados Unidos y Europa*². El mismo Basadre cuenta que en 1910 ó 1911 asistió por primera vez al cine. En el Teatro Municipal de Tacna se presentaron en aquella oportunidad películas cómicas, francesas e italianas, de Max Linder y otros cineastas. También recuerda haber visto un documental que presentaba escenas de maniobras militares en Lima. *Tenía esta película como título **Los centauros peruanos**, y al exhibirla en el Teatro Municipal hubo grandes aplausos de la concurrencia formada por los tacneños peruanófilos, mientras silbaba el auditorio chileno*³.

Pero en las postrimerías de la –por él denominada– *República Aristocrática* y el advenimiento de la *Patria Nueva*, Basadre dejó de ser un simple “cinemero” y orientó sus pasos hacia la nota periodística, el ensayo y posteriormente a su monumental obra **Historia de la República del Perú**. En ésta cuenta, por ejemplo, sobre la creciente aceptación del cine en Lima. *Las películas preferidas inicialmente fueron los vodeviles franceses de Max Linder, las obras sentimentales o trágicas con artistas de la Comedia Francesa, los dramas daneses de amor mundano y elegante con artistas famosos como Asta Nielsen, los alardes de vulgar comicidad de Mack Sennett en los que se abusaba de las “tortas de crema” y los*



Una muestra de los gustos de Basadre: Max Linder y *El gabinete del Doctor Caligari*.

noticiarios⁴. Seguidamente ubica las primeras salas cinematográficas y dedica un espacio al éxito de la película italiana *Quo Vadis?* que estuvo varios meses en cartelera en 1913. Su interés también se orientó hacia la producción nacional y sus aislados esfuerzos como las comedias *Negocio al agua*, con argumento de Federico Blume (1913), y *Del manicomio al matrimonio* con argumento de María Isabel Sánchez Concha. En estas últimas películas actuaron jóvenes de la aristocracia limeña⁵. Con el título algo pomposo de *LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN EL PERÚ*⁶, el historiador se refiere al estreno de la polémica cinta sobre la guerra con Chile *Páginas heroicas* (1926), la presentación en el Teatro Excelsior de **Luis Pardo** (1927), exitosa realización de Enrique Cornejo sobre el legendario bandolero, la exhibición de *La Perricholi* en el Teatro Colón (1928) y el fracaso de **Como Chaplin**, ensayo poco feliz de imitar al inimitable cómico inglés⁷. Igualmente, Basadre señala que el gobierno de Leguía designó una junta censora de películas para supervigilancia del espectáculo cinematográfico. La junta prohibió la exhibición de algunas o retiró otras de las carteleras por razones morales o políticas⁸.

El expresionismo cinematográfico alemán mereció un espacio en *La vida y la historia*. Para Basadre, el filme más notable de ese periodo fue *El gabinete del Doctor Caligari*, aunque nunca llegó a Lima por la eterna estrechez de miras de quienes manejan entre nosotros la importación y la exhibición de películas, alcancé a verlo en Berlín⁹. El notable cineasta germano Fritz Lang también mereció la atención de la pluma del ilustre historiador: *Uno de los más grandes éxitos del expresionismo cinematográfico alemán fue Metrópolis de Fritz Lang, exhibido en 1927. Allí aparecen unas imágenes lunáticas de la guerra futura entre las máquinas y los hombres y éstos llegan a ser dominados por aquéllas*¹⁰. Sobre **M**, el vampiro de *Düsseldorf* comentó que *lo impresionante estuvo en la intensidad emocional de muchas escenas, en el uso creativo y original de imágenes y sonidos*¹¹.

La tierra, La línea general, La madre, El acozado Potemkin, entre otros, fueron los filmes soviéticos que logró ver en pequeñas salas de cine de Berlín. *Había en ellos una belleza visual, novedades técnicas en la presentación de imágenes, una sensibilidad poética, un humor y, sobre todo, un sentido espontáneo del heroísmo y del sacrificio para el trabajo en aras de un mundo mejor*¹².

El nivel analítico más significativo lo alcanza Basadre en el ensayo **Anverso y reverso del cinema**,

escrito al alimón con Luis Alberto Sánchez e incluido en su libro **Equivocaciones**¹³, en el que profesa –coincidiendo con José Carlos Mariátegui– una gran admiración por Charles Chaplin, llegando a afirmar que el siglo XX fue el de Lenin y Chaplin. Años después persistiría en sus conceptos sobre Chaplin al afirmar que era *uno de los más grandes genios del siglo XX*¹⁴. En opinión de Mirko Lauer, *sus puntos de vista sobre lo que significa el arte cinematográfico son visiones comparables a las que tuvo muchísimos años después Marshall McLuhan sobre la capacidad de percibir las nuevas tecnologías como extensiones de los sentidos humanos*¹⁵.

El espacio que ocupa el cine en la obra de Jorge Basadre, sin ser nutrido, no deja de ser relevante. Es un valioso testimonio de época que demuestra a un intelectual apegado a la vida y a los acontecimientos, al que subyace un gran amor por el cine como lo desliza más íntimamente Jorge Basadre Ayulo, hijo del gran historiador tacneño: *Siempre hablaba de películas. Un día llegó a la casa deslumbrado, feliz: acababa de ver **El río** de Jean Cocteau. Pero no todo lo que le gustaba era complejo: amaba las coboyadas, los disparates de Laurel y Hardy. Recuerdo claramente su risa, siempre presente*¹⁶.

Notas

¹ En *El cine en el Perú: 1897-1950 - Testimonios*, Giancarlo Carbone (Director de Investigación), CICOSUL, Universidad de Lima, Lima, p. 41.

² En *Bellas Equivocaciones*, El Dominical de *El Comercio*, Lima, 9/2/03, p. 14.

³ Basadre, Jorge, *La vida y la historia*, Industrial Gráfica S.A., Lima, 1985, p. 95.

⁴ Basadre, Jorge, *Historia de la República del Perú*, tomo XVI, Editorial Universitaria, Lima, 1972, p. 194.

⁵ *Ibidem*, pp. 195-196.

⁶ *Ibidem*, p. 199.

⁷ *Ibidem*, p. 199.

⁸ *Ibidem*, p. 199.

⁹ Basadre, Jorge, *La vida y la historia*, p. 537.

¹⁰ *Ibidem*, p. 537.

¹¹ *Ibidem*, p. 538.

¹² *Ibidem*, p. 539.

¹³ Según los especialistas, se trata del texto sobre cultura más valioso de Basadre por el nivel crítico y ensayístico; sin embargo no ha sido reeditado y ni siquiera se puede encontrar en la Biblioteca Nacional.

¹⁴ Macera, Pablo, *Conversaciones con Basadre*, Lima, Mosca Azul Editores, 1979, p. 89.

¹⁵ En *Bellas Equivocaciones*, op.cit., p. 14.

¹⁶ En *Retrato íntimo*, El Dominical de *El Comercio*, Lima, 9/2/03, p. 17.



Clausurado Cine Colón

Una oportunidad para la cultura

Escriben Rony Chávez y Gabriel Quispe

Hacia mucho tiempo que el auditorio había cambiado de linaje. El local de arquitectura afrancesada y nombre de conquistador fue *colonizado* por una grey travestida que dilapidó la leyenda de su señorío. Se acostumbró a practicar en las butacas lo que la pantalla, secuestrada por la pornografía más barata y negligente, mostraba a toda hora, en un paralelo que *Sherlock Jr.* de Buster Keaton y *La Rosa Púrpura del Cairo* de Woody Allen nunca hubieran imaginado. La Sala Colón, extensión del sórdido entorno del centro de Lima, ha sido liberada, y hasta nuevo aviso tendrá una mole de ladrillo y cemento y un letrero de clausura delante de su aristocrático umbral.

La autoridad municipal, encabezada por la Dirección de Seguridad Ciudadana, tomando el toro por las astas y confirmando el secreto a voces que constituía el ejercicio de la prostitución en los cines **República** y **Colón**, procedió a su intervención, cierre y tapiado.

Puede parecer poco, puede parecer insuficiente, puede causar la sensación de *deja vu*, de ya vivido, de ser un esfuerzo plausible, pero como anteriores iniciativas, condenado al fracaso. Sin embargo, el compromiso de la autoridad edil y del vecindario organizado nos hace abrigar sinceras esperanzas. Y San Marcos, vecino histórico del Cercado, no puede permanecer indiferente. Esta nota quiere ser tanto un documento periodístico, como un manifiesto de parte. Nos sentimos obligados a participar en el debate, a ser parte de la solución, ¡el arte cinematográfico lo reclama!



Oportunidad para la cultura

La historia del deterioro de las salas cinematográficas en el Cercado corre en paralelo al descuido y criminal abandono del Centro Histórico de Lima, **Patrimonio Cultural de la Humanidad**.

Los cines que mantienen actividad en el Cercado en total suman dieciséis, con cerca de cuarenta salas. De éstos los dedicados a la exhibición exclusiva de pornografía son (o eran) diez. Cosa curiosa, son los de más antigua data y en muchos casos los que presentan una arquitectura que recuerda sus épocas mejores y sus pretensiones iniciales. Por ejemplo, el **Colón**, fundado en 1914, es anterior a la misma Plaza San Martín y presenció hacia finales de 1929 la llegada del cine sonoro a nuestras salas. El cine **Omnia**, ubicado en la avenida Abancay a pocos metros del Parque Universitario, data de 1916. El cine **Le París** en los cincuenta era una sala de arte, baluarte de las cintas francesas durante el auge del cine club; de la misma época datan las proyecciones de nuestro Cine Arte de San Marcos en el **Colmena**. Mientras que a la inauguración del cine **Tauro**, con su quiebre estilístico y su arquitectura modernista, asistió el mismísimo presidente Prado.

El negocio de la exhibición cinematográfica entró en decadencia a mediados de la década de los setenta y tocó fondo durante los ochenta: la ampliación de la oferta televisiva; la crisis económica, la inseguridad ciudadana acrecentada por el fenómeno subversivo, entre otros motivos, hicieron inviables para muchos cines el continuar existiendo, entrando la gran mayoría en una ruta sin retorno que los convertiría en templos, galerías comerciales, fábricas, simples locales abandonados o "cines porno".

Esta agonía se evidenciaba en las condiciones cada vez más lamentables de los equipos de proyección y sonido, así como el envilecimiento de los espacios circundantes a las salas, los cuales con el devenir de los años y las crisis se convirtieron en refugio nocturno (y de un tiempo a esta parte refugio a secas) de delincuentes, carteristas, expendedores de drogas y prostitutas.

El negocio del sexo ocasional floreció en vecindad con la exhibición de pornografía: el jirón Cailloma dista pocos metros de los cines **Le París** y **Colmena**. Luego existe una prolongación del sexo en las veredas que serpenteando por Nicolás de Piérola llegan hasta la plaza Dos de Mayo, deteniéndose previamente en las improvisadas salas múltiples del cine **Venecia**. Algunas cuadras a la izquierda otro bastión del comercio carnal, el jirón Dávalos Lisson y la novena cuadra de la avenida Washington, abraza el cine **Tauro** y sus funciones continuadas "sólo para adultos".

Sin embargo, los casos del **Colón** y el **República** (sin ser los únicos) constituían ya expresiones vergonzosas de este parentesco. Los gemidos en la pantalla servían de marco y encubrimiento acústico a las prácticas sexuales que se realizaban en la mezzanine. Complacientes y cómplices administradores permitían a varios grupos de travestis ejercer la prostitución al interior de las salas; hecho que documentado gracias a cámaras ocultas del municipio permitió tener las pruebas irrefutables que lograron el cierre de estos antros.

Sin embargo, más allá de los empleados del escalafón inferior, la verdadera responsabilidad recae en los dueños o arrendatarios de estas salas, muchos de los cuales, paradójicamente, pertenecen a las llamadas familias tradicionales de nuestra capital.

Ojalá sea el inicio de una bella amistad entre las autoridades municipales, el espectáculo cinematográfico y el público. Debe apostarse por el saneamiento y la recuperación de los locales para establecer un circuito alternativo a la supremacía de los fríos multicines. El Centro Histórico de Lima reclama una oportunidad, opción que finalmente repercutirá en beneficio de todos, pues mejores condiciones de vida significa también mejores oportunidades en el ámbito económico. Nunca es demasiado tarde para sacudirse del marasmo y reverdecer.

Una de terror en Ayacucho

Misión en los Andes

Sus tres primeros largometrajes abordaron la violencia política, acaso un tema ineludible para quien nació -y vivió, durante los ochenta- en el departamento más castigado por Sendero y los militares. Ahora, busca un tono diferente. El último proyecto de Palito Ortega Matute es una película de terror. Esta memoria se escribe desde la amistad y el asombro.

Escribe Carlos Zevallos Bueno

Domingo 19 de enero. 6:00 a.m. Se forma el día en el centro de Ayacucho. Los primeros transeúntes se saludan. A una muchacha, de poco menos de mi edad, le compro una bebida y le pregunto qué imágenes conserva del terrorismo. La muchacha se disculpa, sus recuerdos no son claros. Excepto un niño. Ella se ocultó detrás de una ventana: el niño estalló a la vuelta de esa esquina, la que usted acaba de doblar. A veces lo sueña y, entonces, sí, le responde el adiós.

Nelba Acuña me recibe; es muy joven y tampoco compartirá conmigo recuerdos exactos de la guerra. Su esposo no está en casa, me indica con alguna contrariedad: se encuentra lidiando con las pocas escenas diurnas que demanda el proyecto. La tranquilizo. Tendré tiempo para conocer, no es ninguna mala noticia para mí. Cuando oscurezca, regreso, los acompaño y cumplo con mi objetivo. Documentar una película de provincia.

Un folleto de Prom Perú calcula ciento cincuenta y dos mil habitantes y recomienda la visita de



casonas e iglesias. Descubro dos cines. En el Municipal, sólo por este fin de semana, se reestrena **Sangre inocente** (2000). En el Cavelo, se anuncia otra producción original de Ayacucho, **Qarqacha**. He visto la primera en San Marcos. La otra, no la conocía ni me la esperaba y decido verla. Función a las 4:00 p.m., S/. 2.00.

Unos estudiantes, en una comunidad campesina, sufren el acoso de unas llamas demoníacas, luego un monstruo les chupa los sesos por la nuca... Cuando salgo a la calle, oscureció. Debo regresar. Los próximos días buscaré en vano información sobre el defectuoso largometraje en vídeo que acabo de ver; el Cavelo funciona sólo de noche y a esas horas será imposible darme un salto por ahí.

Nos conocemos. Disipo mis dudas; en verdad se llama Palito y en verdad se apellida Ortega. No es un seudónimo. A sus treinta y tres años, maneja un recuerdo vívido del miedo urbano, general; pero me dice que en otras partes del departamento se cometían las peores atrocidades. Estrenó la primera parte de **Dios tarda pero no olvida** en 1996; la secuela, en 1998. Cerró la trilogía con **Sangre inocente**, la más exitosa. ¿El fenómeno subversivo, en los filmes nacionales...? Se ha topado con representaciones valiosas, pero inconvincentes, incompletas. Se resiste cuando le exijo nombres o ejemplos concretos, porque *toda película peruana demanda muchísima locura y todas merecen muchísimo respeto*. Conduce la camioneta de su empresa productora, Roca Films. Buscamos a los intérpretes en sus casas. Segundino Huamancusi Quispe, un humorista infatigable. Carolina, una joven profesora de danzas regionales. Los hermanos Edwin y Nelson Béjar, y Augusto Intiquilla, de diecinueve, diecisiete y dieciséis años, respectivamente.

Rancha Llaqta es una comunidad de casas similares, sin luz eléctrica, a quince minutos del centro de Ayacucho. Palito pidió permiso a los campesinos y consiguió que le prestaran una casa. Ahí nos instalamos, cenamos y tomamos café. El frío se siente en los huesos (durante el día, ocurre lo contrario, el calor es seco en la garganta). Pido una exposición del argumento y Palito me explica que el incesto se prohíbe, incluso entre primos hermanos, y quienes burlan esa ley natural se transforman en llamas, y de noche merodean. Entonces se les denomina Jarjachas. Sólo si el pecado deja de consumarse la zoomorfosis se detiene, pero las consecuencias serán inevitables: los incestuosos no descansarán en paz y serán muertos vivientes, se alimentarán de sesos. La creencia rige en muchas poblaciones rurales de la sierra. Ideal para una película de terror.

Salimos, rumbo a campo abierto. Llegamos a una locación desolada. Transportar los equipos no fue difícil: apenas una batería de carro, que se conecta a un foco convencional, algunas linternas manuales, la cámara y el boom. Segundino y Carolina actúan. Son una pareja de esposos, e investigan la oscuridad densa y peligrosa. Las escenas se suspenden a cada instante, pues el viento se enardece, en ráfagas repentinas zamarrea los árboles y se produce un ruido como de

olas, encima de nosotros (capturar el sonido en directo es decisión expresa del realizador, aunque origine disturbios; un personaje susurraba *no se escucha ni a los perros* y, lejano, llegó un ladrido). Se desata la lluvia. Nos guarecemos. No es torrencial, pero tampoco se trata del mediocre chispeo de Lima. Todos miramos al jefe y esperamos su voz.

Contaba con una pareja de llamas, que mantiene en cautiverio el INC, para la escena capital del personaje de Segundino, luchando con las Jarjachas. Pero las autoridades no accedieron, a última hora, y, sin los animales, no se puede progresar demasiado esta noche: conviene volver. El problema es que Segundino viaja pasado mañana, a Lima, con su mujer y con sus hijos, en busca de un trabajo y de un futuro. Así que decido quedarme un día más de lo previsto. No quiero perderme esa pelea, ese clímax. Palito absuelve mis preguntas.

De formación básicamente autodidacta, no sólo produce, dirige, hace cámara y edita: también distribuye. Luego del estreno, viaja en la combativa camioneta de Roca Films, de ciudad en ciudad –Abancay, Puno, Arequipa, etcétera–, alquila “vídeo cines” análogos a los de Ayacucho –hace tiempo no se proyecta en celuloide en provincias– y practica la publicidad a través de perifoneos, volantes y, sobre todo, radios; abundan las emisoras sin licencia en el interior del país. Durante las giras, habló con algunos realizadores locales y les propuso una cadena solidaria: es decir, tú me pasas tu película, yo la exhibo en mi zona, y viceversa. Pese al interés, no existe un volumen suficiente de producción, que sostenga un flujo rentable.

Sus películas costaron un promedio de diez mil dólares; ha conseguido recuperar ese dinero. **Incesto, la maldición de los Jarjachas** está grabándose desde el siete de enero. Fue un proyecto de su hermano menor, muerto en un accidente. Por primera vez, Palito trabaja en digital (antes, se resignó al Super VHS): ha adquirido la pequeña cámara que, confiesa, aún no sabe manejar completamente, y los equipos de edición respectivos. Con **Jarjacha** planea otra trilogía. En la segunda parte, unos estudiantes investigarán cierta “superstición”, y pagarán caro su descreimiento. Los verosímiles testimonios de la tragedia se rescatarán, meses después, en cámaras de vídeo. Le menciono **La bruja de Blair** y niega esa influencia. Señala las fuentes originales de su inspiración: **Caníbal holocausto** y el caso Uchurahay. Guión en proceso.

Ahora, se despide; debe persistir con las autoridades, las llamas son imprescindibles. Pero, cuando volvemos a Rancho Llaqta, esa noche, el traslado no se produjo: la noticia es que mañana, martes, los animales estarán a nuestra disposición, dentro de las instalaciones del INC.

No hay opción, entonces. La consigna es dejarlo todo listo y postergar la lucha. La lluvia se vuelve a desatar, pero no hay opción. Segundino se va mañana. Se trabaja rápido. El compromiso de estas siete personas es total, conmovedor y digno. A las 3:30 a.m., los muchachos entran en escena, se topan con el cadáver de Carolina y pasan unos quinqués precarios cerca del rostro exánime de la actriz, que no lo puede evitar, parpadea. Las imágenes quedan aceptables sólo un par de horas después y la actriz está aterida. Nelba la frota con un paño y pregunta por el café. A las 5:36 a.m., el cadáver de Segundino rueda desde una alta roca; la escena se repite muchas veces y, muy pronto, no hay necesidad de maquillaje, la sangre fluye... Volvemos a la casa, con luz diurna. Dormimos. Palito necesitaba un mínimo de lucidez, pero el descanso resulta insuficiente: es menester hablarle, para que no se duerma sobre el timón y nos desbarranquemos.

Al día siguiente, las escenas se graban con apuro. En un par de horas parte el bus de Segundino, y su familia espera. Pero a las llamas del INC no les importa, se escapan, no quieren actuar. Son normales, en absoluto demoníacas: tienen miedo. El macho vuelve pronto al redil. La hembra se resiste. Trato de empujarla y nos encaramos, me mueve la boca en círculos. Me escupió. Un olor desagradable, ciertamente. Después de pelearse con lo sobrenatural, Segundino se apura. La camioneta acelera y llega a tiempo: el bus parte dentro de unos minutos; separará al actor de su tierra natal y me devolverá a Lima. De Palito me despedí, comentándole mi visión de una película con el mismo tema y casi con el mismo nombre que tu proyecto. Me explica que adelantó publicidad, para generar expectativa, *como hicieron con El hombre araña*, y que alguien se aprovechó. No conoce a esos “oportunistas”. Y no le molestan demasiado. En sus trabajos anteriores, admite graves deficiencias, no lo convencen. Pero, esta vez, confía. Ha sentido el empuje y la responsabilidad de la presencia fraterna. Por eso, anhela una función de **Jarjacha** en el cementerio, cerca de la tumba de su hermano, para decirle: misión cumplida. Murió a los veintitrés. *Yuliano jamás será viejo, es curioso. Yo cambiaré, haré más películas, mejores o peores, y él seguirá intacto. Él se ha detenido.* P.D. Fue muy reconfortante recibir la noticia del estreno, el 6 de marzo, en el Municipal de Ayacucho. Misión cumplida.



La eterna tiranía de lo breve

Escribe Juan Antonio García Borrero*
Camagüey, Cuba, mayo del 2002

En un principio fue el corto. Luego llegaron las historias contadas en más o menos noventa minutos, y algún tiempo después esos mega-metrajados donde el director, en complicidad con un editor francamente sádico, se complace en sumar planos y más planos que desde el punto de vista narrativo tal vez nada impliquen, aunque sí hablan muy bien del ego del cineasta. Ahora ya es casi normal que una película rebase las tres horas si pretende premios serios y reconocimientos académicos de gran rimbombancia, mas en un principio no: en un principio estaba el corto, esa suerte de relato breve que hacía de la intensidad y el ingenio no sólo los dos soportes básicos de su existencia, sino también un verdadero arte.

Habría que estudiar cuándo y por qué las estrategias de recepción del público comenzaron a transformarse de tal manera, que ya nunca más el cortometraje sería visto como un modelo normal del quehacer fílmico, sino en todo caso, como un pretexto para que estudiantes y cineastas en trance de lograr su primer filme (largo) se ejercitaran o divirtieran. La renuncia paulatina al realismo de la expresión cinematográfica breve no deja de resultar paradójica, pues si se fuera a comparar la vida con lo que sucede en el cine, tendríamos que admitir que aquélla se parece mucho más a un cortometraje que a un largo (la brevedad de la vida a la que se refería Protágoras), pero quizás sea por eso mismo que el hombre (animal incurablemente efímero, criatura conformada por el bamboleo de los instantes y las transiciones) terminaría rebelándose contra esa condición fatal de finitud, a través del fomento de los relatos de grandes proporciones. Así pasaríamos de la certidumbre dolorosa de lo breve a la búsqueda de una poética que nos simulara el acceso a lo infinito, a lo que nunca se extingue: de la fábula a la novela, de la anécdota a la historia, a la gran Historia.

Pudiera alegarse que, en caso de Latinoamérica, el cultivo del cortometraje sigue obedeciendo aun hoy, más que a imperativos o indagaciones estéticas y/o filosóficas, a poderosísimas razones de producción. Pasa en todas partes, pero en Latinoamérica muchas veces filmar un corto es la compensación de no poder rodar un largo. Por otro lado, intentar un esquema que permita obtener una idea de cuáles son los rasgos dominantes en la realización de cortometrajes de la zona, sería cuando menos impensable, ya no sólo porque desde el punto de vista cuantitativo hay un buen número de materiales que jamás serán del conocimiento público, sino porque cada país en sí mismo suele

*Crítico y ensayista cubano. Este texto es la transcripción de su intervención en el Encuentro de Cortometrajistas Iberoamericanos, organizado por la Asociación Cultural Certamen Internacional de Films Cortos «Ciudad de Huesca» y Casa de América. Huesca, España, 2002.

percibirse como un caleidoscopio, un surtidor interminable de imágenes e historias que se entrecruzan o permanecen todo el tiempo paralelas. En estos casos, podría hacerse esta pregunta: más allá del gran espacio físico que los genera, ¿pueden encontrarse rasgos comunes entre **El héroe** (1995) de Carlos Carrera y **La piel de gallina** (1995) de Nicolás Saad?, ¿o entre el **BMW rojo** (2000) de los brasileños Reinaldo Pinheiro y Edú Ramos y **De tripas corazón** (1998) de Antonio Urrutia?, ¿o entre **En el espejo del cielo** (1998) de Carlos Salces y **Lápide** (1997) de Paulo Morelli?, ¿o entre **El susurro del viento** (1996) de Franco Peña y **La balada de Donna Helena** (1994) de Fito Páez?, ¿o entre **Talco para lo negro** (1992) del cubano Arturo Sotto y **Video de familia** (2001) de Humberto Padrón?

Luego, tampoco creo que exista a estas alturas la conciencia colectiva de que el corto es un género en sí mismo. El éxito de filmes como **El callejón de los milagros** (1995) de Jorge Fons o **Amores Perros** (2000) de Alejandro González Iñárritu, dos largos de un mismo país que hacen de lo episódico el aliento dramático, pudo hacernos pensar en un renacimiento del interés por las historias cortas, aunque enlazadas dentro de un macro-relato, como macro-relato es también la vida misma. Pero desde luego, tampoco puede decirse que los noventa inaugura en el continente este tipo de exposición fílmica; sólo en el caso cubano, que en lo personal he intentado estudiar más, pueden recordarse cintas como **Historias de la Revolución** (1960), **Cuba '58** (1962), **Lucía** (1968) o **Mujer transparente** (1990).

Ahora, lo que es *el corto en sí* (como seguro hubiera dicho el escéptico Kant) permanece en las penumbras, pues si el cortometrajista sabe que su material no reembolsará el dinero invertido en la producción, y que la crítica a duras penas reparará en el mismo, ¿para qué lo filma entonces? Ciertamente en Latinoamérica, la distribución comercial del corto todavía está lejos de resultar estimulante: hablamos de canales de exhibición que apenas sobrepasan los marcos de los festivales y las muestras algo exóticas de las escuelas. Por otro lado, tampoco la crítica especializada hace lo más mínimo por difundir y estudiar de manera sistemática esta otra zona del quehacer fílmico, y si a ello se suma el profundo desconocimiento que entre sí tienen los propios realizadores (festivales como los de Huesca resultan más bien la excepción), puede entenderse el porqué del desasosiego que, entre líneas, es posible percibir en no pocas de las valiosas ponencias que reúne este volumen.

El corto, desde luego, va a seguir existiendo, de la misma manera que el cuento no ha podido sucumbir ante el empuje de la novela, o el epigrama ante el poema. En realidad, estos tiempos que vivimos, que casi nos hacen creer que somos jueces y partes de un video-clip existencial interminable y caótico, más bien se presta para la emisión y recepción de discursos que se pronuncien contra la retórica desmedida. El ser humano una vez más ha recordado que su vida no es otra cosa que la suma total de circunstancias efímeras, y que lo perdurable descansa en el sentido y la intensidad que le otorgue a sus acciones. En lo intenso antes que lo extenso. El innegable progreso alcanzado por la humanidad no ha podido librarnos de la tiranía de lo breve, y el corto tal vez sea la expresión cinematográfica que mejor refleje eso.



Rodaje de **Video de familia**. Cuba, 2001.



El cortometraje peruano

Un espacio perdido

Escribe Nelson García Miranda

Se han cumplido diez años de la no exhibición pública de cortometrajes en las salas cinematográficas. Es una lástima, constituyeron un espacio ganado y nuevo para la expresión cultural del país, reconocido como el mejor taller para la formación de realizadores y técnicos en un ámbito sin tradición cinematográfica y único medio aún en las industrias fílmicas desarrolladas en el que se inician y perfeccionan los aspirantes a cineastas.

En 1972 se dio la más importante ley peruana de cine. Mediante el D.L.19327 el gobierno militar de entonces pretendió fomentar el desarrollo industrial de nuestra cinematografía. Hacer cine es difícil y hacer buen cine es aún más difícil. Una ley de promoción cinematográfica no genera automáticamente cineastas. No se hacen cineastas de la noche a la mañana. El cine es un oficio multidisciplinario que se aprende lentamente, porque es costoso, es riesgoso. El cortometraje era la alternativa obligada.

Este es un producto de ocho a doce minutos de duración que comenzó a aparecer en las salas a partir de 1973. Se filmaban aproximadamente cien cortos al año, de los cuales sesenta se aprobaban para la exhibición.

Por otro lado, la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI), máximo organismo de la ley 19327, no cumplió con sus objetivos debido a la nula formación cinematográfica de sus miembros, la burocracia

cia y, sobre todo durante los setenta, la censura que le cerró las puertas a toda posibilidad de cine crítico. Los productores buscaron entonces el camino más fácil. No obstante, poco a poco se avanzó, compartiendo hallazgos, experimentando formas. El afecto al costumbrismo hizo que se filmara toda festividad folklórica o religiosa. De igual modo las múltiples manifestaciones de la cultura precolombina, virreynal o republicana. También la riqueza de la fauna, flora o minería. La cambiante y majestuosa geografía nacional. Las formas de vida y trabajo tradicional en la costa, sierra y selva. La múltiple informalidad laboral de la capital. Y tan numerosos como los anteriores son los cortos que trazan retratos de deportistas, santos, artistas, científicos, músicos, poetas, locos, putas y personajes históricos en general.

Por supuesto que no faltaron oportunistas, aventureros y mercenarios, pero siempre terminaron identificados, señalados y desdeñados por el gremio, y desnudados por la crítica cinematográfica nacional como puede apreciarse en la prensa de aquellos años.

Hay cortometrajes filmados en cada uno de los 24 departamentos del Perú. En las décadas del '70 y '80 era normal, en las instituciones gremiales u oficiales de cine, recibir invitaciones de provincias para el pase de obras filmadas en las zonas como Cusco, Nazca, Lambayeque, Iquitos, Arequipa, etc., como parte de las festividades por el aniversario de la ciudad y en los que se hacía cine forum sobre la

- >>Runan Cayku (1973) de Nora de Izcue
Paloma de Plata del Festival de Leipzig (RDA)
- >>Agua salada (1974) de Arturo Sinclair
Hugo de Oro del Festival de Chicago (USA)
- >>El cóndor y el zorro (1980) de Walter Tournier
Gran Premio Coral del II Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
- >>Velorio (1982) de Eduardo Polo
Colón de Oro del Festival de Huelva (España)
- >>Miss Universo en el Perú (1982) de Grupo Chaski
Vención Honrosa del IV Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Ardilla de Oro Festikon (Holanda)
Makhila de Plata del Festival de Biarritz (Francia)
Premio Especial del XVIII Encuentro Internacional de Cine Juvenil (RFA)
Tercera Mención de Foto y Cine en Comisión de Cultura del Cantón de Berna (Suiza)
- >>Radio Belén (1983) de Gianfranco Annichini
2do Coral Blanco del V Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Primer Premio del Festival de Oberhausen (RFA)
Invitación Especial al Festival de Cannes (Francia)
- >>Los alpaqueros de chimboya (1984) de Marianne Eyde
Red Ribbon American Film Festival (USA)
- >>Nuestro pequeño paraíso (1984) de Walter Tournier
Gran Premio Coral del VI Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
- >>Candico, huaquero de oficio y ciencia (1985) de Francisco Salomón
Primer Premio Festival Latino de Nueva York (USA)
- >>Fantasmas, duendes y otros cuentos (1985) de Alfredo Béjar
Premio en Festival de Guadalupe, Texas (USA)
- >>Qosqo (1986) de Fausto Espinoza
VIII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Mención honrosa del Festival de Pueblos Indígenas (Brasil)
- >>Imágenes para una democracia (1987) de Chiara Varese
Premio Especial del Jurado Festival de Leipzig (RDA)
- >>Sobreviviente de oficio (1987) de Fernando Espinoza
Premio Caracol IX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
- >>Una novia en Nueva York (1988) de Gianfranco Annichini
Mención Honrosa del Festival Internacional de Oberhausen (RFA)
- >>Cuando el mundo oscureció (1989) de Gianfranco Annichini y José Carlos Huayhuaca
Mejor Documental del Festival de Nueva York (USA)
- >>Cucharita (1990) de Stefan Kaspar
Danzante de Plata del Festival de Huesca (España)
- >>Las venas de la tierra (1991) de José Antonio Portugal
Mejor documental del Festival de los Pueblos Indígenas (Perú)
- >>El gran viaje del Capitán Neptuno (1992) de Aldo Salvini
Premio Especial del Jurado Festival de Clermont Ferrand (Francia)
- >>High life (1992) de Federico García y Javier García
Danzante de Oro del Festival de Huesca (España)
- >>Canción para un cine cerrado (1992) de Nelson García Miranda
Mejor documental del Festival Encuentro de dos Mundos (Paraguay)

muestra presentada. Por entonces el cortometraje formaba parte de la cultura nacional, era un elemento de diálogos y educación del espectador cinematográfico.

Desde el comienzo el pase del cortometraje por todas las salas generó espontáneos aplausos o murmullos. Después con los concursos convocados por el Centro de Tele Educación de la Universidad Católica y la Asociación de Cineastas del Perú se dio inicio a una voluntaria competitividad que duró los veinte años de vigencia de la primera ley. Es decir, hubo siempre en la cinematografía nacional voluntad de autocrítica, afán de superación y afinación de propuestas. Muchos cortometrajes recibieron trofeos en festivales internacionales. El Ministerio de Relaciones Exteriores organizó y llevó muestras de cortos a diferentes partes del mundo como parte del desarrollo cultural del país.

En 1992 el gobierno del ingeniero Fujimori derogó la Ley 19327, que permitía la exhibición pública de cortometrajes. Como sabemos ahora Fujimori no era peruano y no le interesaba la cultura nacional. En su reemplazo se promulgó la Ley de cine 26370.

Ahora hagamos una comparación. En los primeros cinco años de la ley 19327 se beneficiaron con la exhibición pública cerca de 300 cortos, que

después de 18 meses de pase por las salas cada uno recuperaba la inversión y reunía un capital con el cual el realizador continuaba filmando.

En el mismo lapso de la nueva ley 26370 se han aprobado sólo 39 obras. Cada una ha recibido un premio pecuniario de parte del Estado que cubre solamente el costo de la inversión. Ninguna se ha exhibido comercialmente; por tanto no han generado utilidades. En consecuencia, los nuevos realizadores no han podido seguir produciendo. Se podría decir que su carrera de cineasta está acabada apenas al comienzo.

Debe recordarse que todos los actuales directores peruanos de largometrajes se han formado en la producción de cortometrajes que han circulado ante el gran público.

Es necesario y urgente tomar una decisión al respecto porque en el anteproyecto de la nueva ley de cine, que va a entrar en discusión en el Congreso, no se ha considerado la exhibición pública de cortometrajes.

La exhibición de un corto no es un detalle comercial, menos una vana pretensión. La confrontación ante el público otorga al realizador, técnico y actor, además de la autocrítica de rigor, un afinamiento inapreciable del oficio de hacer cine, que no se aprende en facultades, institutos o talleres.

Reclamar por el cortometraje, es exigir una oportunidad para los nuevos cineastas, para el necesario recambio generacional. Además soy de los que piensan que lo mejor del cine peruano está, todavía, en el cortometraje.

Los nuevos



Un comunicado del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) anunció hace unas semanas la creación de la Asociación de Cortometrajistas del Perú (ASCORTOPE)¹. Conversamos con Jorge Esteves, Franco García y Rodolfo Zavala, tres de los ocho fundadores.

Escriben Ichi Terukina y René Weber

¿Cuál es la problemática general que los conduce a ustedes a crear esta asociación?

FRANCO: En realidad hay muchas razones, una de ellas es que los jóvenes no se sienten representados. Uno se enfrenta solo a los monstruos y esa es una de las razones para crear la asociación.

¿Y quiénes son los monstruos?

FRANCO: El financiamiento, el no tener equipamiento, la ausencia de festivales.

RODOLFO: La problemática es finalmente la falta de apoyo a la realización de cortometrajes y la carencia de ventanas reales de exhibición.

FRANCO: En un programa de televisión creen que nos hacen un favor al pasar un corto, mientras que nosotros le estamos haciendo el favor.

*¿Estás criticando a Bedoya que presenta cortometrajes en **El placer de los ojos**?*

FRANCO: La verdad no veo su programa desde hace tiempo. Pero yo más critico a **Video Bizarro**. No retribuían al cortometrajista.

¿La exhibición debería estar ligada a una retribución?

RODOLFO: No necesariamente. Puedo mostrar mi corto en El Ekeko, sé que no me van a pagar porque sé que no van a cobrar entrada. Pero sí me molesta, por ejemplo, mostrarlo en La Noche porque están cobrando entrada.

¿A ustedes les agradecería volver a la situación de la ley 19327 que obligaba a las salas de cine a presentar cortos?

RODOLFO: No exactamente eso. Uno podría estar de acuerdo, pero se hacían bodrios con tal de presentarlos.

FRANCO: Yo no creo que tenga que ser así. Considero que se deben crear circuitos alternativos de exhibición exclusiva de cortometrajes.

JORGE: Pero no como antes que era una imposición. Hay que hacer festivales, de repente un día a la semana en una sala pequeña de una gran cadena.

¿Y quién tendría que organizar esos festivales?

JORGE: Podría ser la ASCORTOPE en algún momento.

FRANCO: Nosotros queremos acostumbrar a la gente a ver el corto como tal.

Los gremios cinematográficos existentes (SOCINE y ACDP) tienen miembros que son cortometrajistas. ¿No es una alternativa válida?

JORGE: Están pensando más en largos.

FRANCO: Esas asociaciones están viendo algo más inmediato y le dan preferencia al largo, pero sinceramente no hay largometrajes representativos. Son telenovelas de dos horas filmadas en 35 mm. Mostrar *tetas*, decir *carajo* y *mierda* es lo que los diferencia de una telenovela. ¡Eso no es cine! Además, valgan verdades, somos gente joven y el trabajo de ASCORTOPE es un trabajo de creación y de enseñanza a largo plazo.

RODOLFO: Pero no queremos divorciarnos de SOCINE ni de la ACDP o de CONACINE. Ojalá trabajemos juntos.

¹ ASCORTOPE. Presidente: Rodolfo Zavala; Vicepresidente: Roberto Barba; Tesorero: Jorge Esteves; Relaciones Públicas: Eliana Illescas y Guillermo Moreno. Dirección electrónica: ascortope@peru.com

Entrevista a ASCORTOPE

Los nuevos

En la actualidad hay dos proyectos de ley de cine en el parlamento. Uno elaborado por una comisión del CONACINE y otro de Fico García. ¿El corto está involucrado en esos proyectos o no?

JORGE: Por lo poco que sabemos, está incluido.

FRANCO: Con lo poco que sabemos de los proyectos, pienso que como están hechos por personas que hacen largometrajes o aspiran a hacerlos, el corto no tiene presencia suficiente. Habría que analizar bien.

El núcleo inicial de ASCORTOPE lo conforman ocho personas. ¿Cuándo piensan incorporar nuevos miembros?

FRANCO: Queremos hacer una convocatoria para más adelante. Estamos decididos a continuar los ocho hasta tener las ideas claras y esto ande bien. Si vienen veinte más es el despelote total.

JORGE: Primero queremos estar mucho más sólidos, más seguros de nuestras ideas.

Dentro de la estrategia que ustedes vienen elaborando, ¿cuál es el concepto que tienen de provincias?

RODOLFO: Mucha gente en provincias nos ha escrito.

FRANCO: Nosotros hablamos de cine nacional. Tenemos pensado hacer festivales y muestras itinerantes.

¿Ustedes encuentran una diferencia cualitativa entre un largometraje y un cortometraje a nivel de producción y a nivel formal?

JORGE: Bueno, la forma de contar la historia en un corto es distinta. Tienes que ir al grano de frente. En un largo tienes tiempo para

desarrollar la historia.

FRANCO: Primero, la seriedad con la que se afronta cualquier proyecto es la misma. Ahora, de hecho el trabajo de lenguaje entre el largo y el corto es distinto. También hay diferencias en cuanto a distribución. Pero no hay mercado ni para el corto ni para el largo.

El problema del cortometraje es internacional.

FRANCO: Nos contaban que en Europa el corto tiene bastante difusión en televisión y es bien pagado.

¿Ustedes cómo ven el panorama en cuanto a la tecnología? ¿Apuntan más al digital?

FRANCO: No es que apuntemos más al digital sino que la elección del soporte creo que es una decisión libre del director y de la billetera del director, obviamente.

¿O sea que prima el concepto de la billetera? ¿No es un problema de lenguaje?

FRANCO: No, considero al cine como un lenguaje más allá del soporte. De hecho hay diferencias derivadas del soporte. Por cuestiones de lenguaje uno escoge cierta textura. El lenguaje es el que se expresa en el soporte.

Eso nos remite a una estética distinta. ¿Han hecho alguna investigación previa?

JORGE: Bueno, ese es un poco el aspecto técnico. Yo he trabajado bastante tiempo en digital y sé más o menos hasta dónde se puede llegar, cuáles son sus limitaciones.

FRANCO: Uno decide la textura de acuerdo a las características de la narración.

Cuestión de números

Escribe Francisco Adrianzén

Pocos avances tecnológicos, aplicados a la cinematografía, han producido tanto entusiasmo como la tecnología digital, particularmente la referida a la captura y transformación de la imagen.

Aunque la "revolución digital" en el mundo cinematográfico abarca varios campos que van desde el sonido hasta la proyección, pasando por la imagen y los efectos especiales, es principalmente la tecnología vinculada al vídeo digital (registro y manipulación de la imagen) la que ha despertado un entusiasmo nunca antes visto.

Tal vez la aparición del sonido y el color, en su momento, provocaron un interés semejante. Cambiaron profundamente al cine y obligaron a "repensar" la cinematografía, despertando entusiasmo y polémica.

Esta vez, a diferencia de otros cambios, estamos frente a un fenómeno que transforma y cuestiona parte de la esencia cinematográfica: el registro de la imagen, su manipulación, su presentación (proyección) y la forma de producción de la obra en sí.

En rigor, tal vez debiera de ser más correcto decir que estamos frente a la aparición de un nuevo arte: el arte digital cinematográfico, por diferenciarlo de la cinematografía como la conocemos ahora. Evidentemente una afirmación de este tipo demanda un estudio cuyos límites e implicancias superan las limitaciones del presente artículo, pero que es necesario señalar y tal vez en cierto momento emprender.

A diferencia de otros adelantos: el 16 mm, el Cinemascope, las cámaras portátiles, blindadas después, el sonido directo y el steadycam, por citar algunos de los avances técnicos más importantes y que influyeron en la expresión cinematográfica, estamos esta vez frente a un fenómeno que modifica sustancialmente la manera de hacer cine.

De primera intención, el vídeo digital ha permitido superar uno de los obstáculos (por su complejidad y costo) más importantes que encontraba la producción cinematográfica: el registro de la imagen y también del sonido. La cinematografía siempre dependió de la película: una emulsión química colocada sobre un soporte especial que marchaba a una velocidad de 24 cuadros por segundo y que requería de complejos y precisos mecanismos para la fijación de la imagen, así como también de un amplio conocimiento técnico y talento artístico para lograr una adecuada calidad, más allá de un proceso posterior de revelado y copiado para su visionado.

En nuestros países (América Latina y otros hoy llamados «en vías de desarrollo») el costo de las cámaras, así como también el costo de la película y procesos de laboratorio, limitaban seriamente una producción y eran determinantes al momento de plantearse un proyecto.

Y de pronto llegó el digital. Todo se simplificó, las cámaras son pequeñas, de fácil manejo y relativamente baratas. Poseen sistemas de automatización que hasta permiten que cualquiera se imagine camarógrafo y aún realizador. El costo por minuto de imagen registrada ha tenido una caída espectacular y continúa su descenso con la aparición de cámaras no sólo más baratas sino de mayor calidad. Los problemas de sincronismo de imagen y sonido se han minimizado tanto que muy pocos recuerdan cómo se solucionan y se habla de ellos (y de la producción cinematográfica) como de un código maya o un papiro egipcio: antiguo y críptico.

Adicionalmente la aparición en la computación de nuevos procesadores, mejores y más rápidos, ha logrado una perfecta integración con los nuevos formatos digitales. Hoy se puede decir, sin sonar exagerado, que la producción



Con **Celebración**, de Thomas Vinterberg, empezó el mito y el Dogma.

cinematográfica se hace en gran parte en la casa, con todos los beneficios que esto puede traer.

Sin duda hay entusiasmo, pero también desconocimiento y desconcierto. Entusiasmo, como es lógico y comprensible, por la simplificación de complejos y costosos procesos. Las limitaciones económicas siempre han sido una barrera para la creación cinematográfica y el digital ha reducido ampliamente los presupuestos: costos de cámaras, luces, película virgen, laboratorio, sonido, edición y efectos especiales. El impacto en nuestro medio (y no solamente acá, por supuesto) ha significado una revitalización del movimiento cortometrajista y la aparición de diversos proyectos de largometraje que han sido o son planteados en formato digital.

El digital ha significado en cierta medida y es justamente ese uno de sus aportes más sustantivos, la democratización de la producción. Es cierto que el cine dista mucho de estar al alcance de todos (aún hay lugares en nuestro país en los cuales nunca se ha visto un filme y muchas ciudades importantes aún no cuentan con una sala de exhibición), pero no se puede negar que hoy son mayores las posibilidades de hacer cine y muchas barreras continúan cayendo.

La democratización de la producción es uno de los aspectos más importantes generados por la tecnología digital. Nuevas obras y nuevos realizadores surgen. La realización deja de ser la posibilidad y privilegio de algunos, para convertirse en realidad para muchos. Obviamente el producir es bueno para todos. Más allá de diferencias de calidad que necesariamente existen, el volumen de producción es o debiera de ser: renovación, propuestas diferentes (no necesariamente nuevas), actividad laboral y gremial, experimentación y nece-

sario aprendizaje de nuevas (y viejas) generaciones, y por último, y obviamente no termina aquí, está permitiendo y ojalá no se detenga, salir de la inmovilidad en que está nuestra cinematografía (hasta donde conocemos en el 2002 se han filmado o grabado una docena de largometrajes, cifra insólita en nuestro medio). Por supuesto que la democratización de la producción es un tema de una mayor complejidad y solamente lo tomamos en su concepto básico: ampliar el círculo de los iniciados.

Pero así como el digital ha provocado entusiasmos, igualmente ha generado falsas percepciones. El estreno de **Celebración (Festen)** en 1996, filme danés adscrito al grupo Dogma, hizo creer que filmar una película era tomar una cámara y convocar a un grupo de amigos en el interior de una casa, soltándoles un tema para que improvisen. Por supuesto que muchos siguen aún sin ver otros niveles de complejidad: trabajo especializado en equipo, propuesta fílmica, guión, tradición cinematográfica, profesionalismo técnico y de actuación, más allá de cuidados técnicos y un significativo presupuesto. En resumen, el cine es mucho más que el deslumbramiento tecnológico que hoy parece encandilar a jóvenes y veteranos.

Y son precisamente estas percepciones equivocadas que parecen desarrollarse en un sector de nuestra siempre incipiente cinematografía, unas veces por desconocimiento y otras como si estuviéramos condenados a no reflexionar, evidenciando un redomado gusto por lo superficial y efímero. Veamos algunos ejemplos. Reducción de presupuesto, por ejemplo, se entiende como una

nes del equipo o de presupuesto, o ganas de hacer», historia por «naturalidad». Y así una serie de eufemismos empiezan a aparecer destinados todos a justificar un enfoque de la producción que se acerca más al aficionado que al profesional.

Es cierto que estamos aún en los albores de una tecnología que tiene aún un largo camino por recorrer y que, por lo tanto, existen y existirán muchas zonas oscuras de difícil comprensión y en donde necesariamente habrán equivocaciones. Pero es igualmente cierto que hay en nuestro país años de experiencia cinematográfica acumulada que deben de servirnos para no empezar de cero, ni repetir errores y sí más bien sacarle el mayor provecho a un avance tecnológico que debemos de convertir en nuestro aliado para el desarrollo de nuestra cinematografía, desarrollo que para decirlo muy claro no es únicamente nuevas cámaras y computadoras, ni lo último en «juguetes electrónicos», sino una producción que se preocupe por contar historias, que permita una industria cinematográfica sólida, estructurada, que supere el nivel artesanal de nuestro medio, y que haga que la incertidumbre deje de ser palabra corriente. Definitivamente la tecnología puede y debe ser nuestra aliada, como también puede aliviar la agonía hoy existente y durante un buen lapso ilusionarnos con que es posible nuestro desarrollo cinematográfico. De nosotros depende su mejor uso, de nosotros también depende superar su condición de moda pasajera, para convertirla en una verdadera herramienta.

El futuro, sin duda alguna, será del cine digital, sus avances así lo hacen prever, pero entonces, cuando nos alcance, ¿se llamará cine todavía? ¿Tendremos entonces algún lugar significativo en la producción mundial?

panchoa@hotmail.com



Cuestión de números



Godard: «¡el cine ha muerto!»

¿Cuál es su eco en la crítica de cine?

Escribe Réal La Rochelle

Uno de los aspectos primordiales para entender al cine cabalmente, tanto en su dimensión artística, como en su aspecto social, es el aspecto teórico. La reflexión acerca de este fenómeno social, su percepción, impacto y posibilidades, han generado en ese otro gran vehículo que es Internet gran cantidad de *sitios web*. Sin embargo, la mayoría de las veces tenemos que «bucear» entre publicidad y gacetillas, antes de encontrar algo realmente valioso. Eso es lo que hallamos en www.otrocampo.com, página de teoría cinematográfica sumamente recomendable, que invitamos a visitar y de la cual extraemos este artículo, que, compartiendo el espíritu de Butaca y de otrocampo.com, invita a la discusión.

Una de las paradojas más desgarradoras de la crítica cinematográfica, en los inicios de este nuevo milenio, es la de trabajar sobre un artefacto convertido en objeto momificado respecto de la realidad audiovisual. Esta crítica exigente, incluso elitista, surgió de un molde creado en la época lejana en que el cine florecía como «séptimo arte», es decir en la era pre-televisión, antes de la explosión en todas las direcciones de lo audiovisual y lo digital. Y no hablo aquí de antagonismos entre los soportes (película, banda magnetoscópica, disco duro), sino del conjunto de las condiciones de producción/difusión/recepción del cine.

El mayor consumo de films -en Quebec, al menos- se produce desde hace largo tiempo en televisión y en vídeo; por su parte, los nuevos multiplex reunieron y fusionaron antiguas casas de juegos electrónicos, tiendas, bares y cines. Para ver un film en estos lugares hay que descubrir primero una sala en medio de un laberinto ruidoso con múltiples pantallas centelleantes de publicidad, anuncios, video-clips. Curiosamente, cuanto más se desarrollan las tecnologías, más se asemeja el cine al de sus primeros tiempos de hace más de un siglo, cuando un film era consumido y paladeado en una feria, en un circo, en una verbena, en un music-hall. ¿Se halla el viejo cine a punto de sufrir una regresión a su infancia?

Vida y muerte del cine

El último invierno tuve ocasión de meditar un poco, en Montreal, sobre las increíbles transformaciones ocurridas en el cine desde los años '50 y '60, durante esta corta his-

toria de medio siglo de metamorfosis. Fue en febrero de 2002, durante los *Rendez-vous de Cinéma Québécois*, en la Cinémathèque de Quebec. Se consagraron allí dos noches a recordarnos los así llamados «bellos años» de nuestros cineclubs, de la creación de la Cinémathèque, del primer Festival cinematográfico de Montreal. Una noche había sido dedicada a homenajear a Robert Daudelin, director de la Cinémathèque desde hace casi treinta años y que anuncia su retiro para este otoño. La otra ceremonia, dedicada a los «pasadores» de cine (los animadores de cineclubs, críticos de revistas, profesores), me permitió relatar a los jóvenes recuerdos emocionados de mi primer cineclub, en 1957, con *How Green Was My Valley* de John Ford, mis comienzos con el cine de arte. Por otra parte, en las palabras de homenaje a Daudelin que me solicitaron, acompañadas mágicamente por el saxo de Jean Derome, tuve ocasión de evocar nuestras primeras pasiones cinefílicas con el descubrimiento, entre otros, de Ford y Hitchcock, de Godard y Resnais, de Fellini y Bergman, Rossellini y Renoir, así como todas las nuevas olas de ese planeta llamado Modernidad. Materias similares tejen el tema de mi libro: *Cinéma en rouge et noir* (Triptyque, Montreal, 1994).

Esas nuevas olas, nos recuerda Godard, parecían destinadas a una longevidad digna de las obstinaciones más audaces y las transformaciones más coherentes. Pero sin embargo iban a extinguirse pronto como el más brillante y sonoro fuego de artificio. Ya durante los años '60 se moría el cine. Ya las figuras de Rossellini y Godard se agigantaban en la televisión: no decían que *había que hacer televisión*, sino más bien que había que hacer *films para la televisión*, pues era allí que se encontraría en adelante la masa del público que, en un mismo movimiento, desertaba del cine y favorecía así, sin saberlo, la paulatina desaparición de los palacios céntricos y las salas de barrio.

El cine había muerto, pero la crítica continuaba con su melopea y su hombrecito del camino como si nada pasara; sigue incluso poniendo el mismo disco en 2002, como si los festivales no se hubiesen convertido en industrias del *entertainment*, como si el único cine fuera el de la película y las grandes pantallas, como si la televisión y el vídeo debieran ser consideradas meras «reproducciones» y



“fotocopias” eternamente despreciables. Las revistas de cine viven en una cámara funeraria, como si la vida fílmica no continuara, como si Chaplin no hubiera pasado jamás del “mudo” al sonoro, como si Agnès Varda no hubiera rodado con una cámara DV su magnífica **Les Glaneurs et la glaneuse**, ni Lars von Trier su musical **Dancer in the Dark** con la misma técnica. La crítica confunde aquí el cine -su muerte marcada por la historicidad de su desarrollo técnico, artístico, comercial- con los films, siempre vivientes, con la escritura fílmica.

Muerte del cine y transfiguración de los films

Cuando Godard afirma que el cine ha muerto, no dice jamás que dejará de hacer películas y vídeos, o que ya no editará bandas sonoras en discos (tal como lo hizo con *Nouvelle vague* e *Histoire(s) du cinéma*). Creo que nos invita simplemente a mirar de frente a la realidad, es decir, a aferrarnos a las posibilidades inmensas del montaje de imágenes y de sonidos para escribir discursos, filosofar, narrar temas y personajes con un punto de vista, un estilo, una escritura. Es exactamente esta idea la que había presidido el nacimiento de la crítica cinematográfica, impulsado a un Rossellini a crear sus films para la televisión, a Bergman a hacer para este medio su espléndida **Flauta mágica**, o a Chris Marker a trabajar en vídeo, en instalaciones multimedia o en DVD (**Immemory**, por ejemplo, para Beaubourg). Como lo hacen por otra parte los François Girard y Atom Egoyan, todos ellos grandes cineastas.

Las revistas de cine y la crítica cinematográfica ¿no serán a fin de cuentas como esas lloronas profesionales de la Antigüedad, a las que se les pagaba para expresar un duelo y una nostalgia en nombre de una multitud completamente indiferente? Las revistas de cine se ocupan poco y mal de la nueva realidad de las imágenes y los sonidos, electromagnéticos o digitales; la edición en francés de los escritos de Rossellini sobre la televisión (Editions Cahiers du cinéma), textos redactados hace varias décadas, los deja fríos, los productos derivados de los films también. Cada tanto se oye entonces un grito de alarma, un sollozo, una invectiva contra la televisión, sobre todo para lamentar los “buenos viejos tiempos” y las supuestas “edades de oro” del cine.

Creo que la crítica cinematográfica debe ser repensada a fondo, que debe inscribirse en una nueva propedéutica, examinar más profundamente la realidad del cine, la realidad de sus modos más recientes de producción y difusión. Quizás este reciclaje más fino terminaría permitiendo la emergencia de nuevas formas de análisis, al mismo tiempo que ayudaría a dejar de lado lugares comunes del pensamiento y la escritura que descienden en línea recta de los cines de arte y de ensayo de la Francia de posguerra, o de los *Cahiers de cinéma* de Bazin (influencias directas sobre la crítica de Quebec desde fines de los años '50).

No se trata obviamente de arrojar el niño con el agua del baño. Por mi parte, jamás me negaría a evocar las iluminaciones de los años '50 y '60, y las que siguieron en el cine de formato tradicional. Pero no quisiera ciertamente rechazar los buenos hallazgos de la televisión, la manera en que permitió que muchos films continuaran existiendo y rejuvenecieran, ni analizar maravillosos video-clips y algunas publicidades inteligentes, sólidos reportajes y documentales, videos de arte, o incluso films y composiciones fílmicas en DVD.

Siento cada vez más dificultades para respirar el aire viciado de revistas de cine embretadas en miriñaques y fracs trasnochados que envejecen cada vez peor. Esta es la razón de que me haya tomado un período



Jean-Luc Godard.

de sabático respecto de este tipo de revistas, y de que deje tentar por otros medios como las revistas de cine web, o incluso por otras prácticas de escritura fílmica para creaciones audiovisuales que se inician por medio de instrumentos novedosos. Por ejemplo, dedico mucho trabajo actualmente a los guiones de films radiofónicos (creaciones sonoras), y también a un proyecto de DVD. Lo que no me impide también planear una biografía intelectual de Denys Arcand, el mayor cineasta quebequés de la modernidad, que lleva ya cuarenta años de cine en el cuerpo. Nos conocimos en los bancos de la Universidad de Montreal en 1960, época en la que delirábamos tanto con **La dolce vita** como con **El ángel exterminador**. Hoy, en esta biografía que sigue el recorrido del Quebec contemporáneo desde la Revolución tranquila, Arcand se plantea todavía la pregunta por la vida y la muerte del cine. Para este cineasta, el cine de Quebec se extinguió a fines de los años '60. Lo que no le impide continuar rodando películas, incluso excelentes.

Concluyo esta nota en medio del *Festival des Films du Monde* de Montreal, institución que hace ya mucho tiempo ha dejado de ser un festival cinematográfico para convertirse en un Wal-Mart de todo tipo de films, un revoltijo donde es posible encontrar cualquier cosa, un mercado de pulgas sin dirección ni política editorial; testimonia por sí solo la muerte del cine. En esta feria, un film errante de Jean y Serge Gagné, **Barbaloune**, clama en el desierto: «Somos una especie en vías de desaparición. ¡El cine se muere, mamá!».



Federico Fellini.

Fellini: Hacer una película

Alguna vez incluso me sorprende pensando si por casualidad en el origen de la expeditiva y vagamente altiva seguridad de ciertos críticos no haya un fenómeno meramente cuantitativo, casi una inversión de orden matemático. Intentemos sacar cuentas: admitamos que un crítico vea un par de películas al día, una media razonable por los *tours de force* de los festivales, durante los cuales están obligados a ver incluso diez películas al día. Así pues, dos películas al día hacen 730 películas al año. Una película consta en general de casi dos mil setecientos metros, que multiplicados por 730 dan la cifra vertiginosa de un millón setecientos noventa y un mil metros de película. Pongamos que la militancia de un crítico cubra un arco de treinta años, ¡al final habrá visto cincuenta y nueve millones ciento treinta mil metros de película! Un fenómeno para mí absolutamente asombroso y exorbitante, casi inconcebible siquiera, que me produce una especie de incontrolable admiración como la que se siente ante algunas proezas casi embrujadas, no sé, el faquir que consigue ayunar durante un año, el submarinista que desciende doscientos metros sin respirar; el astronauta que flota a pocos centímetros del suelo lunar. ¡Sesenta millones de metros de imágenes! Me pregunto cómo es posible que un crítico de cine pueda continuar teniendo una densidad celular como cualquier otro hombre, la misma fisiología, el mismo sistema nervioso. ¡Quién sabe si un crítico cinematográfico está todavía en condiciones de soñar de noche!

¿Cómo puede reaccionar su inconsciente ante esa desbordante e inagotable competencia? ¿De qué modo se digiere esa ilimitada invasión de imágenes que casi siempre ya no se refiere a nada, ni a la vida en general, ni a la individual y personal del espectador de estas imágenes, que, por lo tanto, deben acabar por desligarse de forma parecida a una interminable y vacía figuración, vagamente advertida como un rumor, un color perpetuo? Soy de la opinión de que un crítico de cine debería ser seguido, estudiado y analizado como el prototipo de una nueva criatura, de un nuevo ser. Pero quizás la televisión nos está homologando a todos en esa misma dirección, con ese mismo destino. A pesar de todo, quiero intentar hacer una pequeña encuesta personal sobre el tema, un día u otro. (...) ¿Cómo logran conservar intacto el placer, las ganas y el deseo de ir al cine, mientras que a mí en ocasiones me parece que me quedan cada vez menos ganas de hacerlo?

Federico Fellini: *Hacer una película*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 221-224.



ZEINABU IRENE DAVIS

La visión afroamericana

| Escribe Gabriel Quispe Medina



Panel inaugural del ciclo Marginalidad y género en el cine.

Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos y la Sección de Prensa y Cultura de la Embajada de los Estados Unidos de América organizaron en la primera semana de febrero el conversatorio *Visiones de cuatro cineastas*, que contó con la participación de la realizadora afroamericana Zeinabu Irene Davis y las directoras peruanas Nora De Izcue, Marianne Eyde y Judith Vélez. La actividad se realizó en el marco del ciclo *Marginalidad y género en el cine*, exhibido por CASM, y el *Mes de la Historia Afroamericana*, festividad norteamericana programada por sus embajadas de todo el mundo. Davis, autora ajena al sistema de Hollywood y catedrática de la Universidad de San Diego, conversó con nosotros sobre cultura afroamericana y otros temas de interés entre conferencias y exhibiciones de sus películas.

¿Cómo es su acercamiento fílmico a la realidad afroamericana? ¿Tuvo formación de ciencias sociales, vocación prematura de cineasta o vivencias personales?

Empecé como abogada internacionalista, seguí llevando otros estudios y poco a poco, desde hace veinte años, fui incursionando en la realización cinematográfica.

*Su filme **Compensation** proyecta una sensación de nostalgia por el cine mudo. ¿Es una actitud consciente respecto a esa etapa o fue una necesidad específica del proyecto?*

¡Me fascina el cine mudo! Sí, había la intención de rescatar la belleza de las imágenes silentes que ha desaparecido por razones de producción. También es cierto que los letreros y las pancartas son más accesibles para una producción limitada. Pero especialmente queríamos hacer un homenaje a los intérpretes mudos, quienes en algún momento tuvieron que enseñar a actuar a sus colegas, pues ellos sabían usar las manos y en general dominaban la expresión corporal. Debe recordarse lo que han aportado en la historia del cine.

***Compensation** tiene una visión circular del tiempo. Ambas historias son perseguidas por la tragedia. ¿Es una visión pesimista de la realidad del pueblo afroamericano?*

Espero que no se entienda como pesimista. He querido mostrar cómo el afecto hace que las personas puedan sobreponerse a graves crisis que perturban su vida en dos historias

del siglo XX separadas por ochenta años. El amor permite sobrevivir. La versión pesimista es que la crisis mata el amor. En la primera historia escogí como factor desencadenante la tuberculosis que a comienzos de siglo atacó principalmente a los hombres afroamericanos, y en la segunda el sida, que en una primera etapa diezmaba con mayor gravedad a las mujeres afroamericanas, situación en ese entonces conocida pero no manifiesta.

*En su película **A powerful thang**, una lectura personal de la relación de pareja, ¿qué quiere decir el término «thang»?*

Toda la expresión **A powerful thang** tiene cierta connotación sexual difícil de trasladar al castellano. Se refiere a la química, la atracción física que hay en la pareja, y puede traducirse como "algo poderoso" o "una cosa poderosa". El término debe ser **thang** y no **thing**, como podría pensarse.

***Boys don't cry** recrea la historia trágica de Teena Brandon, una mujer que fuera de su pueblo se muestra como hombre y convence a personas de ambos sexos. ¿Ud. considera esta película como de género —es decir, que explora los roles de género en las relaciones humanas— o le parece sólo erótica o lésbica?*

Boys don't cry es definitivamente una de las más importantes películas de género de los últimos tiempos. Estuve estudiándola con mis alumnos en la universidad porque permite abordar relaciones de género, violencia y sexualidad como muy pocas obras lo han hecho. Teena Brandon provocó una cierta conciencia en la opinión pública cuando se conoció su experiencia límite y luego en la época del estreno del filme de Kimberly Peirce que le significó el Oscar a la actriz Hilary Swank, pero no alcanza para integrar en forma permanente el imaginario colectivo estadounidense. Las universidades tratan de rescatar del maremágnum mediático personajes y asuntos extraordinarios como el de Teena Brandon. Se procesan en el ámbito académico y después se buscan los canales apropia-

dos para trasladar ese conocimiento a la sociedad entera con el fin de que no se limite a un entorno reducido.

¿El premio en bloque a Sidney Poitier, Denzel Washington y Halle Berry en el Oscar del año pasado es un gesto de reivindicación histórica o un acto publicitario?

No lo sé. Es posible que sea una postura de relaciones públicas como también un reconocimiento al trabajo de un actor como Denzel Washington, que tiene veinte años de carrera en el cine. Lo que existe es una ligera preocupación entre los cineastas negros porque él reciba el Oscar por **Training Day**, donde interpreta a un policía corrupto, y no por filmes más importantes como **Malcolm X** o **Hurricane**, personajes significativos en la comunidad negra. Es un poco incómodo.

Tengo entendido que el proyecto documental sobre la eximia trompetista Clora Bryant lleva catorce años de realización. ¿Hay posibilidades de terminarlo pronto?

(Ríe estruendosamente) ¡Esa pregunta me da vergüenza! He recibido la beca de un consorcio en New York que debe permitirme este año acabar esta producción que ha estado haciéndose de a poquitos porque es muy difícil conseguir financiación para este tipo de proyecto. Espero que así sea. Un personaje como Clora, una artista a la altura de Dizzie Gillespie, merece el esfuerzo.

¿Haría documentales sobre otros personajes negros como Booker Washington, Duke Ellington, Louis Armstrong, Samy Davis Jr., Sidney Poitier?

No. ¡Todos son hombres! ¡Ja, ja!

sólo los últimos años, a una proyección de la Filmoteca o del Encuentro de Cine Latinoamericano? Y lo mismo con Christian Wiener. Cuántas veces he coincidido, aquí y allá, con Gabriel Quispe y Carlos Zevallos, por mencionar a los más jóvenes. Se me dirá que Lozano no es un crítico, que no es un cinéfilo, que no le interesa el cine que se hace en el mundo, que no tiene por qué ser visto como los otros. Seguramente. Si no fuera porque ha escrito el texto que motiva esta carta ni mencionaría el asunto. Pero esa ausencia, sin embargo, me parece muy sintomática porque encaja perfectamente en esa plataforma teórica sin referencia a ninguna película que no sea peruana. Y por eso es que lo menciono.

2) Lozano reproduce (que no elabora) una concepción del cine totalmente anacrónica y superada desde hace 50 años que diferencia al cine de arte de otro que tiene elementos artísticos, sin ser obra de arte, y que cataloga como cine de oficio, e intenta aplicar estas categorías a las películas peruanas. Esa diferenciación está planteada en términos abstractos, sin que su origen histórico se precise en ningún momento. Es decir, esas categorías que, en todo caso, deberían aplicarse a cinematografías que han tenido un desarrollo industrial y que, además, se suscitan, precisamente, a partir de ese cine, para ver si allí se demuestra si funcionan o no, se saltan la garrocha y se quieren aplicar a las películas de un país que no tiene industria y que no sería de ninguna manera el espacio "experimental" o "de laboratorio" de tales categorías, pues aquí esos conceptos de cine de autor y cine de oficio no han tenido nunca ni tienen ahora la connotación que en otros contextos podrían haber tenido. ¿Cuáles son los modelos concretos de cine sobre los que Lozano edifica esa diferenciación? ¿Dónde están? Ninguna película que no sea peruana aparece mencionada ni por casualidad, como si se hubiera cuidado al máximo de hacerlo, como si viviéramos en una isla aislada del resto del mundo. Cuando Gilles Deleuze, para citar un ejemplo pertinente, elaboró su visión teórica del cine (que sí era, en su caso, una visión personal y novedosa) se nutrió de una enorme cantidad de películas de todas partes. Y Deleuze no era un profesor de cine ni un teórico del cine propiamente dicho, era un filósofo y psicoanalista interesado en el cine. En el texto de Lozano lo que no es cine peruano no existe. Entonces, por qué tomarse la molestia de reproducir conceptos tan generales que se aplican con calzador a las películas peruanas? ¿Por qué el título genérico de **Cuestiones de arte y estética en el cine** que, según se anuncia, Lozano está elaborando? ¿De qué películas surgen esas categorías? ¿De qué filmes se alimenta ese pomposo título de "incendio de espejos en el filme"?

3) Veamos más de cerca los conceptos que maneja. Menciona "la libre creación o elección del tema con autonomía de las presiones del mercado". Como si el cine pensado para las salas públicas no entrara a un circuito industrial de mayor o menor alcance. Como si el cineasta pudiera contar con la libertad del poeta o del pintor. Y eso, pues la pintura no se libra en absoluto de las presiones del mercado. ¿Quién ha hecho cine al margen de las presiones del mercado? Podría pensarse en Stan Brakhage, el gestor de un cine abstracto, recientemente fallecido, pero ni siquiera él porque su cine estuvo ligado a salas de exposición de pintura y a centros académicos. No se excluyen de las presiones del mercado ninguno de los productores y realizadores que compiten en los festivales internacionales, por minoritarios o especializados que sean estos festivales. Para Lozano son cine "artístico" o cine "de oficio" las películas de Chaplin, en el supuesto, para mí dudoso, de que las haya visto? ¿Y, si lo son, cuáles, las que hizo para la Keystone, la Essanay, la Mutual, la First National o la United Artists? En realidad, las presiones del mercado no impidieron que Chaplin, Keaton y los grandes cómicos del mudo hicieran películas extraordinarias que no pueden ser catalogadas, sumariamente, como cine "de oficio". Ni impidieron que Griffith, Stroheim (con todos los escollos que tuvo que superar), Murnau, King Vidor, y más tarde Sternberg, Capra, Borzage, Ford, Hawks, Preston Sturges y varios otros hicieran auténticas obras de arte y no simples productos de oficio, para remitirnos únicamente a la etapa clásica del cine norteamericano. Yo esperaré que Lozano hiciera una evaluación puntual de las películas de esos realizadores pero, naturalmente, sospecho que todo esto debe sonarle a sánscrito. Estamos ante una contradicción inexistente que parte de un claro desconocimiento de la historia del cine. No se oponen, necesariamente, el arte y el oficio, más bien se complementan. Establecer esa antinomia es un simplismo que no se puede probar a no ser, claro, a través de una teoría cerrada como la que expone.

4) El segundo criterio que presenta es "la intencionalidad del autor". Se trata de un concepto que puede aplicarse al trabajo científico (en un párrafo del texto menciona, en esta línea, el "conocimiento científico" que le da solidez al argumento), pero que resulta bastante inapropiado en el terreno del arte, porque se trata de una categoría que tiene un soporte fuertemente racional y volitivo, cuando en la práctica artística participan tantos componentes emotivos, pulsionales, intuitivos, etc. Dice Lozano que la intencionalidad está, finalmente, en "las opiniones de los autores, pensadas y sentidas por ellos". ¿Cómo se mide esa intencionalidad? ¿Por las declaraciones del autor o por las huellas concretas impresas en el filme? Según Lozano, excluyendo "la construcción de los nudos dramáticos y los efectos visuales con el fin de capturar la atención del espectador" propios del cine "de oficio". En este caso no habría "intencionalidad del autor". Sin embargo, ¿se le puede negar categoría artística a **El acorazado Potemkin** que, justamente, trabaja sobre "la construcción de nudos dramáticos y los efectos visuales para capturar la atención del espectador"? Estamos, otra vez, ante una simplificación conceptual abusiva y generalista, a partir de un supuesto teórico que se manifiesta en el comentario a **La boca del lobo**: el escamoteo según Lozano de un tratamiento épico que conecte a los individuos con las contradicciones sociales del contexto y el deslizamiento hacia el género policial. No hay tal escamoteo, ni se trata del esquema del policial (es, en todo caso, un esquema transgenérico: aparece en relatos policiales, de aventuras, de guerra e incluso fantásticos: la situación de un grupo o un comando asediado en un lugar aislado), y, finalmente, la opción del género no ha invalidado nunca, necesariamente, ni la "intencionalidad del autor" ni la validez artística del resultado. **La boca de lobo** es un relato de género a partir del cual se elabora una metáfora de la guerra que se vivió en el Perú, y de manera especialmente trágica en la sierra central, durante los años 80. Christian Wiener señala en su texto del número 14 de **Butaca Sanmarquina** que es un acierto no mostrar a los senderistas en acción y dejarlos como el enemigo invisible. En efecto, esta opción expresiva potencia la dialéctica entre el campo visual y el espacio fuera de campo y le proporciona al relato un grado de tensión narrativa y de enrarecimiento dramático que contribuyen a ofrecer un testimonio muy valioso (aunque no hubiera estado en la "intencionalidad" del autor, que sí creo que estuvo) de la violencia vivida en esos años. El relato de género no es en absoluto contradictorio con la visión crítica de la guerra o de la violencia represiva, como lo demuestran tantas películas, desde **Alas y Sin novedad en el frente** hasta **El francotirador** o **La delgada línea roja**.

5) Vamos al asunto de los géneros. Otra vez la comedia: el género impidió que Chaplin fuera un gran artista? ¿O que Minnelli lo fuera en el terreno del musical y del melodrama? ¿O que Ford, Anthony Mann, Sam Peckinpah y Clint Eastwood lo fueran en el western? Y para salir de Estados Unidos: Melville y el policial en Francia, los maestros del fantástico y de la comedia italiana, la comedia británica de los Estudios Ealing, John Woo en el cine de Hong Kong, Ozu en el Japón, Kurosawa hasta 1965. Los ejemplos podrían multiplicarse pero voy a referirme a uno que por lengua y cultura nos resulta más próximo: al Buñuel de las películas mexicanas. Cada vez es mayor el número de estudiosos de la obra de Buñuel (y de simples aficionados) que consideran que lo mejor de su filmografía está en la etapa mexicana, en esos melodramas y comedias que en su momento pasaron inadvertidos y que, con el paso del tiempo, se descubren profundamente personales, sin perder un ápice de su pertenencia a géneros muy fuertemente codificados (**El gran calavera**, **El ensayo de un crimen**, **Subida al cielo**, **Susana**, **La ilusión viaja en tranvía**). Sí, para muchos esas películas están estéticamente por encima de las que hizo posteriormente en Francia como **La vía láctea**, **El discreto encanto de la burguesía** o **El fantasma de la libertad**, en las que es ostensible la "intencionalidad" estética y la mayor "complejidad" de los recursos expresivos. El género no es ni tiene por qué ser un escollo y no lo es ni en el cine ni en las artes narrativas. Naturalmente, el artista personaliza el resultado, trabajando no sobre el argumento que puede ser convencional (y que es el terreno en el que se sitúa Lozano), sino en el tratamiento que, con frecuencia, como ocurre precisamente con el Buñuel mexicano, es extremadamente sutil. De allí la dificultad que confrontan algunos para separar la paja del trigo en la valoración de los relatos de género.

6) Estamos, en realidad, ante una perspectiva teórica normativa, ante una preceptiva y no frente a una matriz conceptual que derive de la evolución histórica del lenguaje cinematográfico, del aporte expresivo de las películas y de los realizadores, y que sitúe las aplicaciones teóricas dentro de las condiciones propias de cada cinematografía. Por eso, además de ser una perspectiva normativa y de raíz autoritaria, es radicalmente ahistórica. En esa línea, lo que hace Lozano es aplicar la cuadrícula a las películas peruanas. Según él hay punto de vista personal en **Kukuli**, en los filmes de Robles, en **Laulico**, incluso en ese desastre estético que es **El forastero**. No lo hay en las películas de Lombardi. Por cierto, no utiliza ninguna metodología de análisis, sino un cartabón que administra de manera bastante rígida, salvo, curiosamente, en el caso de **El forastero** que considera expresión de un cine de "oficio", pero con un punto de vista personal. Como no enuncia ningún otro ejemplo, ese sería el único caso de excepción de la regla (de su regla) en el cine peruano. El asunto del punto de vista requeriría de un espacio que, me parece, desborda los límites de esta carta, pero al menos quiero expresar algunas ideas al respecto. Por lo pronto, no creo que exista ninguna película en la que no se exprese un punto de vista. Naturalmente, no siempre es un punto de vista "autoral", término, dicho de paso, que el texto de Lozano nunca aclara. Había un punto de vista, sin la menor pretensión autoral, en las "vistas" iniciales de los hermanos Lumiere. Sin embargo, y justamente sin pretenderlo, termina siendo un punto de vista de "autor" que se traduce en un efecto artístico creativo. Porque el punto de vista del autor perfila a través del estilo una visión, una manera de ver el mundo, sin que haya, necesariamente, esa "intencionalidad" tal como la propone Lozano. Las películas que en mayor medida han servido y lo siguen haciendo para analizar la cuestión del punto de vista del autor son las películas de Hitchcock (hay que ver la cantidad de estudios que se publican sobre este tema en diversas partes del mundo sobre **La ventana indiscreta**, **Vértigo** o **Psicosis**, entre otras, que superan largamente a estudios sobre las películas de cualquier otro cineasta), trabajadas dentro de los marcos industriales, dirigidas a un mercado masivo y utilizando marcos genéricos de los que Hitchcock, por cierto, se sirvió con inteligencia, humor y una cuota de experimentación pocas veces ostensible y notoria. Tampoco el cine de "autor" tiene por sí mismo una superioridad artística sobre el cine que no es de autor. Películas tan conocidas como **Lo que el viento se llevó** o **Casablanca**, en las que difícilmente se podría sostener la presencia de un autor, son muy superiores a muchas otras que ostentan el sello del autor. Más allá del efecto de diferenciación que supone el estilo de un autor, no hay ningún atributo immanente que le otorgue a esas películas superioridad o mayor jerarquía que otras. Para eso hay que confrontar los resultados expresivos, cosa que, por cierto, no hace Lozano. En el caso del cine peruano no creo que haya un cineasta cuyo punto de vista personal se haya manifestado de manera más coherente a lo largo de una obra amplia que Francisco Lombardi. Se puede discutir el nivel de sus logros expresivos (que es un terreno siempre opinable y debatible), pero me parece una ceguera analítica sostener que no hay un punto de vista entre aprensivo, distanciado y desencantado, una suerte de mirada "fóbica", para decirlo en términos psicoanalíticos, que se manifiesta en el diseño de los personajes, en las relaciones que se establecen entre ellos, en las articulaciones dramáticas, en la composición de los encuadres, en las atmósferas visuales, en el tono narrativo, en la cadencia rítmica, y que traduce una visión de la realidad peruana. Eso se hace muy claro en **Ojos que no ven** que, como se ha señalado, es casi un compendio de su universo de personajes y situaciones y una expresión nítida de su particular punto de vista. No encuentro en absoluto esa coherencia de punto de vista en las películas de Federico García, por ejemplo. No la hay entre **Kuntur Wachana** y **La manzanita del diablo**, entre **El caso Huayanay** y **El forastero**, entre **Laulico** y **La yunta brava**, y no porque pertenezcan a géneros distintos o porque unas sean cine de "autor" y otras cine "de oficio" para utilizar las categorías simplistas del esquema propuesto por

Lozano (Hawks demostró que podía ser autor y mantener el punto de vista personal en el western, la comedia o la aventura y Buñuel, otra vez, lo transmite tanto en las películas "de género" como en aquellas que podríamos considerar ajenas al género), sino porque, precisamente, no existe ese punto de vista creativo que personaliza los resultados por encima de las diferencias argumentales o genéricas. Salvo por la inoperancia expresiva nadie diría que son del mismo realizador **La yunta brava** y **El forastero**.

7) Esa mirada al cine desde fuera, desde un marco conceptual férreo que se impone a martillazos, se remata en un párrafo digno de las damas de la Acción Católica de los años 50 que voy a reproducir: "los contenidos de las películas del cine de oficio (la mayoría estridentes)... son nocivos para el desarrollo del conocimiento y la salud emocional por sus esquemas groseros de terror, de sexo con aberraciones, de violencia psíquica salpicada de esquizofrenia (con monstruos embadurnados de sangre que comen órganos humanos, etcétera)... un breve **travelling** por la cartelera de Lima de esta semana bastará para corroborar tal aseveración, predomina el burdo terror, el sexo deshumanizado, la violencia efectista con imágenes y sonidos estridentes." El Cardenal Cipriani o Monseñor Durand no hubieran podido formularlo mejor. ¿De qué sexo con aberraciones habla Balmes Lozano? ¿Acaso de la homosexualidad? ¿Del sadomasoquismo? ¿De la zoofilia? He revisado la cartelera del año pasado y no sé a qué semana se refiere Lozano, pues no hay ninguna en la que se den cita esos "demonios" que parecen torturar al autor de "Incendio de espejos en el filme". Ya estarían saltando en un pie los aficionados al cine bizarro, que aumentan en todas partes, con una cartelera como la que sugiere el párrafo citado. Pero no, la cartelera limeña, especialmente desde el inicio del auge de los multicines, es bastante ascéptica y moderada, salvo unas pocas excepciones. Y algunas de esas pocas excepciones no están en esa franja aparentemente indiferenciada que menciona con aversión Lozano (y que no es tal: no es lo mismo David Lynch o David Cronenberg que Jess Franco o Michele Lupo, por ejemplo, para remitirnos al universo "bizarro"). Precisamente, cuando se difundió el número 14 de **Butaca Sanmarquina** estaba en cartelera una película que no se podría considerar como un simple "cine de oficio" y que alguien ha catalogado como un tratado sobre la perversión: **La profesora de piano**. Un notable tratado sobre la perversión, por cierto. El puritanismo de Lozano, expresión de un supuesto humanismo, que en mi opinión es una versión moralista y plúmbea de un humanismo auténtico y liberador, está en consonancia total con la rigidez de la teoría que maneja. Y está en consonancia con el desconocimiento del cine que demuestra, pues, además de no verlo, ni siquiera se entera de qué es lo que se exhibe en la cartelera peruana y lanza a priori escandalizado el grito de horror con moralina, el **vade retro** cartelera.

Estoy convencido de que ni tú ni los otros colegas de **Butaca Sanmarquina** podrían suscribir ese texto...Termino aquí, en momentos que se inicia la agresión norteamericana en Irak, con mis deseos, como siempre, de salud y larga vida para **Butaca Sanmarquina**.

Isaac León Frías

En la edición anterior, dos redactores presentaron puntos de vista encontrados en torno a la cinta La boca del lobo. Esto llamó la atención de un crítico de la revista Somos, quien con alguna sorna afirmó: En la contradicción está el gusto. Y luego, casi al cierre, llegó esta larga y crítica carta de Isaac León. Fieles a los principios de BUTACA sanmarquina, hemos decidido publicarla –en la contradicción está el gusto, pues–, pero advirtiendo a nuestros lectores que en el futuro envíen misivas más breves o, en caso contrario, artículos. Estaremos gustosos en recibirlos.

Un marciano llamado deseo

Terminado el proceso de edición en Lima, Antonio Fortunici ha elegido Buenos Aires para realizar todo lo concerniente a efectos especiales, y California para hacer las copias y el resto del proceso de laboratorio. Según el realizador el filme ya habría asegurado distribución comercial, además del Perú, en México, España, Argentina, Bolivia, Ecuador y Chile. Mientras tanto, su estreno en salas de la capital se daría a mediados de año, dependiendo siempre de los planes de la distribuidora.

Cine peruano

Inca Cine continúa la distribución de **Ojos que no ven**. La productora informa que la película de Francisco Lombardi participará en los festivales de San Sebastián, Toronto y posiblemente en Cannes. ¡Suerte!

Otro proyecto de esta empresa es **Polvo enamorado**, película que terminó el proceso de edición y sonido en Chile, mientras que las copias y el proceso de laboratorio se realizarán en Canadá. Su estreno se tiene pensado para mayo. También se encuentra en laboratorio la película **Mercurio no es un planeta** de Alberto Durant, quien nos contó que el proceso de edición de imagen y sonido se realizó en Madrid; y que en estos momentos la película se encuentra en ampliación. El mes tentativo para el estreno es agosto.

Subvención de Canadá

¿Te interesa el documental? La Fundación Alter-Ciné de Canadá ofrece una subvención de diez mil dólares a jóvenes cineastas y videastas para el desarrollo de un proyecto de documental. Las solicitudes se recibirán hasta el 15 de agosto del presente año. Mayor información en www.sextans.com/altertercine/prog_es.htm. o escribiendo a altercine@ca.tc

Lo que se viene

Igualmente se acerca el premio anual de ensayo sobre cine en Iberoamérica y el Caribe 2003. Los participantes pueden ser historiadores, ensayistas y estudiosos de cualquier país. La extensión mínima del texto debe ser de 150 páginas a dos espacios y foliado. Los trabajos deben ser originales y en español. El plazo vence el 30 de agosto. Mayor información a Premio.ensayo@fgua.es

Sanmarquinos ganadores

Tres alumnos de la Facultad de Letras de San Marcos resultaron ganadores en el último Concurso de Crítica y Ensayo Cinematográfico del XIV Festival de Cine Europeo, organizado por los países miembros de la Unión Europea y la Filmoteca de Lima. Ellos son Javier de Taboada (Escuela de Literatura) y Julio Escalante (Escuela de Comunicación), colaborador de Butaca, primer y segundo puesto, respectivamente, en la categoría ensayo. Por su lado, Pedro Canelo (Escuela de Comunicación) ocupó el segundo lugar en la categoría de crítica. Nuestras felicitaciones.

México y las presiones

Inmediata y contundente fue la reacción de un grupo de personalidades del ámbito cinematográfico, cultural e intelectual mexicano, ante el "consejo" de la Motion Pictures Association of America, que exhortaba al presidente Vicente Fox a retirar la medida dispuesta por su gobierno de cobrar un peso extra por taquilla para recaudar fondos para la producción cinematográfica mexicana. Los argumentos de la MPAA son que la concurrencia a los cines disminuiría y esto paralizaría la inversión en distribución de filmes extranjeros; así también se cancelarían planes de inversión para la producción de filmes en México. ¡Ah!, y se ofrecieron a dar asistencia técnica para lo concerniente al crecimiento de la producción cinematográfica. Por esta razón un mail está recorriendo el mundo para recolectar firmas y enviarlas al presidente Fox para exhortarlo a no ceder ante tremendas presiones. Apunten: mariademicoyoacan@yahoo.com.mx. ¡Que viva México!

miscelánea

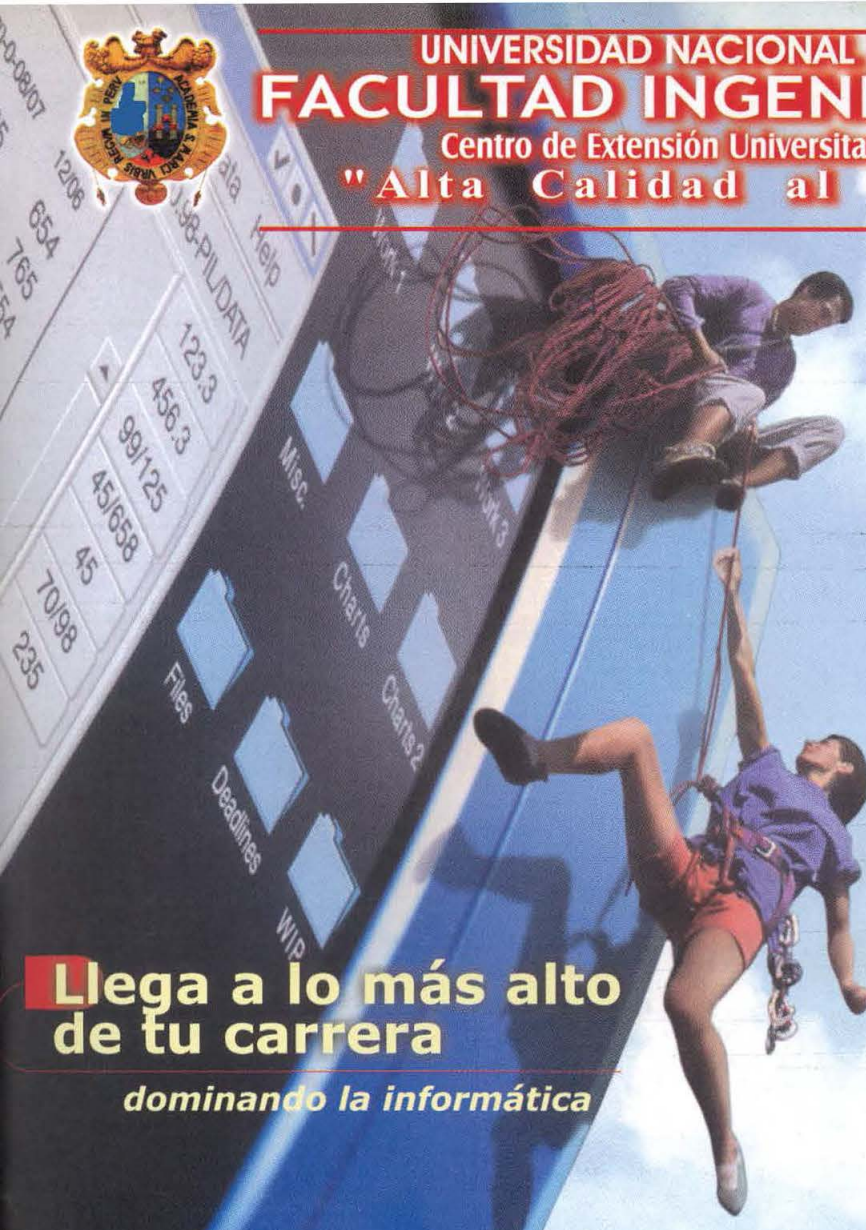
Escribe Nadia Morillo





UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS FACULTAD INGENIERÍA INDUSTRIAL

Centro de Extensión Universitaria y Proyección Social - CEUPS
"Alta Calidad al alcance de todos"



Llega a lo más alto de tu carrera

dominando la informática

Máquinas de última generación

Una PC por alumno

Inicio permanente de cursos

Capacitación a empresas e instituciones

Solicite un representante y lo visitaremos

Te ofrecemos:

- Clases 100% practicas
- Certificación progresiva a nombre de la U.N.M.S.M.
- Enseñanza personalizada
- Docentes especializados
- Horario al escoger
- Computadoras de última generación
- Costos Accesibles
- Asesoramiento On Line
- Mayor número de horas

● Experto Profesional en Microsoft Office XP

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

● Experto en Soluciones de Negocio

- MICROSOFT ACCESS AVANZADO
- MICROSOFT EXCEL AVANZADO
- MICROSOFT FRONTPAGE INTERMEDIO

● Experto en AutoCad 2002

- INICIACIÓN AL DIBUJO Y DISEÑO
- TRAZADO DE PLANOS Y MAQUETAS VIRTUALES
- PRESENTACIÓN DE PROYECTOS Y DESARROLLO DE APLICACIONES
- MECHANICAL DESKTOP
- VISUAL LISP

● Experto en Programación de Sistemas

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

● Experto en Redes de Computadores

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

● Experto en Diseño de Páginas Web

- MACROMEDIA DREAM WEAVER MX
- MACROMEDIA FIREWORKS MX
- MACROMEDIA FLASH MX
- GO LIVE
- LIVEMOTION
- PHOTOSHOP

● Experto en Diseño Gráfico Digital

- WINDOWS ME
- COREL DRAW
- PAGE MAKER
- PHOTOSHOP
- ILLUSTRATOR
- FREEHAND

● Diseñador Multimedia

- 3D STUDIO MAX
- ADOBE PREMIERE
- MACROMEDIA DIRECTOR
- AFTER EFFECTS
- SOUND FORGE
- AUTHOR WARE

● Ensamblaje de Computadoras

- ENSAMBLAJE
- DIAGNÓSTICO
- REPARACIÓN Y MANTENIMIENTO

● Otros Cursos

- PROJECT
- POWER BUILDER
- SQL SERVER
- VISUAL FOXPRO
- JAVA: NIVEL CLIENTE, NIVEL SERVIDOR
- INTERNET

INFORMES E INSCRIPCIÓN

Facultad de Ingeniería Industrial - Pabellón de Maquinas y Herramientas, 1er piso
Ciudad Universitaria Av. Venezuela cdra. 34 ☎ 452-0703 Fax: 452-0349 E-mail: ceupsii@unmsm.edu.pe



SI FRIDA VIVIERA ESTARÍA CONTRA LA GUERRA

Gael García Bernal



CENTRO CULTURAL DE
SAN MARCOS

UNMSM-CEDOC