

BUTACA

sanmarquina



CENSURA

Macartismo • Hollywood y el Islam • Polvo enamorado
Festival de Buenos Aires • El Veco

UNMSM-CEDOC

Debido al interés que despertó el inventario de instituciones de enseñanza audiovisual, en esta oportunidad sumamos nuevas instituciones, esta vez las recomendadas por el programa **Ibermedia**.

www.uimp.es (España)

Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP). Escuela especializada en la formación de guionistas de ficción y documental para cine y televisión, mediante la familiarización con las técnicas de escritura, complementan la enseñanza con proyectos para producciones individuales o en grupo.

www.escuela-tal.com (España)

Escuela Superior de Artes y Espectáculos (TAI). Ofrece seis carreras profesionales, cursos para post-grado y especialización en cine y televisión; además ofrece el innovador curso de Diseño Escénico.

www.rtve.es (España)

Instituto Oficial de Radio y Televisión. Instituto oficial de la RTVE de España. El área que domina es la televisión, donde cuenta con equipamiento en digital, video-avid y betacam.

www.cev.com (España)

Universidad Complutense de Madrid. En su plan de estudios lo más llamativo son los cursos de Tecnologías Digitales (modelado y animación en 3D, efectos especiales por computador para cine y televisión y composición digital); Producción Audiovisual (economía audiovisual y derecho audiovisual) y Valoración de los Patrimonios Cinematográficos y Memorias Audiovisuales.

www.incaa.gov.ar (Argentina)

Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Este centro de estudios ofrece las carreras de guión, realización, fotografía, montaje, sonido y producción.

www.sundance.org (Estados Unidos)

Sundance Institute. El afamado instituto fundado por Robert Redford en 1981, se encuentra dedicado al apoyo de la cinematografía independiente. Tiene talleres dirigidos a guionistas y directores, donde los proyectos son realizados en video para una selección final de 15 a 20 proyectos por año.

www.registrar.ucla.edu (Estados Unidos)

Universidad de California de Los Ángeles. La UCLA tiene una escuela de cine y televisión donde ofrecen estudios de producción y crítica cinematográfica.

www.lifs.org.uk (Inglaterra)

The London International Film School. LIFS es una de las escuelas de cine más antiguas y prestigiosas del mundo. Los cursos teóricos-prácticos tienen una duración de dos años a tiempo completo.

www.insas.be (Bélgica)

Este instituto se especializa en artes escénicas y montajes para cine, televisión y teatro.

www.cartoon.media.be (Bélgica)

Talleres de marketing y derechos de emisión de dibujos animados. También tienen un taller de guión para series animadas.

www.ledbux.be/archimedia (Bélgica)

Capacitación en la aplicación de nuevas tecnologías en la conservación del patrimonio cinematográfico (cinematecas).

www.moonstone.org.uk (Noruega)

Taller de análisis de la estructura de un guión y del rodaje del mismo.

BUTACA

sanmarquina

Índice

3 editorial

4 yo, tú, ellos

5 rincón cinéfilo

- transeúnte de escombros
el pianista
- jalen la cadena
baño de damas
- la mirada profunda
choropampa. el precio del oro
- pasión sacrilega
polvo enamorado
- ¿alguien querrá ser charlie kaufman?
el ladrón de orquídeas
- dogma bilingüe
italiano para principiantes
- el doctor akagi
entre la vida y la muerte
- cuestión de gustos
para todos los gustos

16 interiores

- conociendo el barrio
entrevista a lucho barrios
- la cinefilia desatada
enfocando arequipa

21 especiales

- apuntes sobre la censura en el cine
- el primer macartismo
- la censura en el Perú
- hollywood y el islam
- espíritu independiente
bañici. festival de cine independiente de buenos aires

34 sala de ensayos

- los olvidados. hugo munsterberg

37 nuestra casa

- un oso y un oscar para el anime
- en el ojo de la tormenta

40 butaca reservada

- conversando con el veco
un gol de película

42 miscelánea



UNMSM Rector: Dr. Manuel Burga - Vicerrectora Administrativa: Dra. Beatriz Herrera - Vicerrector Administrativo: Dr. Raul Izaguirre
CCSM Director General: Gustavo Buntinx - Director Ejecutivo: César Espino

BUTACA sanmarquina

Junio 2003, número 16, año 4

Director: René Weber (Director Fundador: Fernando Samillán)

Consejo Editorial: Balmes Lozano, Ichi Terukina, Christian Wiener

Editor: Rony Chávez

Fotografía: David Fernández, Nadia Morillo, Andrea Quevedo, Claudia Ugarte

Diseño y diagramación: Sophia Durand - Asistente de diagramación: Edgar Chilo

Corrección: Gabriel Quispe Medina

Agradecimientos: Asociación de Realizadores de Ficción de Arequipa, Centro Cultural Peruano Norteamericano de Arequipa, Rocío Barreto, Inca Cine S.A.C., Lucho Barrios, Guarango Cine y Video, Ricardo Bedoya, Mario Castro, Raul Zevallos.

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

Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos

Jirón Lampa 833 - Centro Histórico de Lima - Teléfono 4271156 - telefax 4280052

Correo electrónico: cinececu@unmsm.edu.pe - Página web - www.unmsm.edu.pe/cinearte - www.butaca.com.pe

BUTACA sanmarquina no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas en los artículos firmados.

Editorial

La censura es un mecanismo utilizado desde siempre con el objetivo de defender al poder o los poderes. Justificada por unos y rechazada por los más, persiste y persevera tercamente en todas las sociedades; en algunas incluso goza de muy buena salud. Es cierto que en la sociedad occidental, los diversos tipos de censura que pudieron tener importante presencia hasta hace poco, piénsese sobre todo en regímenes autoritarios como el nazismo, el fascismo o el socialismo real, ha evolucionado hacia situaciones menos coercitivas y restrictivas como lo evidencian el grado de libertad de expresión alcanzado, la mayor permisividad en la moral sexual y la desaparición de ciertos tabúes. Sin embargo, la censura no ha desaparecido. Está siempre latente, agazapada a la espera de una coyuntura favorable para demostrar que no ha muerto. En Estados Unidos, hasta hace poco, se solía hablar del macartismo como un asunto que no podría volver a suceder. Sin embargo, con la reciente invasión a Irak reaparecieron los fantasmas del pasado y volvió triunfante la *caza de brujas*. Ahí están Susan Sarandon, Martin Sheen, Sean Penn para contarlos. La censura es una Espada de Damocles que nos amenaza constantemente; pretende ser un símbolo de la fuerza, pero en realidad es un signo de debilidad, miedo y temor del poder, de los poderes.

En esta oportunidad, **BUTACA sanmarquina**, presenta —sin la pretensión de agotar una temática tan compleja— una serie de artículos dedicados a la censura cinematográfica, con el compromiso de reservar en la próxima edición un espacio a la práctica del abominable mal en América Latina y en el Perú. Y hablando de nuestro país y al cierre de la presente edición, debemos manifestar nuestra preocupación e irritación al constatar que no se desea promulgar ni la Ley del Artista ni la Ley del Libro. ¿Ocurrirá lo mismo con la Ley de Cine en futuro próximo? Cabe entonces plantear una pregunta final: ¿Está afrontando el Perú un tipo de censura cultural?

René Weber



Yo, tú, ellos

Revista **BUTACA sanmarquina** abre sus páginas a los 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.**

Dos cartas polémicas

Estimado René:

Te remito la presente en respuesta a la carta de Isaac León Frías publicada en el número anterior de **BUTACA sanmarquina**.

Isaac León Frías se ha pasado la vida describiendo sus emociones en sus artículos sobre cine, que no ha logrado hasta la fecha desarrollar su capacidad de abstracción para entender conceptos. A las propuestas epistemológicas desarrolladas en mis artículos, después de levantar tanta polvareda como si tuviera argumentos superiores, ¡oh sorpresa!, se enfrenta con definiciones comunes vulgarizadas por la prensa, sin precisión conceptual u operacional como debería hacerse en las discusiones teóricas. Además, la orientación de su pensamiento se dirige a la perpetuación de lo que ya existe, defendiendo los criterios convencionales de la producción y de las modas promocionales. Haré algunas comparaciones:

- a) En mi artículo afirmo que la libertad de creación es un factor imprescindible para la elaboración de una obra de arte. Isaac León responde que en el cine no puede haber libertad de creación, en las otras artes sí, pero ni eso, y pone el ejemplo de la pintura. No entiende Isaac León que hay una gran diferencia entre aquellos que han tomado al cine como una línea de producción económica, y hacen lo posible por someterse a los gustos del mercado (los que hacen un *cine de oficio*) y los artistas que construyen sus obras sin autocensuras ni cálculos mercantilistas, las cuales serán después exhibidas dentro de los circuitos comerciales; hay muchos ejemplos aleccionadores en el cine;
- b) En mis artículos fluye la preocupación por el desarrollo del humanismo en las obras de arte, donde el autor trabaja permanentemente con su yo conectado al mundo, mientras que en la visión de Isaac León el mundo es reemplazado por el género cinematográfico, por eso su calificación como arte proviene del buen manejo estético dentro de un modelo más o menos establecido, sin tomar en cuenta otros principios como la libertad ontológica, la intencionalidad consciente del autor, o el sentido histórico del pensamiento plasmado en la obra y otros rasgos de índole no formalista.

- c) En mis artículos se da primordial importancia a la creación bajo el dominio de la razón (sin negar la intervención de otros factores no conscientes) porque considero que el arte y la ciencia son los únicos caminos para el desarrollo de la actividad cognoscitiva del hombre. Por medio del arte también se llega a una comprensión profunda de la vida personal o de los procesos sociales que el científico es incapaz de aprehender. Isaac León en cambio afirma que una obra de arte no debe reflejar conocimientos ya que éstos están reservados al campo de la ciencia, lo dice en su crítica a mi concepción de intencionalidad, sin comprender bien, porque la intencionalidad la he planteado como un punto de vista personal plasmado en la obra y no como un problema del conocimiento científico;
- d) A mis propuestas de desarrollo humanista, que miran hacia adelante (con sugerencias transformadoras) la califica de *preceptiva*, contraponiendo tácitamente con el *dejar hacer* y *dejar pasar* al que él está habituado. Reclamar la libertad ontológica en la creación y la intencionalidad del autor como lo hago en mis textos es un pensamiento prospectivo, no hay en ellos conformidad con la mercantilización de objetos no artísticos vendidos al público como artísticos, por eso se sugiere la transformación. En cambio Isaac León sí tiene la visión *preceptiva*, quiere que el cine siga estando como está y se opone a gritos a las sugerencias de cambio. Con el pretexto de que la crítica trabaja con obras acabadas se lava las manos de lo que está pasando en el cine peruano, soslayando que la crítica debe ir adelante, como la cabeza que piensa para apoyar la creación de los realizadores, ser parte del proceso y no excluirse y esperar en una butaca esgrimiendo el puñal de manera anárquica, sin derrotero alguno;
- e) Ante las propuestas que van en una dirección no convencional, sólo cree percibir errores y debilidades porque no se fundan en teorías conocidas, oleadas y sacramentadas por la crítica gacetillera. Se pregunta de qué película he tomado el título *Incendio de Espejos* (según él ampuloso), como buscando un posible parentesco con lo que se hace fuera del Perú y otorgarle así cierta validez, lo que evidencia de manera elocuente el colonialismo de su pensamiento;
- f) Cuando menciono varias películas que reflejan el extremo sensacionalista del cine elaborado desde

... sigue en pág. 39

Estimado René:

Es una verdadera lástima que el erudito y por momentos acertado comentario de Isaac León (aunque muy extenso por cierto) acerca del artículo de Balmes Lozano, se vea empañado por la voluntad de su autor de promoverse como un educado guachimán de la cultura cinematográfica. Efectivamente el punto 1 está fuera de lugar. Ya quedamos advertidos cineastas, críticos y cinéfilos en general, guardemos nuestros boletos, sellemos las invitaciones y si tienen pase déjense ver y pidan su constancia de asistencia, no vaya a ser que luego nos pidan cuentas.

Francisco Adrianzén Merino

Ok. Acusamos recibo.



El pianista

transeúnte de escombros

Escribe Gabriel Quispe

El polaco Roman Polanski es uno de los cineastas más inquietantes de las últimas décadas. Su carrera y su vida están vinculadas al terror sobrenatural, al peligro que se cierne implacable sin dejarse ver. Sus primeras cintas europeas (**Cuchillo en el agua**, **Repulsión**, **Callejón sin salida**), el debut hollywoodense (**El bebé de Rosemary**), el físico sombrío que deja ver cuando interpreta roles secundarios, el ritualesco asesinato de su esposa Sharon Tate a manos de Charles Manson y la violación de una menor que lo convirtió hasta la fecha en prófugo de la justicia norteamericana, lo envuelven en una atmósfera surreal y misteriosa que explica la inusual popularidad que ostenta. Recientemente, películas como **La muerte y la doncella** y **La última puerta** reflejaron el agotamiento expresivo de un autor que acaba de cumplir cuarenta años como largometrajista.

El pianista (**The pianist**; Polonia, 2002) es también un relato de pesadilla, esta vez en un escenario de espanto infaustamente fiel a la Historia. Asistimos a la ocupación nazi de Varsovia desde la perspectiva de un ciudadano que, en teoría, es tanto o más indefenso como todos los que viven sistemáticamente perseguidos por el fanatismo genocida, pero que en los momentos cruciales es salvado por su prestigio de músico, verdadero salvoconducto excepcional. Se trata del pianista judío polaco Wladyslaw Szpilman, quien sobrevivió al acoso de las hordas hitlerianas en un decurso que Polanski ubica en el contexto bélico a través de una minuciosa reconstrucción de época, lo contrapone al destino de su pueblo diezmado y, al mismo tiempo, perfila como cruzada personal, separado de parientes y amigos, convertido en sobreviviente que usufructúa los restos de la ciudad derruida y solitaria.

La mención a los referentes de terror en Polanski se justifica por el aspecto que proyecta esa retahíla de ruinas colosales en que se transforma Varsovia tras bombardeos, incendios y exterminio masivo en plena vía pública. Szpilman es un testigo atribulado, cuya resignación a mirar con impotencia las tropelías —por carecer totalmente de habilidades organizativas o guerreras— sólo es comparable a la fuerza de voluntad que le permite sobrevivir enfermo y sin alimento. En ese sentido, la elección del actor Adrien Brody, emocionado ganador del Oscar en marzo, es uno de los principales aciertos del filme. Su apariencia frágil, de mirada triste y porte ambiguo, entre espigado y enfermizo, concentra la tragedia humana que constituye la guerra, y Polanski se vale de él para conseguir la antítesis individuo-colectividad con mayor contundencia. Brody comunica la angustia con una economía gestual que hace recordar al Anthony Perkins de **El proceso** de Welles o cualquier mirada de Buster Keaton. No es que tengan, para efectos interpretativos, cara de palo, sino que se adecuan con criterio a sus características fisonómicas.

El horror de la Segunda Guerra Mundial ya ha sido bastante visitado en la pantalla, y el antecedente de **La lista de Schindler** está aún fresco. Por eso Polanski no ha dudado en filmar escenas de fuerte impacto, repentinas y fulminantes, que todavía puedan sorprender al espectador. Hablamos de la caída libre de un anciano en silla de ruedas, la ejecución mecánica de un grupo de detenidos escogidos al azar, o el disparo a quemarropa a una mujer que pregunta dónde iban a llevarles. Además, luego de ambientar la primera mitad de la historia en periodos claramente delimitados sobre la paulatina acechanza nazi en territorio polaco, el director evita ofrecer información que toda recreación bélica repite, y se centra en el derrotero del protagonista, enfrascado en una suerte de unipersonal mudo y nómada. Es notable el encuentro, aparentemente inverosímil, de Szpilman con el oficial alemán Hosenfeld, quien parece conmovirse frente al cuadro de sobrevivencia que encarna el músico. Las escenas entre Brody y Thomas Kretschmann, amparadas en los acordes desenterrados de un viejo piano, lucen una sintonía lacónica y limpieza de espíritu que encierra una esperanza en la humanidad, un eco de optimismo en el bullicio ensordecedor de la pólvora. Gran retorno del mejor Polanski, cargado de premios y elogios, en medio de una coyuntura guerrerrista.

jalen la cadena

Escribe Rony Chávez

Relativamente reciente, el formato de vídeo digital ha conocido ya verdaderas obras maestras, filmes que debido a la audacia, sapiencia y esfuerzo de sus creadores, lograron asumirse como una nueva forma de hacer lo que el hombre inventó en los albores de su existencia: contar historias. Un nombre emblemático que sirve de ejemplo es Lars von Trier, tanto por sus inicios *dogmáticos*, pero sobre todo por su innovadora **Dancer in the dark**. En paralelos más próximos, Ripstein reclamaba para **La perdición de los hombres** la casi necesidad de un acabado sucio, y a la vez maravilloso, abrazado al nuevo soporte. Alejados de la categoría de genios, diversos *artesanos* del cine han mantenido la dignidad del soporte, enfrascados en la tarea de suplir carencias presupuestarias con una técnica solvente y esforzada que permitiera llegar a las salas buscando la mayor semejanza con el más que centenario soporte fotográfico.

Ahora bien, como de todo hay en la villa del Señor, también existen mercenarios de la industria que pretenden convertir esta opción en desvergonzada herramienta para perpetrar remedos de películas como **Baño de damas** (Michael Katz, Perú, 2003), filme que de no existir el vídeo digital estaría condenado a nunca llegar a las salas cinematográficas, al menos no de la manera lamentable como ha sido gestada.

Al discutir en Consejo Editorial la inclusión de la cinta de Katz, antelábamos que tanto la historia como la actuación no nos podía deparar ilusiones mayores. Un grupo de mujeres y un travesti confluyen, se encuentran y redimen en el baño de damas de una discoteca de moda. Sin embargo esperábamos un ejercicio solvente de realización. Craso error.

Desde el primer pie de metraje, **Baño de damas** nos regala ataques hepáticos, de la mano de unos créditos verde espanto, de tipología y tamaño desbordados. Ojo, para aquellos que creen que Lucho Llosa asume este trabajo de su empresa sin "pudores" deberán buscar su nombre en los cheques del personal, porque en la cinta no está. De ahí en adelante el tránsito se hace insufrible. Una textura de imagen semejante a la que produce un vidrio empañado y mohoso es un referente apropiado, a la cual se le añaden —en varios pasajes de la cinta— imposibles y elementales *acercamientos* televisivos, los cuales recuerdan un primer contacto con una cámara y nuestro enternecedor apego por los botoncitos *out-in* del control zoom. Igualmente cercano a vídeo de quinceañero es el desenfoque que algunos primeros planos obsequian. Es sabido que el vídeo digital presenta dificultades al grabar en exteriores, en grandes planos generales, pero el no lograr *close-ups* en es-

tudio remite ya a un nivel de menor esfuerzo casi delictivo; sorprendente si hablamos de un Juan Durand como responsable de la cámara, aunque suponemos no del resultado de la transferencia a celuloide. Proceso asumido sin el menor rigor y que, por otro lado, debe *sonarle a chino* a cierto despistado colega, quien pretende encontrar en **Baño de damas** mínimos estándares técnicos.

Perlas adicionales las constituyen el manejo de la continuidad sonora y la edición. Al hablar de continuidad asumimos que si un ambiente se mantiene inalterado a lo largo de una escena, los sonidos referenciales no deberían sufrir modificación alguna. El conocido grupo de féminas puede mantener su *fluida* conversación, intercalando tomas plano busto, plano busto, mientras la música de la pista de baile eleva y baja su nivel de ganancia, cuando no desaparece, cuando no cambia. Luego, no extraña que al llegar el acercamiento de la cámara sobre el vocalista de la orquesta, éste dance cuando debería estar cantando o viceversa. El montaje por su parte contiene el más grosero *parche* que haya visto en trabajo alguno. Un *stock* cualquiera, un *tijeretazo*, un cuadro en blanco, la cinta quemándose, un *parche* poroso, cualquier alternativa hubiese tenido menor connotación de estafa que esta, por llamarlo de alguna manera, salida: retomar una escena ya usada para cubrir un hueco.

De tropiezo en tropiezo, la historia avanza, con sus dramas de un centímetro de profundidad, los repetidos hasta el cansancio *Soy el diputado Carmelo López* de un arbóreo Eduardo Santamarina, un par de escauceos eróticos (sobredimensionados por la prensa chicha y que suponemos le saben a poco a un determinado público que esperaba abundancia de piel y escasez de ropas) y los chistes fáciles de café teatro, donde debe rescatarse el trabajo de Coco Marusix, personaje en sí, más allá de la Gaviota del filme, pero que se ajusta a los requerimientos de la cinta y a quien le debemos algunos buenos momentos de la película, algún guiño cómplice, alguna risa, también fácil, pero finalmente recordable.

Choropampa, el precio del oro

la mirada profunda

Escribe Raúl León Arias



En un país como el Perú, mal acostumbrado a *voltear la página* de episodios trágicos sin acusar el juicio, el análisis y mucho menos la culpa (Alan García vuelve y tiene el 43% de aceptación popular y parece que Fujimori se lanza en las elecciones del 2006), la indiferencia parece ser la justificada causa para que el documental sea casi inexistente, una especie rara. Este es un punto inicial de valoración para el trabajo de Stefany Boyd (periodista canadiense) y a Tito Cabellos, responsables de **Choropampa, el precio del oro**, filme que se aventura y convive con el pueblo cajamarquino que sufrió una contaminación de mercurio hace ya casi tres años, sin que nuestras autoridades hagan gran cosa por remediarlo.

Choropampa, el precio del oro, primer largometraje documental (1 hora y 17 minutos) de la Asociación Guarango Cine y Vídeo, está destinado a narrar un hecho existente dentro de una atmósfera indignante y persuasiva, y en verdad la gente que tiene la oportunidad de ver el documental, termina indignado y persuadido. Choropampa es un pueblo de la sierra de Cajamarca ubicado entre la quebrada de Chotén y Magdalena (altura del Km. 155 de la carretera Cajamarca-Pacasmayo), que sufre la contaminación a causa del derrame de mercurio que transportaba un camión de la empresa Ransa, contratada por la minera Yanacocha, a lo largo de 40 Km. de la carretera, en el año 2000. El pueblo exige ayuda a la minera, pero ésta no responde a las exigencias, entonces empieza la lucha de este pueblo por recobrar su salud y clamar justicia.

La cámara de Tito Cabellos registra con agilidad cada instante de clamor y tensión que este pueblo demuestra. Con una mirada casi reportera, la cámara deja contar el incidente por los pobladores con total libertad. Las jergas, los dichos, las arengas son soportes interesantes para dejar que la historia fluya, se libere. Tomas como la del bloqueo de la carretera de noche a oscuras, tensión e incertidumbre, caos y decisión; la pelea de los pueblerinos contra los policías se hacían más intensas cada vez que la cámara lograba enfocar un nuevo anuncio de pie de lucha por parte de los principales pilares de la historia, esas mujeres que, de una u otra manera, eran las primeras en salir al frente. La cámara como testigo compuso una narración artísticamente verídica, mostrando situaciones sacadas de la misma historia del pueblo, de su vivencia y su tragedia. Una narración del clamor moldeado por el tratamiento artístico de la película, al dejar que se cuente la historia por quienes la vivieron.

Lo cierto es que Guarango ha trabajado este documental con una visión distinta. Los documentalistas dejan que los protagonistas lleven la historia inocentemente, dándole un protagonismo primordial dentro del filme. Se encargan, además, de captar cada detalle de las audiencias convocadas por los pobladores para que no surja la sospecha de que buscan lucrar a costa de una poderosa empresa, más bien que sólo se le retribuya la salud. **Choropampa** maneja los registros con propiedad. Evalúa cada alternativa que cree importante para denunciar contando y las lleva a través de personajes reales moldeados por sus propias esencias, por su propio sufrimiento y no por un director artístico. Además, el intercambio entre imágenes del documental con registros periodísticos de la época (nunca más oportunos), ayudaron a construir el tratamiento revelador y acusador de la película, como el archivo de la huida del ex mandatario Alberto Fujimori, al Japón, inmediatamente después de un discurso "alentador" de María Luisa Cuculiza prometiendo la protección presidencial en la lucha de los choropampinos contra la empresa Newmont. Cada detalle registrado por Stefany Boyd y Tito Cabellos, en su convivencia con el pueblo de Choropampa, ayudan a la película a convencer que existe por los andes un pueblo que se desmorona: los planos conjuntos de los niños jugando en una plaza que se cae a pedazos, los *close up* de una inocente y dulce cara enronchada por la intoxicación, etc.

Guarango maneja muy bien la estética en la edición para terminar logrando lo que era su objetivo primario o al menos uno de los principales: denunciar un hecho real e indignante. Quizá una de las tantas metáforas para representar el desmoronamiento de un país también contaminado. Pero este objetivo no descuida el tratamiento cinematográfico, más bien lo enriquece. Y es que el documental está hecho para mostrar realidades, para enganchar al espectador frente a unas imágenes duras, elocuentes, rápidas y, sobre todo, veraces.



Polvo enamorado

pasión sacrílega

Escribe Rony Chávez



El amor imposible siempre ha sido bien acogido por el cine, así como por otras artes de carácter narrativo. Se presta a la identificación, captura el interés, propicia la metáfora y abre camino hacia insondables profundidades partiendo de premisas del diario habitual. La literatura le ha dedicado la mitad de sus páginas (exageración con pretensiones de certeza). Según declaración de su guionista, Giovanna Pollarolo, **Polvo enamorado** (Perú, 2003) se origina en la búsqueda del obstáculo mayor, bajo la premisa de la pasión verdaderamente irrealizable, del amor sacrílego, de aquella relación condenada a quedarse trunca *per se*.

Polvo enamorado cuenta la historia del amor prohibido entre Natalia (Gianella Neyra) y Santiago (Paul Vega). Ella, la joven esposa del septuagenario alcalde de un pequeño pueblo costeño; él, sacerdote que llega a ocupar la plaza dejada por el jubilado párroco anterior. Del encuentro de ambos surgen los ardores de la mujer, entregada previamente tan sólo al amor divino. Reclama y recita, reza y pide, el amor del más grande, del Dios de los hombres. Hasta que llega Santiago, idealización del Cristo católico a los ojos de Natalia.

Polvo enamorado, como nombre, como título de película, tiene su origen en la última estrofa de uno de los célebres sonetos de amor del poeta castizo Francisco de Quevedo y Villegas, **Amor constante más allá de la muerte**. *Su cuerpo dejará, no su cuidado; serán cenizas, mas tendrán sentido; polvo serán, mas polvo enamorado*.

El filme, afortunadamente y pese a la tentación que supone la historia, no cae en los usos del formato televisivo, mérito de su director, Lucho Barrios, quien justamente proviene de la pantalla chica, donde mantuvo una dilatada relación con **Iguana Producciones** (véase entrevista en este mismo número) y que se estrena en largometraje con este filme producido por Gustavo Sánchez para **Inca Cine SAC**, que contó con el apoyo del **Proyecto Ibermedia**.



La empresa de Lombardi completa así su tercer estreno en poco menos de un año, verdadero récord para el medio. Lamentablemente, por el momento parece ser el último. Al menos, mientras la taquilla no avizore mejores resultados o finalmente se dé curso a una necesaria **Nueva Ley de Cine**, cuyo anteproyecto lleva varios meses en la Comisión de Cultura del Congreso.

De regreso a la película, debe saludarse la atractiva propuesta visual, una eficiente cámara privilegia el movimiento, sigue el gesto, la miradas, el habla, captura la intimidad, la esencia de los personajes, da fluidez a la actuación. La opción del plano largo, elección consciente y acertada, agrega dinamismo a la puesta en escena, mientras que la construcción de ambientes y atmósferas es solvente en el retrato individual o en el de parejas, los conflictos se sienten, se viven en términos de imagen y musicalización. Importante aporte del músico Víctor Villavicencio, cuyo trabajo en **El bien esquivo** también supuso apreciables comentarios. Valores a destacar, mucho más si están en consonancia con una dirección de actores ajustada, sin excesos, contenida. Contención que finalmente es el espíritu que pinta a la mayoría de los personajes, almas, seres que esconden sus sentimientos y se esconden de la confrontación, que rehuyen, que prefieren el silencio, que se ocultan ensimismados hasta el desenlace de la historia, donde la imposibilidad se convierte en salida y en redención.

Sin embargo, la historia tambalea en el marco general que la sitúa. Un historia en el cine son sus protagonistas y su entorno. Ya que, si bien hemos disfrutado desde la platea situaciones, a priori, menos verosímiles que una virgen entregada en matrimonio liberada de los deberes conyugales y un santo varón que acepte tal condición, el problema se instala cuando el presente hecha por tierra un pacto del siglo XIX y no hay una sociedad anacrónica que lo soporte y defienda. **Santa Cruz de las Flores**, villa nada recogida, mucho menos medieval, es el lugar escogido para desarrollar esta historia, la cual finalmente desentona y resulta demasiado costeña, demasiado limeña, demasiado global. Nada santa.

Problema adicional lo constituye el giro hacia el policial que da la película en el último cuarto de la cinta, innecesario enredo que resquebraja la credibilidad de los personajes, sobre todo el de Gianella Neyra. Lo cual, sin embargo, no impide un final solvente, alejado de los excesos melodramáticos, convencional pero ajustado, claro resumen del desarrollo y las pretensiones de la obra.

Cabe una mención final a las muchas cintas de referencia que **Polvo enamorado** puede evocar, desde la muy reciente **El crimen del padre Amaro** de Carlos Carrera, hasta la lejana y maravillosa **Nazarín** de Buñuel, pasando por **Viridiana**, otra cinta del anticlerical por excelencia, o la británica **Priest**, derivación del conflicto hacia la orilla homosexual; llegando, aunque no se tratase de la trama principal, al amor verdaderamente irrealizable planteado en **La última tentación de Cristo**, una prostituta y el redentor de la humanidad.

Signo que marcó cada una de las obras citadas fue el serio cuestionamiento que supuso su estreno por parte de la iglesia católica. Asumiendo el papel de víctima de incendiarios apóstatas, la jerarquía religiosa atacó, confabuló, censuró y excomulgó a propósito de estos filmes. Al parecer no sucederá lo mismo en esta oportunidad, preocupaciones mayores ocupan la atención pública o quizás ha entendido por fin la iglesia que no existe publicidad más efectiva que el cartelito de *prohibido* o a lo mejor ha dejado de preocuparle al clero el interés artístico por tentar a sus figuras identificables, santos varones, santas mujeres, en un mundo pecador por excelencia.

El ladrón de orquídeas

¿Alguien querrá ser Charlie Kaufman?

Escribe Gabriel Quispe Medina



El trabajo conjunto del director Spike Jonze y el guionista Charlie Kaufman centra especialmente su interés en la relación conflictiva que el talento tiene con la propia personalidad, el entorno íntimo y la recepción masiva que la industria facilita en nuestros días. **¿Quieres ser John Malkovich?** (**Being John Malkovich**, 1999), debut nutrido de estrellas pero dotado de excéntrica imaginación, se valió del magnetismo del camaleónico actor aludido en el título para ofrecer una visión perturbadora del artista tocado por la celebridad y su antípoda anónima. Casi exactamente igual podríamos definir **Adaptación** (2002), cinta estrenada por la insistencia de un sector de la prensa cinematográfica en denunciar el confinamiento de importantes obras como ésta, intactas, a las bóvedas de las distribuidoras y el posterior alejamiento definitivo de las salas. Evidentemente, filmes como éstos no han sido hechos para ser taquillazos, y a estas alturas prescindir del segmento de público atraído por ellos es un hábito asentado que automatiza la cartelera.

Según la lectura de Jonze y Kaufman, el quehacer creativo es tortuoso, y el talento no es privilegio sino maldición, cualidad que se convierte en factor de desequilibrio para la persona. **Adaptación**, titulada con criterio **El ladrón de orquídeas**, resume las obsesiones de Kaufman en el monólogo en *off* inicial: la posibilidad de la terrorífica página en blanco, la gordura y la calvicie, un cóctel neurótico que acentúa los rasgos típicos de los alter ego de Woody Allen. Kaufman se da el lujo de incluirse en la historia como guionista bloqueado y con nombre propio, y no es casual que haga su primera aparición de forma subrepticia y nerviosa en el set de **¿Quieres ser John Malkovich?**, la película que lo dio a conocer. Vemos a Malkovich y a otros miembros del equipo de filmación en una situación algo tensa, en clara

zancadilla a los populares **making off**, programas especiales, plenos de impostación, que incluyen desde mucho antes del estreno las grabaciones del rodaje en la millonaria publicidad del producto.

Adaptación trata otra vez sobre la ansiedad por lograr el reconocimiento o retenerlo. Si en el filme precedente John Cusack se lo robaba a Malkovich, aquí Charlie Kaufman inventa a Donald, hermano gemelo también guionista, para ser en la ficción el contrapunto de sus afanes expresivos. Mientras Charlie, el personaje, intenta adaptar el best-seller **El ladrón de orquídeas** de la reputada escritora Susan Orlean –otra identidad verdadera expuesta–, y encuentra muchas dificultades no sólo en su labor sino en sus relaciones personales, Donald escribe sin mayor preocupación sus guiones, abundantes en pragmáticos convencionalismos del thriller y desprovistos de fibra emotiva, por lo que consume su labor y consigue el visto bueno de los productores con gran facilidad.

Un dato relevante, que potencia esta suerte de confesión vergonzosa, es que el Kaufman de la vida real tuvo entre manos el libro **El ladrón de orquídeas** de Susan Orlean –que trata sobre un conocedor que busca por todo el mundo la extraña especie Orquídea Fantasma– para escribir la versión cinematográfica que dirigiría Jonathan Demme. Sin embargo, adaptarlo fue mucho más difícil de lo previsto y de pronto Kaufman hizo de la complejidad del tratamiento el centro de la historia. Demme se apartó del proyecto y Spike Jonze, apenas supo de su existencia, lo acogió como prioridad. Estos orígenes rayanos en la autobiografía y la elección de Nicholas Cage para interpretar a los gemelos refuerza el carácter obsesivo de la historia. Cage, actor que gusta de componer sus personajes a punta de tics hasta el límite de lo soportable, halla aquí la oportunidad para emplearlos sin mesura ni remordimiento, y ocupa con su desdoblamiento gran parte del metraje.

Otra novedad de **Adaptación** es la estructura narrativa, ya que si bien es cierto el filme precedente alucinaba con pisos cortados a la mitad y viajes accidentados al cerebro de Malkovich para apropiarse de su identidad, no escapaba a una secuenciación lineal. Ahora Jonze y Kaufman han armado un relato que retrocede una y otra vez a distintos momentos de las vidas de Charlie y Susan, antes de conocerse, y que incluye fugaces alardes de ingenio como el mismísimo origen de la vida terrestre, la evolución de la especie humana o el acercamiento al trabajo investigativo del científico Charles Darwin. Pero algo falla a la hora de concluir: el personaje de Susan (Meryl Streep como siempre notable) gira bruscamente hacia la violencia extrema, en búsqueda forzosa de un clímax que ponga a prueba la naturaleza de John Laroche (Chris Cooper, meritorio ganador del Oscar) y los hermanos Kaufman. Aunque el tono descarnado no se pierde por completo, hay algo de fórmula en ese desenlace escabroso, prácticamente el triunfo de la tentación denostada por el protagonista.

Así hacen cine Jonze y Kaufman. Toda película encarna un laboratorio de ideas, sentimientos y mezclas arbitrarias. Ellos prefieren dirigirlo hacia sí mismos, talentos vehementes y diestros aún en proceso de adaptación al mundo y a Hollywood en particular. Quizás querrán entenderse mejor como creadores e individuos. **Adaptación** es, pues, un testimonio de parte, apenas disimulado por la ficción, acerca de cómo “la fábrica de sueños” estrangula la creatividad y provoca la crisis personal de sus habitantes más sensibles.

Italiano para principiantes

dogma bilingüe

Escribe Gabriel Quispe Medina



Rueda en exteriores, sin decorados, no separes sonido de imagen, no uses música si no es parte intrínseca de la escena, trabaja con cámara en mano, en color, evita luz artificial, filtros y trucajes, elimina acciones superficiales, narra sólo en tiempo presente, rechaza el género, filma en 35 milímetros —o puedes hacerlo en vídeo digital— y deja vacío el crédito de dirección. Si cumples los axiomas, pertenecerás a Dogma 95 o será certificada tu proximidad, aunque hagas cine en Argentina, España, Estados Unidos o Corea. El lunes 13 de marzo de 1995, en Copenhague, un grupo de cineastas daneses de diversa edad y trayectoria, provistos tanto de argumentos como de ánimo marketero, se lanzaron en ataque al cine de fórmula, efectismos y manipulación computarizada. Años después, su líder Lars Von Trier realizó por su cuenta **Bailando en la oscuridad**, magnífico cruce de melodrama y musical, en el que los acordes provienen de las nubes donde vive la candorosa Salma, libre en las coreografías que existen sólo en su mente. Es decir, si no acatas, no importa, el talento siempre hará posible una gran película.

Dogma 95 encarna generalmente una visión escéptica, descarnada y virulenta de la realidad social. En **La celebración**, de Thomas Vinterberg, un matrimonio deviene en reyerta familiar, revelaciones de pecados y rencores; en **Los idiotas**, de Von Trier, unos amigos se acuartelan en una casa y decide adoptar la conducta de débiles mentales para rechazar la falsa sociedad burguesa; en **Mifune**, de Søren Kragh-Jacobsen, un joven recién casado deja en la noche de bodas a su esposa, heredera de una fortuna, por atender a un hermano retardado que recién conoce por la muerte del padre que hacía tiempo no veía. Finalmente, llegó el momento de ver un ejemplar simpático, ameno, entrañable, sin que carezca de drama y sentimientos encontrados. **Italiano para principiantes (Italiensk for begyndere, 2000)**, duodécimo Dogma, quinto danés y primero dirigido por una mujer, es la tercera película de Lone Scherfig



(Copenhague, 1952), realizadora de **El cumpleaños de Kaj** (*Kaj's fødselsdag*, 1990), comedia que reúne en un barco conducido hacia Polonia a los amigos del flamante cuarentón Kaj; **Cuando mamá llega a casa** (*Når mor kommer hjem*, 1998), drama acerca de tres hermanos que se quedan solos por el arresto y encierro de su madre durante unas semanas; y, luego, **Wilbur quiere matarse** (*Wilbur begår selvmord*, 2002), farsa sobre un hombre que busca ansiosamente el suicidio.

Las semejanzas de **Italiano para principiantes** con el sello Dogma son el protagonismo coral de seres en crisis individual e interpersonal, la búsqueda grupal de un camino para cada uno y para todos, la cámara movедiza y las demás exigencias técnico-expresivas antes mencionadas. El aporte de Lone Scherfig se plasma en la disposición por superar los traumas y buscar a la persona amada que necesitan, en un tono que nunca alcanza la amargura de los filmes anteriores. Los personajes son marginales, pero no llegan a ser misántropos ni antisociales. En realidad, si no fuera por la sobriedad nórdica y la rigurosidad del clan —a estas alturas, marca de casta— que acoge y patrocina a Scherfig, la materia del filme podría haber engendrado, en otras latitudes, una obra agrídulce de Woody Allen, o acaso un producto más estandarizado, como una comedia romántica que lleve el nombre de Meg Ryan o Sandra Bullock en los créditos. Dicho sea de paso, el elenco luce un rendimiento colectivo óptimo, sin fisuras.

El protagonismo está compartido entre Andreas (Anders W. Berthelsen), joven pastor viudo que llega a un suburbio de la capital para reemplazar al conflictivo párroco Wredmann; la torpe empleada Olympia (Anette Støvelbaek) y la fogosa peluquera Karen (Ann Eleonora Jørgensen), hermanas que recién se conocen tras haber soportado, respectivamente, el conservadurismo del padre y los achaques de la madre, fallecidos casi en simultáneo; el tímido Jørgen (Peter Gantzler) y su musa Giulia (Sara Indrio Jensen), hermosa italiana también perdidamente enamorada de él; y el iracundo Halvfinn (Lars Kaalund), quien pese a su tosqueda se gana la simpatía de hombres y mujeres, en especial de Karen. El grupo constituye una sumatoria de laberintos que sólo encuentra salida en la compañía amical o amorosa, ligeramente perturbada por los problemas de comunicación de cada uno. En ese contexto, una serie de muertes ocurridas a su alrededor se convierten en punto de inflexión que, dependiendo del caso, incrementan la depresión temporalmente o terminan de liberar a los deudos. En cierto momento el recurso de la mortandad roza lo previsible y mecánico, creando en el relato una atmósfera extrañamente fúnebre. Ahí aflora en Scherfig la mirada optimista, abierta al humor fresco y pródiga en espacios bien iluminados que la distingue de los demás autores de Dogma 95.

La sala de italiano será el escenario donde los amigos se sentirán libres y superarán las trabas. En primera instancia muy cerca de la desintegración por falta de alumnos, la clase ganará entusiasmo con el ingreso de Karen, la conversión de Halvfinn en profesor y la incorporación de Giulia, provocada exclusivamente por la presencia de Jørgen en el curso, en implícita y evidente declaración de amor. A la vez que conocen el nuevo idioma, los condiscípulos aprenden a relacionarse y a comunicar sus sentimientos. Tutti felici. El viaje a Venezia es, al mismo tiempo, el corolario de los destinos de los personajes y la consumación de la actitud más cosmopolita y relajada que le hayamos visto al cenáculo danés, acostumbrado a ambientes claustrofóbicos ubicados a centenares de kilómetros de las grandes ciudades de Dinamarca.



El Doctor Akagi

entre la vida y la muerte

Escribe Andrés Megó

No nos dejemos llevar por el pomposo título con el que ha sido rebautizado este filme para su distribución local. La manida frase *entre la vida y la muerte* calzaría mejor en un drama hollywoodense de situaciones límite, aquellas que se resuelven con un par de explosiones finales. Sin embargo, nó le va tan bien a este peculiar filme japonés que escapa de las fórmulas que frecuentan en la cartelera local. Por eso, mejor ignoremos la denominación comercial y llamémosla por su verdadero nombre **Dr. Akagi**.

Para el público limeño, **Dr. Akagi** es de aquellos estrenos que tardan años en aterrizar en nuestras salas (la película data de 1998) y por lo mismo nadie la esperaba ver, pero una vez estrenada, aunque sea dentro del reducido circuito cultural, se vuelve opción de interés llegando inclusive a la categoría de *visión obligatoria*.

Dirigida por el veterano director japonés Shohei Imamura, ganador dos veces de la Palma de Oro en Cannes por **Balada de Narayama** (1983) y **La anguila** (1997), **Dr. Akagi** (basada en la novela homónima de Ango Sakaguchi) narra la historia de un médico de Okayama, pequeño pueblo no muy lejos de Hiroshima, poco antes del final de la Segunda Guerra Mundial.

Apodado por sus pacientes *Dr. Hígado*, porque siempre diagnostica hepatitis y culpa al hígado de cualquier mal, Akagi corre a toda velocidad –jazz como fondo musical– de casa en casa en ayuda de sus enfermos hasta bajo el peor aguacero. Su lema lo define en buena medida: *Un doctor debe tener buenas piernas. Si se le rompe una, debe correr con la otra. Si se rompen ambas, entonces correrá con sus manos*. A pesar de la incompreensión general, Akagi está en lo cierto al señalar que una gran epidemia de hepatitis se está expandiendo sobre su pueblo. Pero el gobierno se encuentra demasiado ocupado en la guerra y prioriza los fines bélicos. Es así como desde el inicio se nos plantea el personaje principal como un científico solitario y altruista que debe luchar contra la corriente. Como es de esperarse sus reclamos caen en oídos sordos.

La recreación de la época es crítica y caricaturesca. El Japón está al borde del fin y se lo muestra controlado por un estado totalitario y paranoico. Ninguna dolencia puede ser más apremiante que la guerra y nadie está autorizado a invertir sus energías en otra cosa que no sea morir por la patria. Como suele pasar en estas situaciones, las fuerzas policiales no escatiman brutalidad frente a todo aquello que les produce desconfianza, creen ver espías hasta debajo de las piedras (los que efectivamente hay en la película) y hasta confunden el microscopio de Akagi –empeñado en aislar el virus de la hepatitis– con un transmisor que envía señales a los aviones invasores.

A pesar de lo sórdido que puede parecer el contexto y lo patético e infructuoso del esfuerzo de Akagi, la película se plantea como un drama tragicómico que no intenta que el espectador sienta compasión por el protagonista, al contrario lo muestra como el único personaje lúcido en un pueblo de locos, paralizados por el miedo y la represión estatal. Locos como la camarilla de personajes pintorescos que rodean a Akagi, que de alguna manera se comprometen con su causa, una adolescente huérfana que parece condenada a la prostitución hasta que es “adoptada” por Agaki; un cirujano nihilista adicto a la morfina; un sacerdote lujurioso y alcohólico; y un soldado holandés, prisionero fugitivo acusado de espía.

Probablemente contribuya a reducir gravedad a los hechos la aparente mezcla de géneros en esta película, lo que, por otra parte, podría desconcertar un poco a los espectadores. Si al principio nos convencemos que estamos frente a una comedia, la película en su última hora tiene varios giros que van hacia lo fantástico, incluyendo pinceladas de acción y hasta *gore*, por ejemplo cuando el protagonista exhuma un cadáver reciente para extraer su hígado y así encontrar la verdad de la enfermedad que investiga.

Pero al mismo tiempo el director se permite varios toques poéticos relacionados con la guerra, como la llegada del telegrama que comunica la muerte de su hijo, Akagi lo rompe en pequeños, muy pequeños pedazos, los lanza al aire e incontables pedazos más caen sobre él, como nieve, recordándonos cuantos miles de telegramas la guerra ha inspirado. Luego, casi al final, Akagi y la joven prostituta navegan perdidos en un bote desde el que ver la gigantesca nube que produce la explosión atómica en el vecino pueblo, Akagi la mira, y lo que fue el hecho más trágico de la historia del Japón, resulta ser, según la observación del doctor, un hígado hipertrofiado.



Para todos los gustos

cuestión de gustos

Escribe Julio Escalante

¿Qué es el buen gusto? Es acaso la propiedad privada de unos cuantos que creen tener la mejor decisión a la hora de vestirse, decorar la habitación, comportarse en la mesa y escoger pareja. Puede ser la cualidad intelectual y estética que algunos "privilegiados" buscan imponer sobre las mentes más débiles, la risita solapada que cae como un yunque sobre esos "otros" o el monopolio excluyente que divide a la gente en exquisitos y bárbaros (y que se vayan con su ignorancia a otra parte). Frente a estos tópicos, **Para todos los gustos** (*Le gout des autres*, 1999), ópera prima de la guionista y actriz Agnes Jaoui, es una comedia sutil que apunta sus dardos a los normas impuestas por la sociedad y en el camino nos presenta a personajes entrañables, caricaturas de la intolerancia y el temor a desterrar los convencionalismos.

En la mejor tradición del buen cine francés, esta es una película de personajes que quieren ser ellos mismos y no pueden. Un desfile de bohemios y burgueses, empleados y patrones, regios y huachafos, duros y sentimentales: vidas que se van desmadejando mientras tratan de encontrar la salida de su laberinto personal. Por un lado está el empresario Castella (Jean Pierre Bacri), arrogante y de maneras torpes, su esposa que divide sus horas entre la decoración y las mascotas, su chofer Deschamps (Alain Chabat) y el guardaespaldas Moreno (Gerard Lanvin), una pareja sucumbida por el tedio y la rutina. En el otro extremo aparece Clara (Anne Alvaro), actriz por vocación y profesora de inglés porque del arte no se vive. A ella la acompañan una tribu de bohemios que se reservan el derecho de admisión, de la que destaca Manie (la misma directora Jaoui), mesera del bar, donde llegan todos después de la función de teatro, y proveedora de cocaína en sus ratos libres.

Hay dos líneas definidas en la película. La que sigue las correrías de Castella, quién asistirá a una puesta teatral, y sin saber por qué quedará prendido de Clara. Hará de todo por meterse a su mundo, así tenga que pasar por un ignorante y ridículo galán otoñal, y sea objeto de burla de la *gentita* del espectáculo. Incluso se afeitara heroicamente el mostacho de señorón y escribirá un poemita en inglés, pero no contará con el rechazo de la dama en cuestión. La otra línea argumental involucra a Deschamps, Moreno y Manie con la posibilidad de hallar el amor por más de una noche,

de enfrentar la soledad que los envuelve por los cuatro costados. Moreno y Manie llegaran a ser pareja, pero les costará resignarse a un compromiso a largo plazo, sus pequeños temores derribarán su aparente felicidad.

Para todos los gustos es una película que genera complicidades con el espectador, y no una risa propia de ver delirantes gags. Todo lo contrario. Sus mayores virtudes reposan en un sólido guión, melancólico y de fino humor verbal, y en la dirección de actores que crea alrededor de cada uno de los protagonistas un clima representativo de sus cualidades y obsesiones. Es así que la película tiene muchos puntos en común con **La vida es una canción** (*On Connait la chanson*) de Alain Resnais, pues ha sido escrita por los mismos guionistas, Jean Pierre Bacri y Agnes Jaoui.

La directora ha tomado partido por el plano secuencia, que en este caso solventa la puesta en escena, dándole mayor peso a lo que se dice que a lo filmado. Evita las explicaciones o los pasos previos que podrían ser redundantes, y se nos muestra ya el desarrollo de la situación.

Para todos los gustos es un llamado a rescatar la tolerancia y quebrar las murallas impuestas por el gusto antojadizo y los códigos sociales. Porque en realidad no vale cuidar las apariencias si, por más que suene cursi, lo mejor de nosotros no puede verse con los ojos. Y en los territorios del arte funciona la misma lógica. Cómo entender sino la mirada de los propios artistas que, mano en el mentón o brazos cruzados, frente a una exposición de pintura definen simplemente como una obra maestra lo que no pueden explicar racionalmente.

Esta ópera prima ha merecido más de un premio y reconocimiento, como el gran premio del Festival de Montreal, el César francés y la nominación al Oscar a mejor película extranjera. Y si bien tiene muchas cualidades, cabe mencionar también algunas deficiencias. Por ejemplo, el personaje de Deschamps, el chofer, pierde cualquier motivación pasada la mitad de la película, y mientras los otros casos se van complicando en favor de la trama, el va cediendo terreno. Además, es posible que por momentos la edición se sienta repentina y brusca. Pero a pesar de eso el mensaje no se pierde, y queda como un zancudo travieso revoloteando en la oreja de los intolerantes.



CONOCIENDO EL BARRIO

Escribe Raip León Arias

Progenitor de casi todas las telenovelas de Iguana, Lucho Barrios cumple uno de sus objetivos: dirigir su primer largometraje *Polvo enamorado*, filme producido por Inca Cine. La televisión le permitió explorar distintas formas narrativas. Ahora reflexiona y nos cuenta acerca de los frutos de su trabajo, sus inicios, referentes, motivaciones y también nos habla del reto que enfrenta: superar con solvencia el tránsito entre televisión y cine con una historia de amor.

¿Cómo nace tu interés por el cine?

Mi primer acercamiento al cine fue el cine club de mi colegio y la primera película diferente que vi fue **El extranjero** de Visconti. Estaba en primero de media. Después, estudiando ya en la Católica, ingresé al taller de Robles Godoy y a partir de ahí decidí que quería ser director. Dejé la universidad y me quedé en el taller. Mi primer trabajo en cine fue en **Sonata soledad** de Robles, tenía 19 o 20 años. Cargaba cosas. Por ese entonces, se funda Canal Nueve. Hice periodismo televisivo 12 ó 13 años, pero yo quería hacer cine. Cada vez que podía me salía –trabajé con Pancho Lombardi en **La boca del lobo**– pero regresaba luego. Hice también telenovelas, he trabajado varias para Iguana.

¿Coméntanos acerca de tu trayectoria como cortometrajista?

Hice dos cortos. Uno dirigido con Daniel Padilla, que se llamó **Una noche con Angela**, con Rudy Rodríguez. Aparte hice un corto llamado **Mi amor tu amor**, con Lolita Ronalds, Gustavo Bueno y Enrique Victoria.

¿Cuáles son las películas o directores que más han influido en ti?

Cuando yo hago algo no es que quiera hacerlo como alguien más. Me parecería pretencioso. Entre los veinte y los treinta, mi cineasta favorito era Truffaut, luego me gustó Cassavettes. Otros nombres serían Renoir y Kurosawa. En el cine americano, Hawks.

¿Cómo nace este proyecto y cómo llegas a él?

Estaba haciendo una telenovela y esperando el rodaje de **Loco por Muriel**, un proyecto que tengo con Iguana y en eso me llama Gustavo Sánchez, a quien conozco de toda la vida. Me preguntó si quería hacer la película, lo pensé un

poco y acepté. Fue un encargo, pero a la hora de dirigirlo lo hice como si fuera mío.

¿Cómo se inicia el proyecto?

Trabajamos primero una escaleta, después tuve una reunión con Giovanna Pollarolo, quien había escrito el guión. Al comienzo me dijeron que los actores iban a ser Andrea Montenegro y Cristian Meier. Después se cambió y fueron Gianella Neyra y Paul Vega, con quienes ya había trabajado. Gianella es una actriz que empezó conmigo, nos conocemos mucho. El pueblo donde filmamos se llama Santa Cruz de las Flores, Mala.

El tema del amor prohibido que desemboca en una tragedia tiene un aliento a telenovela. ¿Cómo manejaste el tema para que tome una visión original?

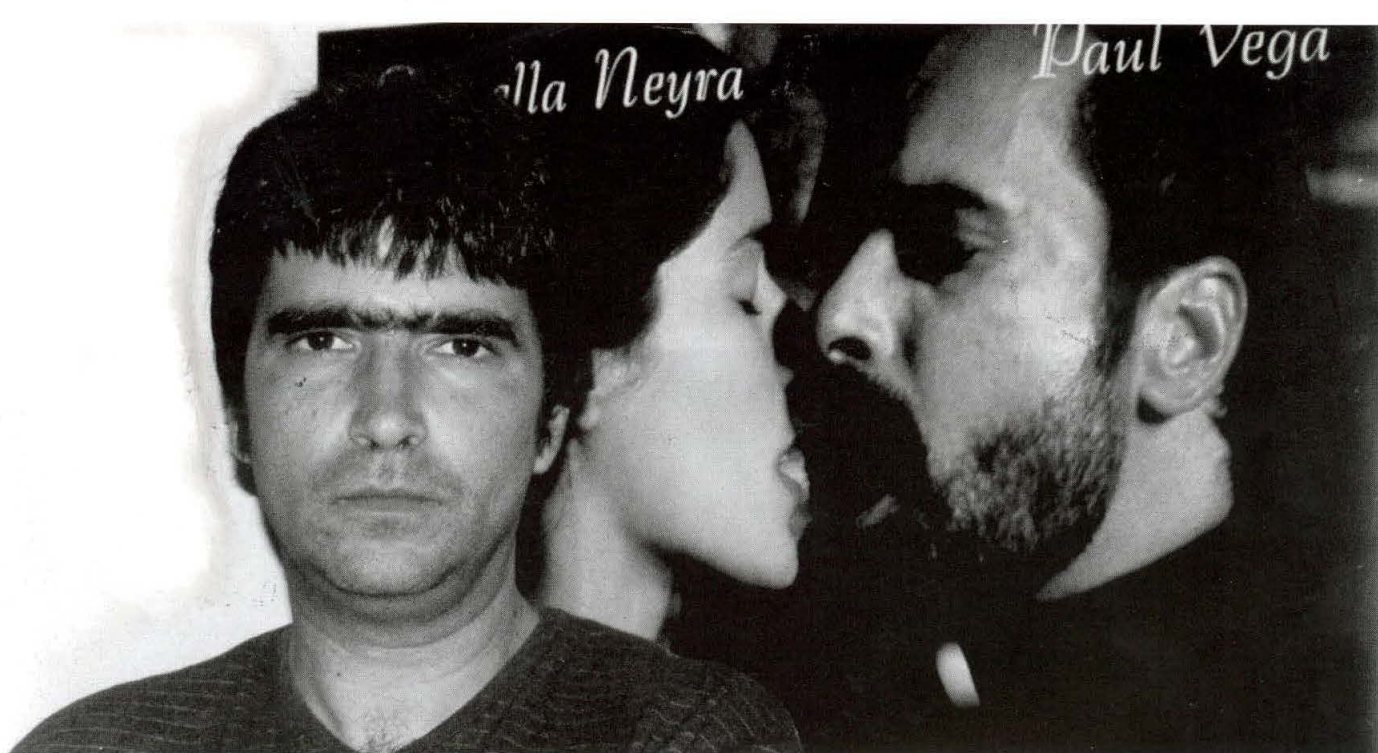
Tenía miedo cuando estaba filmando. He hecho todo lo posible para que no parezca una novela, pero es una historia de amor como cualquier historia de amor. Los personajes, torturadamente o no, se aman. Yo he intentado que la historia tenga toda la intensidad posible. Espero haberlo logrado. Algunas escenas de amor, las improvisé, no porque el texto estuviera mal, sino porque quería que tuviera una naturalidad y una frescura distinta. El 80% de las escenas de amor fueron improvisadas.

*¿La crítica a los valores cristianos a través de un párroco, como se vio también en *El crimen del padre Amaro*, es un soporte adicional para que la historia de amor no se vuelva anticuada?*

Ya que mencionas **El crimen del padre Amaro**, quisiera hacer una acotación. Cuando Gustavo Sánchez, Giovanna y Pancho decidieron hacer esta historia y me llamaron no conocíamos la película. Cerca ya de filmar, nos enteramos que era un éxito en México. Pero nunca pensamos en abandonar el proyecto. Sobre la crítica a la Iglesia, la película lo único que pretende es contar una historia de amor lo mejor posible. No intenta criticar valores.

¿Qué opinión te merece la producción nacional, considerando que Inca Cine está imponiendo un ritmo continuo a sus producciones?

Que yo recuerde es la primera vez que una productora hace tres películas en un año, al menos desde que yo trabajo. Me parece muy bien. A Inca la veo decidida a producir, no solo



las película de Lombardi, sino a darle oportunidad a otra gente. Yo estoy feliz de que me hayan dado esta oportunidad.

¿Qué te parece la mirada de los realizadores que apuntan al digital?

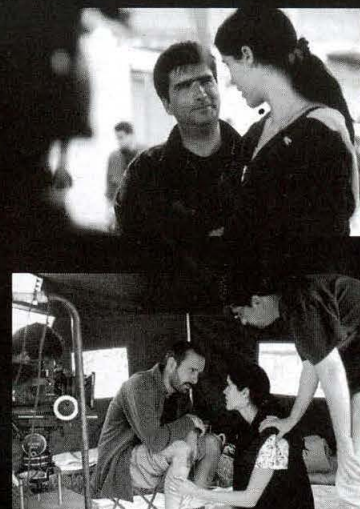
Es fantástico que exista un formato más barato y que la gente pueda hacer más cosas. Ya hubiera querido toda la gente de mi generación que existiese el digital. Eso, creo, tiende a democratizar el cine. Sin embargo pienso – aunque suene nazi de mi parte– que no todo el mundo debe dirigir. Hay mucha gente que no debe dirigir y dirige. Lo que me da miedo es que empiecen a surgir muchas películas malas. Ser director es difícil. Por otro lado, el digital es interesante, pero mejor es el formato que usó Lombardi, el de alta definición. Al otro, le falta mejorar, pero lo puede hacer y el futuro va por ahí.

¿Crees que el soporte tiene influencia en el producto final?

No debería. Si me ponen una pistola y voy a filmar con una DV CAM sé que va a salir imperfecto. Trataría de ensuciar un poco para que no se note la imperfección, pero estamos hablando de hacer algo para apalea defectos. Hay que saber como trabajar el vídeo para que la impresión quede bien. Cuando me llamaron, **Polvo enamorado** iba a ser en digital, pero después me dijeron que iba a ser Súper 16 y yo feliz.

¿Cómo ves el futuro de realizadores de cine digital en el Perú?

Espero que entre los jóvenes existan los que hagan películas buenas. Cuando dije que no cualquiera debe dirigir, lo que quise decir es que estoy convencido que para dirigir debes haber visto cine. Creo que lo peor que le puede pasar a un director es creer que es el primero en hacer algo, y eso sin cultura cinematográfica es posible que pase. Espero que los jóvenes vean todo el cine que puedan porque solo así su trabajo va a ser sólido. No creo que pueda venir alguien de 24 años sin cultura cinematográfica y ser director, a menos que sea un genio. Y en toda la historia del cine debe haber cinco genios. Por ejemplo Hawks no es un genio, es un gran director que es diferente; Welles es un genio. Si no eres un genio debes tener cultura, no solo cinematográfica, sino la cultura suficiente que te permita contar historias de seres humanos.



LA CINEFILIA DESATADA

Escribe Gabriel Quispe Medina

El cine peruano no es sólo lo que arroja Lima, con apoyo internacional o sin él. Cada vez es más conocida la actividad fílmica que viene gestándose en el interior del país. Visitamos Arequipa para presentar el número 15 de **BUTACA sanmarquina** en el Centro Cultural Peruano Norteamericano, y durante tres días pudimos encontrar un movimiento de carácter generacional que vincula, con un espíritu docente escaso en aulas oficiales, la realización cortometrajista, el cineclubismo y la promoción cultural. La sangre joven es predominante, pero también tiene cabida la necesaria cuota de madurez.

Llegué a la Ciudad Blanca cuando aún humeaba la tragedia ocurrida una semana antes en un punto del camino hacia Tacna. Dicho sea de paso, después de dejar Arequipa estuve unas horas en el extremo de la patria, por lo que recorrí ese trayecto dos veces sin problema alguno, en un país donde las carreteras son una suerte de toboganes a la tumba. Es decir, soy sobreviviente del azar. En cambio, la urbe arequipeña está muy lejos de ser peligrosa, ajena a nuestra Lima de arterias amplias de cuatro o seis carriles, combis ahoradas y choferes patológicos. El Misti, pese a experimentar un largo periodo de somnolencia, parece imponer un orden a las calles estrechas y la arquitectura colonial ejemplarmente conservada que sólo la cadena de terremotos del 2001 pudo hacer tambalear pero no derruir.

Precisamente, una imponente casona hecha a base de sillar, material característico de Arequipa consistente en lava volcánica solidificada, alberga desde hace más de treinta años las actividades del Centro Cultural Peruano Norteamericano. Aproximadamente, data del año 1700, según Ángela Delgado, directora de Cultura que va a acompañarme en la presentación de **BUTACA** dos días después. Computadoras, fluorescentes, celulares y demás elementos de nuestros días no impiden que me traslade mentalmente a los siglos en que la edificación guardaba perfecta correspondencia estética con su época. Hoy es un complemento a la vida contemporánea arequipeña, que conoce tanto de Saga Falabella y Cine Planet como de jaques al poder. Intrigado por la falta de huellas de la convulsión social que deshizo un gabinete a Toledo en el 2002, le pregunto a otro miembro del panel, Miguel Ángel Guevara, presidente de la ARFA (Asociación de Realizadores de Ficción de Arequipa), por los famosos adoquines de esta ciudad. *Los arrancaron con pico, martillo y piedra, y con ellos hicieron torres de un metro en las esquinas, cuenta Miguel, cuya voz, en permanente afonía, refuerza el dramatismo hasta casi desfallecer. ¿Cuánto tiempo transcurrió para que Arequipa volviera a estar así?, pongo a prueba su memoria. Dos meses, más o menos. Fue devastador cómo quedaron las calles, si los arequipeños siempre han tenido el orgullo de lucir el mismo suelo que París.*

Orgullo, mas no vanidad, sienten también los integrantes de la ARFA, de los cuales la mayoría son jóvenes egresados de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Católica de Santa María. Pero su acercamiento al cine debe poco a ese claustro que es privado por partida doble. Primero, porque se

paga mensualidad, y segundo porque *está privado de cursos de cine*. El enfoque académico se ha centrado en publicidad, marketing y comunicación organizacional por la preocupación de que sus profesionales no encuentren mercado cautivo más que para hacer engendros como **Baño de damas**, y en parte eso ha cortado las alas de quienes ingresaron con el deseo de coger una cámara que diera forma a sus sueños en una pantalla. Sólo existen tres talleres en la currícula que les da la oportunidad de hacer un video clip, un documental y un *cortometraje*, término que la ARFA ha ido introduciendo lentamente en el léxico y el imaginario colectivo de los arequipeños a través de los estrenos de sus obras y la realización de dos festivales en octubre de 2001 y 2002. *¿Y un curso de Historia del Cine?*, pregunto candorosamente. *¡Eso es chino!*, grita Andrea Quevedo, única realizadora arequipeña, aparte de directora de teatro. Hay tanto desinterés por el cine en la facultad que su récord de compañía en un cineclub fue dos amigas a las que prácticamente arrastró para ver **Buena Vista Social Club** de Wim Wenders y se quedaron dormidas. *Imagínate que al egresar la gran mayoría no sabe quién es Griffith. Ahora, al menos, por los festivales mucha gente ha descubierto con asombro qué es un corto y que podemos hacerlo aquí.*



El mérito radica en que la Ciudad Blanca no era todavía el lugar más propicio para albergar este tipo de eventos. Conseguir auspicios es una proeza, los espacios de difusión son escasos –uno que otro bloque de cine en televisión como el del matutino **Nuevo día** del canal 9 local– y el circuito de exhibición dominado por Cine Planet, cuyas nueve salas, ubicadas en el corazón comercial de la urbe, están a la altura de los recintos que la cadena posee en Lima. Durante mi estadía estaba presentando, entre otras cintas, **Para todos los gustos**, **Las confesiones de Schmidt**, **Chicago** y **Analízame**, y se acababa de retirar **Ojos que no ven**. No hay punto de comparación con los demás cines. El Municipal se usa esporádicamente para montajes teatrales, que sólo congregan masas cuando proceden de Lima, con famosos que, según sea el caso, atraen al público más *chicha* o más *ficho*, o sea quienes nunca ven el teatro serio y austero de la localidad. El Fénix luce envuelto en la ceniza del recuerdo, enrejado y lóbrego, y es improbable que resurja como la famosa ave. Los cines Andino y Portal, de la empresa Cinessur, tienen cuatro salas cada uno, y en ambos, aparte de unos letreros de parrilladas adyacentes, encuentro una rareza: **Bernie**, una película francesa que no recuerdo haber visto en Lima. El Arequipa cae rendido al melodrama hindú como el City Hall de la capital, con el que comparte la película **Bobby, mi primer amor**. El llanto recién empezará dentro de media hora, pero una señora parada en la puerta ya intenta conmovirme. *Bien bonita es la película, joven*, me toma por sorpresa, *muy emocionante*, agrega. Le agradezco el comentario, y me quedo viendo los afiches colorinches hasta que la doña decide entrar un momento y desaparecer en medio de una oscuridad de cueva. Aprovecho para tomar las fotografías que tal vez no habría aceptado. En medio de mi itinerario, me cruzo con algunas personas que saben de la presentación de la revista. *¿Todavía sale Hablemos de Cine?*, pregunta un señor. *Querrá decir La gran ilusión*, digo. *No, Hablemos de Cine*, asegura. Luego de explicarle, se esfumó.



El averno. Condenadas. El espejo. Muñequita linda.

La semilla de la ARFA, a fines de la década pasada, fue la AVA (Asociación de Videastas de Arequipa), una convocatoria muy general que abarcaba expresiones audiovisuales bastante diferenciadas y que no funcionó. Es en el 2001 que Luis Portocarrero, egresado de la UCSM que ahora radica en Chile, convoca a los más interesados para realizar **El espejo**, apreciable ejercicio que marcará la tónica de la novel agrupación. Un veterano pintor, carcomido por el remordimiento de un antiguo homicidio, se imagina a sí mismo víctima de un joven, de nombre idéntico y otras coincidencias, que le había pedido asesoría criminal. Dominio de la técnica, cámara atenta, atmósfera lograda, personajes intensos y algo recargados, manejo inteligente de convenciones de géneros. Destaca el establecimiento de una experiencia colectiva, en la que una persona hace vestuario y maquillaje en un corto y luego cuando dirige los roles se intercambian, aunque hay dos integrantes en puestos habituales. Miguel Guevara, ex colaborador de Francisco Lombardi, en foto fija, y Wildo Ontiveros en la cámara, uno de los responsables del look profesional que mencionábamos y que lleva dos cortos como director, **Visión**, trabajo pre-ARFA, y **Condenadas**, alegoría macondiana de la atracción-repulsión de una madre muerta y su hija huérfana, encarnada por Sonia Bocángel, quien también figura en **El espejo** y **El averno**, de Andrea Quevedo, drama aciago y visceral que retrata la decepción amorosa de una mujer vehemente, interpretada con mucha entrega física por María Ángela Ortiz.

Otros cortos ARFA son **Muñequita linda**, de Rafael Meléndez, comedia negra de acentuada sobreactuación en la que, fuera de ciertas anécdotas fúnebres algo forzadas, tres hombres maduros comparten un ideal femenino que pasa abruptamente de la belleza de Ortiz al plástico de una muñeca inflable; **Mirada líquida**, de Max Gamero, intriga criminal a partir de una relación extramatrimonial; y **La escritura desatada**, de Ronald García, relato que alterna planos temporales a través de las texturas del vídeo y el monitor de computadora. Estos dos últimos cortos cuentan con intérpretes de mayor experiencia como Tatiana Astengo, y Milagros Vidal, José Luis Ruiz y Marcello Rivera, respectivamente. Una presencia interesante en las producciones de la asociación es la de Panamericana Televisión, cuya filial contribuye con material de producción, importante aporte a la cinematografía regional y nacional que su matriz debería imitar.

El circuito alternativo de exhibición completa el panorama. En la Sala de Audiovisuales de la Universidad Nacional San Agustín (UNSA) se proyecta de lunes a viernes una baraja bastante amplia que incluye documentales de bandas musicales. Ahí encontramos a Francisco Herrera, un rockero que debe tener el archivo cinéfilo más grande de Arequipa y que justamente ha nutrido la curiosidad de los jóvenes de ARFA desde hace una década. Por su lado, el Cineclub **Lumière**, a cargo de Alfredo Eduardo de Amat, alumno de la Facultad de Derecho de la UNSA, proyecta en el local del Colegio de Abogados los martes a las 6:30 p.m., curiosamente la misma hora del Cineclub Contracultural **Mérida**, el cual funciona en la Universidad Católica de Santa María y es dirigido por Jeanette Barriga, César Belan y Raúl Romero, quienes anuncian los ciclos por bloques. En abril, Lombardi; mayo, Almodóvar; junio y julio, Hitchcock. Como decíamos al comienzo, todo está conectado: Miguel Guevara, aparte de dirigir la Sala de Audiovisuales de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNSA, presenta en el **Mérida** y comenta en el **Lumière**, y Francisco Herrera se apresta a hacer su primer corto este año de todas maneras, estimulado por los torreones de cintas que contempla orgulloso en su oficina.



Cero en conducta de Jean Vigo.

APUNTES SOBRE LA CENSURA EN EL CINE

Escribe René Weber

¿Cuándo y dónde empezó la censura¹? Es imposible contestar esa pregunta. ¿Habría que mirar hacia la religión? Recuerdo haber leído alguna vez: *Toda religión es censura por naturaleza*. En todo caso, la censura religiosa parece ser una de las formas más antiguas y su influencia se ha extendido a otras modalidades censoras. Directamente ligada al poder de las jerarquías eclesiásticas, condujo a la inquisición y los autos de fe. La aparición de la imprenta aceleró su desarrollo. Así, en 1564, como corolario del Concilio de Trento, se publicó el **index librorum prohibitorum** (catálogo de libros prohibidos). La lectura o posesión de un libro prohibido acarrearba la inmediata excomunión. Formaron parte de esa lista: Bacon, Montaigne, Descartes, Hume, Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Diderot, Zola, Flaubert, Sartre, Alejandro Dumas y Víctor Hugo. Nada menos. El último catálogo fue publicado en 1948. En la actualidad se puede afirmar que las diferentes formas de censura (religiosa, moral, política, militar, etc.) se interrelacionan frecuentemente y que todos los sistemas sociales las incuban; además, generan mecanismos de carácter colectivo como la llamada presión social o de carácter individual como la autocensura.

¿Y por qué preocupa tanto la censura en el cine? Porque coacta la libertad, premisa fundamental para su desarrollo, y porque atenta contra la libertad de expresión, un derecho elemental del ser humano. Según José Perla Anaya², se ejerce en tres niveles: a) en defensa de la moral y las buenas costumbres, b) en defensa del orden público y la seguridad interior, y c) en la participación de los gobiernos en la producción cinematográfica. Según Perla, a partir de la irrupción del cine como espectáculo surgieron diversas formas de censura legal, instrumento utilizado por las autoridades para velar por la moral y las buenas costumbres de los espectadores y de la colectividad. Evidentemente, el erotismo fue señalado como el enemigo principal. *Así se inició a nivel jurídico la interminable discusión que sabemos continúa hasta nuestro días. De uno u otro modo prevalecerá la convicción de que cabe la intervención, de una autoridad o de un ente civil especializado, previamente a la exhibición de una película, ya para clasificarla, ya para prohibirla (total o parcialmente); y de que es pertinente la prohibición posterior a su exhibición por la autoridad judicial, de oficio o de parte.*³ En efecto, generalmente se piensa que la censura es una herramienta que los políticos, la iglesia, el ejército o la presión social imponen sobre los directores, guionistas y productores. Esto es así en la mayoría de países del mundo, pero no lo es en Estados Unidos: *Allí siempre ha sido la propia industria la que se ha autorregulado y autocensurado. La clasificación de películas (para todos los públicos, mayores de 13 años, mayores de 18, etc.) no la llevan a cabo los ministerios de cultura como ocurre en Europa, sino la MPAA (Motion Picture Association of America)*⁴. Por otro lado, en el caso de la preservación del orden público y la seguridad interior, no se han creado códigos específicos aplicables al cine, sino que las autoridades han limitado a la utilización de las normas y conceptos del derecho penal común. Por último, la intervención de los gobiernos en la producción cinematográfica ha sido motivada, en algunos casos, por razones bélicas: *El estallido de la I Guerra Mundial es la ocasión propicia para expandir la cinematografía estatal bajo la tónica propagandística. Prácticamente todos los*

países participantes organizan su casa de producción y sus circuitos de distribución y exhibición a fin de difundir su visión del conflicto.⁵; y, en otros casos, para mantener un control ideológico sobre el contenido de las producciones como ocurrió con la estatización de la **Universum Aktien Gesellschaft (UFA)** por parte del régimen nazi.

La iglesia, ni corta ni perezosa, ha impregnado la relativamente breve historia de la cinematografía. *La iglesia, a lo largo de la historia, siempre se ha enfrentado al cine como uno de sus principales censores. Desde La edad de oro, dirigida por Luis Buñuel hace más de 70 años, hasta La última tentación de Cristo, de Martin Scorsese, su hipersensibilidad es ostentosa con todas aquellas películas que abordan temas que pudieran cuestionar en alguna medida los dogmas de la fe o, simplemente, cuando juzga su tratamiento ofensivo y riesgoso.*⁶ En efecto, la historia del cine está plagada de desafortunadas intervenciones de las jerarquías eclesiásticas. Existió, por ejemplo, un índice que se colocaba en lugares apropiados de las iglesias, en el que se enumeraba las películas que un buen creyente no podía ver bajo riesgo de excomunión. En la Francia de los años cincuenta, Brigitte Bardot representaba la reencarnación del diablo que inducía las almas al pecado y, en Estados Unidos, **Baby doll**, de Elia Kazan, fue condenada acremente por la Liga de la Decencia, mientras que el conservador cardenal Spellman de Nueva York amenazaba con la excomunión a todos los que la vieran. En los años sesenta, en medio de la juvenil explosión libertaria y de permisividad en el mundo occidental, la jerarquía eclesiástica francesa logró impedir la exhibición de **La religiosa**, dirigida por Jacques Rivette, uno de los insignes representantes de la *nouvelle vague*.

El Código Hays, a pesar de haber sido una iniciativa de los propios productores cinematográficos agrupados en la MPAA estadounidense y de tener puntos de encuentro con la censura política, tuvo sin duda alguna un parentesco estrecho con la censura religiosa. Creado en los años treinta, marcó la producción de Hollywood hasta mediados de los sesenta. *Entre otras cosas, el Código Hays prohibía cualquier mención en una película a temas como el tráfico de drogas, el aborto, las relaciones entre personas de distintas razas, las "perversiones sexuales", término que englobaba, entre otras cosas, a la masturbación y la homosexualidad; tampoco podía mostrarse "lujuria" en las escenas de besos y abrazos, ni posturas y gestos "provocativos", ni lenguaje obsceno, ni "expresiones vulgares", ni blasfemias; los representantes de la iglesia debían ser tratados con el máximo respeto, lo mismo con los representantes de la ley, la policía y el ejército, y en ningún caso debía cuestionarse la institución del matrimonio.*⁷

En épocas de guerra, la censura emerge con particular ímpetu. Durante la Segunda Guerra Mundial, la Office of War Information de Estados Unidos formuló una serie de indicaciones que debían ser observadas por los periodistas, fotógrafos y productores cinematográficos. Francia, que desde 1933 hasta después de la Segunda Guerra Mundial había prohibido **Cero en conducta** de Jean Vigo, sufrió los embates de la censura cinematográfica durante la ocupación alemana. Asimismo, los regímenes autoritarios suelen proceder con resolución y desembarazo en la aplicación de medidas que recortan la libertad de expresión. Por eso es que Friedrich Wilhelm Murnau y Fritz Lang emigraron inmediatamente a la llegada de Adolfo Hitler al poder. En comparación, la Italia de Mussolini resultó mucho menos agresiva y más

bien caricaturesca, mientras que en la España franquista la censura alcanzó altísimos niveles de chauvinismo y mojigatería.

En países donde el poder político y la religión forman una unidad indisoluble, como los que viven en un régimen islámico fundamentalista, las prohibiciones en el campo cinematográfico son drásticas. En Irán, el cine extranjero con contenidos contrarios a los valores islámicos está prohibido y sus cineastas están sometidos a una censura implacable⁸. Abbas Kiarostami, por ejemplo, se enfrentó a grandes dificultades con **El sabor de la cereza** porque fue considerada blasfema. *Sin embargo, el cineasta logró presentar su filme internacionalmente, venciendo la censura local y recibiendo la Palma de Oro en el Festival de Cannes.*⁹ Asimismo, en la supuestamente menos coercitiva Egipto, el internacionalmente aclamado Youssef Chahine sufrió en 1996 los embates de la censura con **El destino**, una acre denuncia del fanatismo musulmán.

La censura de carácter político alcanzó ribetes de tragedia en algunas experiencias socialistas. Un caso flagrante fue el de Serguei Eisenstein, ardiente defensor de la revolución bolchevique, que tuvo que soportar la eliminación del personaje Trotski en **Octubre** por orden de Stalin. Luego de una serie de zigzagueos, la guerra de posiciones entre el brillante cineasta y el sanguinario dictador alcanzó su clímax cuando fue prohibida la exhibición de la segunda parte de **Iván el terrible**. Si bien es cierto que después de la muerte del "padre de los pueblos" la atmósfera en la URSS se puso más respirable, la libertad creativa siempre estuvo en entredicho. Ante el hostigamiento de la burocracia soviética, Andrei Tarkovski optó por filmar **Nostalgia** (1983) en Italia y **El sacrificio** (1986) en Suecia. Igualmente, Nikita Mikhalkov prefirió emigrar en 1987 a Italia para filmar **Los ojos negros**. El genial cineasta polaco Andrzej Wajda tuvo que alejarse durante algunos años de su país debido a la presión política, lo mismo que su compatriota Krzysztof Kieslowski; y a Milos Forman, tampoco le quedó otra que emigrar a los Estados Unidos después de que los tanques soviéticos acabaran con la *Primavera de Praga* a fines de los sesenta. En la República Popular de China, recién después de que la intolerancia de la Revolución Cultural tocara techo a fines de los setenta, surgió un periodo de mayor apertura que permitió la aparición de la Quinta Generación, una suerte de nueva ola china, con Zhang Yimou y Chen Kaige a la cabeza.

La censura parece ser intrínseca a toda vida social. Aunque algunos aducen que los tiempos han cambiado y que, en ese sentido, se verifican mejorías. ¿Será cierto eso? Por lo pronto hay que recordar que apenas hace algunos meses, **Jenin, Jenin**, un documental del cineasta árabe-israelí Mohammed Bakri, fue prohibido en Israel¹⁰. Recientemente el diario **El Comercio** informaba que, en Estados Unidos, *de un centenar de películas de guerra producidas en los últimos treinta años, más de la mitad fueron adecuadas a las condiciones del Pentágono para modificar sus historias de algún grado.*¹¹ Asimismo, a raíz de la invasión de Irak y a propósito del temor de que el nefasto macartismo¹² se repita, el periódico citado dio a conocer un cable en el que se podía leer lo siguiente: *La historia se muerde la cola: según un comunicado difundido ayer por el comité ejecutivo del Sindicato de Actores de Cine de Estados Unidos, en algunos grupos de poder de ese país están circulando "recomendaciones" para castigar a los actores que se pronuncian en contra de la guerra con Irak "haciéndoles perder su derecho a trabajar".*¹³ Así va el mundo, pues.¹⁴



Notas

¹ La censura entendida como conjunto de criterios o razones de personas, castas, clases, religiones, partidos o Estados, según los cuales determinados puntos de vista, imágenes, pensamientos y acontecimientos deben ser prohibidos o castigados por ser dañinos para la vida social al afectar supuestamente la moral, las buenas costumbres, la estabilidad política, los intereses económicos o la estabilidad militar.

² Perla Anaya, José, **Censura y promoción en el cine**, Universidad de Lima, Facultad de Ciencias de la Comunicación/Unión Latina, Lima, 1991, pp. 36- 40

³ Ibidem, p. 37

⁴ José Antonio López, **La censura del cine americano**, Magazine Anika Cine, www.cine.ciberanika.com/arti60.htm

⁵ Perla Anaya, José, op. cit., p. 40

⁶ Mar, Felipe, **La iglesia y la censura**, www.cine-butaca.com.mx/butacas/iglesia_censura.htm

⁷ López, José Antonio, op.cit.

⁸ Haghighat, Mamad, **Irán exporta cine**, Correo de la UNESCO, www.unesco.org/courier/2000_10/doss21.htm

⁹ Reyes, Juan José, **En Irán El sabor de la cezeza es una película blasfema**, www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo

¹⁰ **Cineasta acudirá a tribunal por censura israelí**, en **La Jornada**, México, 12 de diciembre 2002, www.jornada.unam.mx/2002/dic02/021212/036n2mun.pNo hp?origen=mundo.htm

¹¹ Hidalgo Vega, David, **La historia que no tiene fin**, en **El Comercio**, Lima, 2 de abril 2003, p. A12

¹² No nos hemos ocupado del macartismo en este artículo por ser materia de otro artículo en este mismo número.

¹³ **¿Una nueva caza de brujas?**, en **El Comercio**, 5 de marzo 2003, p. C3

¹⁴ En el próximo número de **BUTACA sanmarquina** nos ocuparemos de la censura cinematográfica en América Latina y en el Perú.





EL PRIMER MACARTISMO

Escribe Ernesto Guevara Flores

Investigador sobre historia del cine. Este artículo resume una amplia investigación, aún inédita, sobre macartismo y cine político norteamericano.

La noche del 19 de junio de 1953 los esposos Rosenberg fueron ejecutados en la prisión norteamericana de Sing Sing acusados de espionaje. Fueron las víctimas más destacadas de la ola de paranoia anticomunista que durante la guerra fría recorrió Estados Unidos y que se conoció como *caza de brujas*. Todas las esferas sociales fueron investigadas, pero se alcanzó mayor notoriedad cuando la mirada recayó en Hollywood.

Este periodo abarca de 1947 a 1960, y se origina con la formación en 1938 del Comité de Actividades Antiamericanas, inicialmente dirigida por el congresista Martin Dies y enfilada contra cualquier *actividad subversiva*. Así, actuó contra la Administración Pública Federal, los Departamentos ministeriales y la prensa. Uno de los primeros objetivos dentro del ambiente artístico fue el *Federal Theater Project*, extraordinario ente teatral liberal donde trabajaron Orson Welles y Joseph Losey, y que llevó el teatro a las grandes masas con un criterio claramente social y progresista. En 1945, presidido ya por el senador republicano Joseph McCarthy, el *Comité* comenzó las investigaciones en su siguiente blanco, Hollywood, por iniciativa del congresista republicano Parnell Thomas.

Las sesiones empezaron en octubre de 1947. La madre de Ginger Rogers acusó de comunista al guión de Dalton Trumbo para el film **Compañeros de mi vida** (1943) de Edward Dmytryk. El segundo en declarar, el actor Adolphe Menjou, también fue afecto al Comité. Igual postura asumieron Robert Taylor, Ronald Reagan y Gary Cooper. El productor y director Sam Wood fue elogiado por el propio Thomas por su postura de anticomunismo extremo.

Luego el comité escuchó al grupo considerado *desafecto* a la investigación, los *19 hostiles*. Grupo en el que figuraban directores, productores, actores y guionistas: Dalton Trumbo, Edward Dmytryk, John Howard Lawson, Bertolt Brecht, Ring Lardner Jr., Albert Maltz, Adrian Scott, Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Samuel Ornitz, Richard Collins, Gordon Kahn, Howard Koch, Lewis Milestone, Larry Parks, Irving Pichel, Robert Rossen y Waldo Salt. La mayoría adoptó la táctica legal de negarse a responder, amparándose en la quinta enmienda de la Constitución de 1791: *nadie está obligado a declarar contra sí mismo, aún si supusiera reconocimiento implícito de culpabilidad*. En cambio denunciaron al Comité por anticonstitucional. En ese momento la mayor parte de Hollywood tomó partido contra esta persecución. Los realizadores John Houston, William Wyler y Philip Dunne crearon el **Grupo de la primera enmienda**, que incluía a quinientos intelectuales y profesionales del cine, entre ellos Humphrey Bogart, Gregory Peck, Leonard Bernstein, Kirk Douglas, Henry Fonda, Gene Kelly, John Ford, Billy Wilder y Elia Kazan. El grupo fue acusado por los macartistas de *frente comunista* y los *19 hostiles* fueron llevados a Washington.

El primer testigo fue Lawson. La comisión se interesó en él por ser fundador del sindicato de guionistas. Lawson se negó a responder. Luego Eric Johnston, ejecutivo de

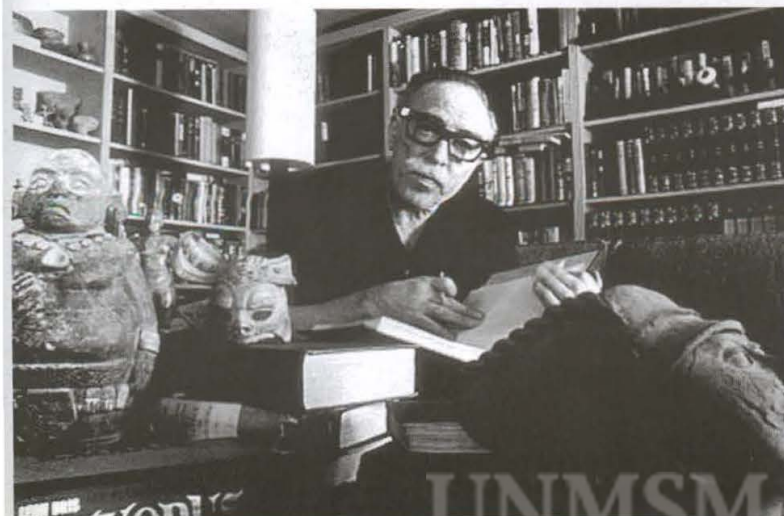


Hollywood, dio el temeroso y ambiguo punto de vista de la industria. Dalton Trumbo, uno de los guionistas más brillantes y mejor cotizados de Hollywood, fue el siguiente. Había escrito **A Guy Named Joe** y **30 Seconds over Tokyo**. Se negó a responder, acusó al *Comité* de querer destruir los sindicatos y fue expulsado de la sala. Dmytryk también se negó a responder en medio de un diálogo de sordos con Thomas. Ring Lardner jr., guionista de **Woman of the Year** (y que años después haría **M.A.S.H.**), además de no responder, leyó una declaración: *No quiero ayudar... a dejar infiltrar en la industria del cine cualquier intento de controlar lo que el pueblo norteamericano puede ver y oír en sus películas*. Se permitió igualmente a Albert Maltz leer su declaración, un duro ataque al *Comité*. Esto justificó ante la prensa el carácter democrático de las investigaciones maccartistas. El testimonio de Biberman, Cole, Ornitz y Scott fue igual. Brecht, por ser extranjero y por tanto deportable, negó en su interrogatorio cualquier pertenencia a partido alguno y defendió la validez de las traducciones de sus originales. Finalmente, ocho de los *19 hostiles* quedaron sin declarar: Salt, Kahn, Parks, Collins, Milestone, Koch, Pichel y Rossen. Un ensayo de explicación ofrece Vladimir Pozner en la publicación **Cine-*ma 62***: *esto ocurrió porque el Comité se dio cuenta que los testigos eran más fuertes, Parnell Thomas era estafador y analfabeto, y el ridículo sobre los maccartistas sobrepasaba todo límite. Y no buscaban ninguna verdad, sólo propaganda política*. Los diez restantes regresaron a California como héroes. Pero la euforia no duró mucho. El primero en retractarse de sus protestas fue Bogart y los productores antes opuestos al *Comité* cambiaron rápidamente de postura.

Ahora los diez eran el blanco. El 20 de noviembre de 1947 Twentieth Century Fox advirtió que *no emplearía a nadie que se negase a declarar, que no se emplearía a ningún comunista, y que los diez de Hollywood han dado un mal servicio a sus empleadores*. Todos los demás estudios asumieron una consigna parecida. Luego los *diez de Hollywood* fueron acusados de desacato y condenados a un año de cárcel y multas de 1000 dólares cada uno. En 1949 se denegaron los recursos de amparo y un año más tarde las sentencias fueron ratificadas por la Corte Suprema. En ese momento empiezan las infames listas negras, elaboradas para una segunda serie de audiencias, corría 1951. Setecientos actores, actrices, guionistas, directores y técnicos fueron incluidos en estas listas cuasi oficiales, que impedían el trabajo profesional dentro de la industria. Aquí empezó el miedo, la denuncia generalizada y las traiciones.

Dmytryk fue el primero. Se retractó y difundió *cobardes rectificaciones*. Tras la cárcel hizo **El motín del Caine**, una clara defensa de la obediencia a la autoridad. Larry Parks vio terminada su carrera, por ser posiblemente el único miembro del Partido Comunista entre todos los perseguidos. El actor Howard da Silva y el guionista Waldo Salt no volvieron a trabajar hasta mediados de los sesenta. Carl Foreman, guionista de **El ídolo de barro** y **Sólo ante el peligro**, se negó a declarar y antes de ser encarcelado emigró a Inglaterra.

Dalton Trumbo



Delatores fueron también el director Frank Tuttle y el actor José Ferrer. Pero el caso más conocido de delación es el de Elia Kazan. Migrante turco, extraordinario ejemplo de *self made man*, había dirigido filmes sociales como **Mar de Hierba** y **Pinky**, y el clásico **Un tranvía llamado deseo**. Pero había militado algunos meses en organizaciones de la izquierda norteamericana en los años 30, y el temor a perder libertad artística y trabajo lo hizo entregar en 1952 una gigantesca declaración detallada, que comprometió a más de cien personas, y donde reconoce que **Viva Zapata** era un alegato anticomunista sobre la inutilidad de cualquier revolución. Su mejor filme, **On the Waterfront**, es considerado por algunos como una parábola reivindicatoria de la delación.

Un intelectual vinculado al cine, Arthur Miller, estaba fuera de lista pero fue llamado a declarar en 1956, y prefirió ser encarcelado por un año a dar nombres. En cambio el director Robert Rossen, pese a no haber declarado en las primeras audiencias, denunció a muchos amigos, entre ellos Sterling Hayden. El recuerdo de su claudicación convirtió a Rossen en un ser torturado, que no consiguió nunca retomar el ritmo de su carrera. A otros sólo les quedó el exilio, como al actor John Berry, el guionista Ben Barzman y los realizadores Abraham Polonsky, Michael Wilson, Joseph Losey y Jules Dassin. John Houston tomó la nacionalidad irlandesa.

El final de la cacería llegó en abril de 1960 cuando el productor y director Otto Preminger anunció que había contratado a Dalton Trumbo para escribir el guión de **Éxodo** para luego, en agosto, ser contratado como guionista de **Espartaco**. Trumbo había cumplido su condena de cárcel y vivido en México con Lawson y Maltz. Durante el tiempo que permaneció marginado, entre 1950 y 1957, vendió más de 30 guiones bajo el seudónimo de Robert Rich. Al aceptar la productora su nombre y reincorporarlo de manera «oficial» a la industria, se consideraba finalizada la pesadilla.

Eso había significado este primer macartismo para el cine. Carreras arruinadas, películas que nunca se filmaron, guiones que nunca se escribieron, profesionales encarcelados que nunca pudieron brindar obras al mundo, delaciones, cargos de conciencia y un retraso cultural e intelectual imposible de remontar por parte del cine norteamericano, que perdió para siempre su ala progresista.

Elia Kazan.
Joseph Mc Carthy.

¿Primer macartismo?

En 1960 terminó la pesadilla y la sociedad americana superó el trauma de las persecuciones. Sin embargo, éstas parecen haber regresado más de cincuenta años después.

Tras el atentado del 11 de setiembre del 2001, la industria alentó producciones «patrióticas» abiertamente militaristas, al lado de una política gubernamental agresiva que atacó Afganistán e Irak. Inmediatamente, personalidades cinematográficas realizaron pronunciamientos públicos. Jessica Lange, Sean Penn (quien acusa a Bush de amenazar las libertades civiles de los mismos norteamericanos), Susan Sarandon, Martin Sheen se oponen a la belicosidad y beligerancia gubernamentales reclamando atención a los derechos civiles y laborales en Estados Unidos. Y frente a este fenómeno antiguo, el de la cultura política en el cine, otros nada deseables: censura, amenazas a la seguridad laboral, recortes financieros. Ya no son persecuciones, pero es algo ya vivido, la democracia liberal en el cine es coactada. La comparación entre el Hollywood de los años 50 con el del 2002 es menos forzosa de lo que parece. Hay, tal vez, un segundo maccartismo en ciernes, postmoderno pero igual de vergonzoso y castrador.



La censura en el Perú

Escribe José Perla Anaya
Presidente de DEYCO. Derecho y comunicaciones

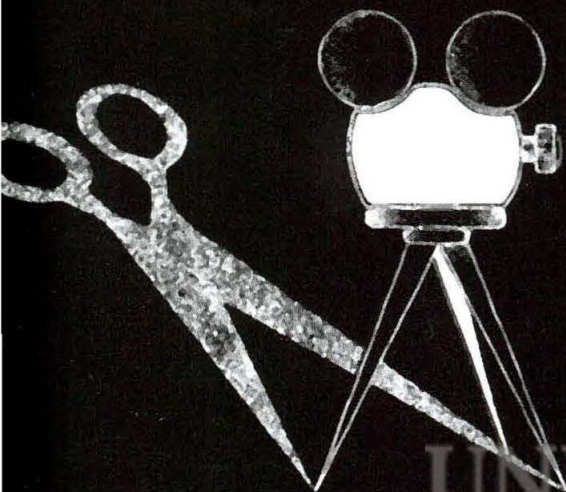
La censura cinematográfica en el país encuentra sus antecedentes más remotos en el **Reglamento de Teatros** del 28 de marzo de 1898, cuyo artículo 15 dice: *La censura teatral tiene por objeto cuidar que en los dramas y obras escénicas que se exhiben en los teatros no se falte al respeto que merecen las instituciones del Estado, la moral y buenas costumbres, el orden social constituido, personas y familias determinadas.*

En la vena de la misma tradición legislativa teatral, en el país la responsabilidad de prohibir o autorizar las obras cinematográficas se asigna a las municipalidades. Ellas deben *presidir y reglamentar los espectáculos públicos, sin que tal facultad inhíba a la autoridad política de dictar medidas precautorias cuando el espectáculo que deba realizarse sea ocasionado a perturbar el orden público.* Como se observa, la citada resolución del 24 de mayo de 1900, expedida por el Concejo de Lima, advierte que no sólo cabe la intervención de la autoridad en el acto mismo de realización del espectáculo, sino incluso mediante el establecimiento de la censura previa, sistema que nacería dos décadas después.

El 11 de junio de 1926 se crea la **Junta Censora de Películas**, luego llamada **Patronato Nacional de Censura de Películas Cinematográficas** (1937). Su finalidad es asegurar el *valor cultural de los espectáculos cinematográficos* y *evitar los efectos perniciosos de las películas inmorales.* Para ello se establece dentro del Ministerio de Instrucción un órgano especial integrado por siete miembros. Quince días después otra norma ordena aumentar el número a once miembros, por cuanto es necesario *examinar personalmente* todas las cintas. Entre los integrantes del órgano censor se encuentran dos designados por el Consejo Nacional de Mujeres, dos del Municipio del Lima y dos del Municipio del Callao. También se permite que concurra un delegado de las empresas cinematográficas *para ilustrar el debate.*

Las razones o los motivos invocados en las normas legales para restringir o prohibir las obras cinematográficas no cambian significativamente a lo largo del siglo. Se alude siempre a la obligación de cuidar a los menores y a la necesidad de evitar en general la exhibición de películas obscenas, antinacionalistas, disociadoras, incitadoras al vicio o a la delincuencia.

En 1947 el organismo es rebautizado como **Junta de Supervigilancia de Películas** y en 1985 recibe el nombre que lo acompañaría hasta su tumba: **Junta de Clasificación de Películas.**

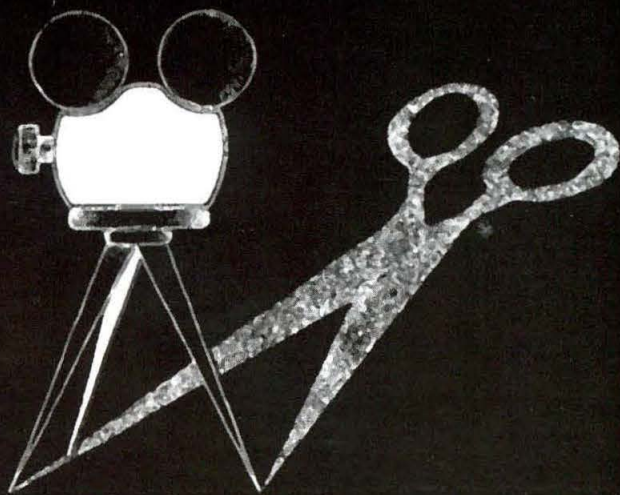


Haciendo un esfuerzo por resumir las funciones que desempeñaron los diferentes organismos censores en el país, tenemos las siguientes:

- 1) Suprimir o cortar películas. Esta facultad rige hasta el reglamento de 1974 (Gobierno Militar de Velasco), año en que se prohíbe a la autoridad mutilar las películas. Sólo puede autorizarlas o prohibirlas en su integridad.
- 2) Autorizar o prohibir películas. Esta facultad rige hasta 1980, al entrar en plena vigencia la Constitución Política de 1979, en la cual no se recoge la norma de la Constitución de 1933 que decía *los espectáculos públicos están sujetos a censura*.
- 3) Clasificar las películas. Mediante esta facultad se identifica el público que puede asistir a espectar una obra cinematográfica. El criterio general es siempre el de la edad, aunque su fijación no es uniforme (12, 14, 15, 16 años). En alguna época se maneja también el concepto de estado civil, por el cual los casados menores de edad pueden ver películas para mayores, mientras que las señoritas tienen algunas películas identificadas como *no recomendables* para ellas. El grado de instrucción es otro criterio de clasificación que se aplica en algún momento a fin de permitir que los universitarios asistan a funciones de mayores. Finalmente, rige también el criterio de compañía adulta, es decir que si los menores asisten al cine con padres o tutores pueden ver obras cinematográficas clasificadas para una categoría superior a su edad.

La última versión legal del sistema nacional de clasificación de obras cinematográficas está consignada en el **Decreto Ley 20574**, promulgado durante el gobierno de Velasco y en su reglamento el **Decreto Supremo Nro. 001-81-OCI-OAJ** del 21 de abril de 1981, promulgado durante el segundo gobierno de Belaunde y modificado por este mismo mediante el **Decreto Supremo Nro. 001-85-COMS** del 21 de enero de 1985.

Luego del golpe de estado del 5 de abril de 1992, el Ministerio de Educación *disolvió, disolvió*, la **Junta de Clasificación de Películas**. Ninguna norma legal se dicta para ello. Desde entonces en el país rige la autorregulación cinematográfica *de facto*, la cual se encuentra en manos de los distribuidores.



Vida, pasión y muerte
de la censura cinematográfica

Hollywood y el Islam

Escribe Christian Wiener

Los últimos acontecimientos políticos a nivel internacional, desde los atentados del 11 de setiembre del 2001, el recrudecimiento del conflicto judío-palestino y las agresiones bélicas promovidas por los EE.UU. y sus aliados contra Afganistán e Irak, encendieron una verdadera ola de investigaciones, ensayos y reflexiones de diverso calibre e interés sobre el (los) islamismo(s) y el mundo árabe. Algunas tesis como la del «choque de civilizaciones» de Samuel Huntington, pretenden presentar como inevitable el enfrentamiento oriente-occidente, supuesto corolario del conflicto entre lo «premoderno contra lo posmoderno» de nuestra época. Pero para Hollywood la cosa fue siempre más sencilla: los árabes e islámicos, sea en su versión «benigna» o «maligna», son vistos con prejuicios y extrañeza, atraídos y al mismo tiempo temerosos de esos «otros» que han sido y son aún la gran civilización islámica para los occidentales. En las siguientes líneas intentaremos un acercamiento, sin ánimos de exhaustividad¹, a este desencuentro cinematográfico y cultural.

La primera mirada al mundo árabe y oriental por parte de Hollywood fue con ojos de exotismo. En ella se mezclaba lo pintoresco y la prevención, con cierta curiosidad por las costumbres y leyendas, reales o presuntas. Esto es visible en las cintas de un galán tan poco árabe como Rodolfo Guglielmo Valentino, que en **El sheik** (1921) de George Melford y su continuación, **El hijo del sheik** (1926) de George Fitzmaurice, interpretaba a un seductor y misterioso jeque que en su tienda de campaña seduce a una fría inglesa, mientras en el segundo se enamora de una bailarina, a la que robará y violará, para luego salvarla de una banda de renegados del desierto. Ambas cintas cimientan el mito de amante que inmortalizará a Valentino, junto a la imagen erótica e incivilizada de un oriente de cartón, tramoya y fantasía. Ya en el sonoro, otro mito erótico, esta vez del sexo opuesto, seguirá alimentando esta idea. Marlene Dietrich va de la historia de amor barroca y colonialista de **Marruecos** (1930) de Josef Von Sternberg a una representación de las historias de Scherezade en **El Príncipe mendigo** (*Kismet*, 1944) de William Dieterle, epítome del kistch, donde la diva alemana hace la danza del vientre enteramente recubierta de polvo de oro.

Pero el oriente no se reduce sólo al sexo. También es fuente de aventuras y fábulas milenarias, que transcurren entre desiertos, oasis y ciudades imaginarias, con emires, camellos, beduinos, alfombras mágicas, y toda la desbordante fantasía de **Las mil y unas noches** y otros relatos tradicionales árabes. En esta





línea tenemos a **El ladrón de Bagdad**, en su versión muda de 1924, dirigida por Raoul Walsh y con Douglas Fairbanks en toda su apoteosis; y la versión sonora de 1939, co-realizada por Michael Powell, Ludwig Berger y Tim Whelman, con Sabú en una puesta en escena onírica y fascinante. También se encuentra **El Jardín de Alá** (1936) de Richard Boleslawski (nuevamente con la Dietrich), **Las mil y una noches** (1942) de John Rawlins, **Ali Baba y los cuarenta ladrones** (1944) de Arthur Lubin, delirio *camp* con María Montez, y **Simbad el marino** (1947) de Richard Wallace, con Douglas Fairbanks Jr. entregado al heroísmo exótico que consagrara a su padre. Finalmente, **Aladino** (1992) en versión Disney, dulcificación infantil de un cuento clásico, anclado en un pasado legendario e inofensivo.

A decir verdad, en la mayoría de los casos, el mundo árabe se ha limitado a un telón, escenario misterioso, o comparsas más o menos curiosas de las peripecias de los héroes y heroínas de la pantalla. Eso se puede rastrear en un clásico como **Casablanca** (1942) de Michael Curtiz o **Cinco tumbas al Cairo** (1943) de Billy Wilder y en ese subgénero de legionarios como la mencionada **Marruecos**, **Beau Geste** (1939) de William Wellman, **La patrulla perdida** (1934) de John Ford o **Las cuatro plumas** (1939) de Alexander Korda; exaltación del colonialismo más pedestre bajo el manto de la aventura exótica, que ironizará Woody Allen en **La rosa púrpura del Cairo** (1985). Esta visión no resulta privilegio del pasado y así lo prueba **Los cazadores del arca perdida** (1981) de Steven Spielberg y George Lucas y con menos calidad **Aventuras en el Sahara** (1983) de Andrew Mc Laglen, **Ashanti** (1977) de Richard Fleischer e **Ishtar** (1987) de Elaine May, con Warren Beatty y Dustin Hoffman, descosida comedia sobre la CIA y la comunicación cultural. Y si hablamos de comedia, no se puede dejar de mencionar **Una fiesta en el harem** (1964) de J. Lee Thompson, disparate decididamente *pop* con Peter Ustinov como sultán y **Fiesta en el harén** (1965) de Gene Nelson, *remake* de la ya mencionada **El príncipe mendigo**, esta vez con Elvis Presley en el reparto.

Mención aparte merece **El hombre que sería rey** (1975) de John Huston, adaptación de un relato colonialista de Rudyard Kipling con Sean Connery y Michael Caine en Afganistán, que la inteligencia y el humor del viejo maestro logra convertirlo en una fábula de aventura y reflexión aguda

sobre el poder, el choque de los mundos y la ambición humana. **Lawrence de Arabia** (1962) de David Lean, con Peter O'Toole en su papel consagratorio, es un *biopic* dedicado al enigmático arqueólogo y teniente que impulsó la lucha contra los turcos junto a los pueblos beduinos en la Primera Guerra Mundial y que observa con cierta admiración aunque no poca condescendencia al mundo árabe y su espíritu de combate. Tampoco es deleznable **Karthoum** (1966) de Basil Dearden, con Charlton Heston y Laurence Olivier, ambientado en las luchas anticoloniales en el Sudán de 1840 y **El viento y el león** (1975) de John Milius, sobre el secuestro de una norteamericana por un jeque árabe que lleva a un amago de intervención militar yanqui en Túnez a inicios del siglo veinte. Por último, **Éxodo** (1960) de Otto Preminger, exaltación épica de la creación del estado israelí en 1948, que no oculta la actividad terrorista del sionismo a ese fin y evita la fácil caricaturización de sus enemigos árabes.

A fines de los sesenta, luego de la crisis del petróleo, la revolución iraní que derrocó al Sha e instauró un régimen teocrático hostil a los EE.UU. (el interminable secuestro de la embajada gringa en Teherán en 1979) y la agudización del conflicto entre los palestinos e israelíes, el mundo árabe-musulmán pasó a integrar el *eje del mal* para la administración norteamericana, lo que se expresó también en la pantalla grande. Claro que cuando los adoradores de Alá combatían al comunismo soviético eran bien vistos y exaltados como *héroes de la libertad*, como los rebeldes talibán de **Rambo III** (1988) de Peter MacDonald, con el inefable Stallone, y **La fiera de la guerra** (*The beast of war*, 1988), una perfecta nulidad de Kevin Reynolds. En los otros casos están las cintas de acción, fuerza bruta y sionismo desvergonzado de Menahem Golan (la serie **Fuerza Delta**) y decenas de películas de comandos y justicieros inexpresivos como **Halcones de mar** (*The human shield*, 1991) de Ted Post, **Tormenta en el desierto** (*Bravo two zero*, 1999) de Tom Clegg, ambas referidas a la guerra de Irak; **Reglas de compromiso** (2000) del veterano William Friedkin, con Tommy Lee Jones y Samuel L. Jackson contra un complot de yemenitas; **Momento crítico** (1996) Stuart Baird, con Kurt Russell, Halle Berry, John Leguizamo, y Steven Seagal, sobre el secuestro y rescate de un avión a manos de un fundamentalista chiíta; y **Traición en Medio Oriente** (*The Point men*, 2001) de John Glenn, con

Christopher Lambert, que muestra el enfrentamiento en Europa entre agentes de la Mossad judía y un grupo radical palestino. Asimismo, **No me iré sin mi hija** (1990) de Brian Gilbert, insoportable melodrama sobre una madre (Sally Field) que lucha porque su hija no sea criada en Irán.

Caído el muro de Berlín, Estados Unidos afianzó su vocación de gendarme del orden mundial, y las incursiones armadas del imperio fuera de su territorio se presentaron como *acciones humanitarias* y *esfuerzos por la paz* de unas Fuerzas Armadas post Vietnam, caracterizadas por su alta tecnología y la profesionalización de sus cuadros. Varias de estas intervenciones bélicas, bajo el manto protector de la ONU, se dan en el mundo islámico, como lo prueban películas como **Valor bajo fuego** (1996) de Edward Zwick, con Denzel Washington y Meg Ryan; **Tres reyes** (1999) de David O' Russell, con George Clooney, Mark Wahlberg, Ice Cube y Spike Jonze; y **La caída del halcón negro** (2001) de Ridley Scott, con Josh Hartnett, Tom Sizemore y Ewan McGregor. Las dos primeras referidas a la Guerra del Golfo de 1991. En un caso es una mirada retrospectiva sobre la muerte de una oficial en combate, realizada por un alto comando con sentimiento de culpa. Lo curioso es que en este caso todas las bajas norteamericanas son por *fuego amigo* y *daños colaterales*, como gustan decir los eufemistas voceros del Pentágono. **Tres reyes** es una antiépica historia de soldados norteamericanos que luego de la rendición iraquí incursionan en la ciudad santa de Kerbala -donde supuestamente se esconde los tesoros que Hussein se apoderó de Kuwait- iniciándose una sórdida lucha entre *salvadores* y *oscurantistas*. Lástima que en la última parte el humor negro y la crítica al absurdo de la guerra ceda a un discurso humanista que justifica la acción militar yanqui. La tercera de las cintas transcurre durante la intervención en la ciudad de Mogadiscio (Somalia) en 1993, y no tiene ningún problema en reivindicar la presencia militar gringa en las sangrientas guerras civiles africanas que, bajo el barniz de una arrojada acción de comandos de elite, una muy lograda solvencia visual y edición, nos revela un grueso alegato belicista, imperial y racista sin tapujos y que revela cierta sensibilidad norteamericana posterior al S11.

Sin embargo, no todas las visiones del mundo árabe e islámico tienen que ser tan negativas. Ahí está el caso del director sirio, afincado en los Estados Unidos, Moustapha Akkad, responsable de dos cintas con Anthony Quinn (quien hasta donde se sepa no tenía nada de árabe): **El mensaje** (1977), sobre el origen del Islam y el profeta Muhammad (Mahoma), y **El león del desierto** (1981), acerca de la resistencia del pueblo libio contra la invasión fascista de Mussolini en los albores de la segunda guerra mundial. También se puede encontrar una tendencia favorable al islamismo en dos *biopics* de figuras emblemáticas de la cultura afroamericana como **Malcolm X** (1992) de Spike Lee, con Denzel Washington, y **Ali** (2001) de Michael Mann, con Will Smith. Pero el gran tema tabú de Hollywood es, y posiblemente seguirá siéndolo por largo tiempo, el conflicto palestino y el sufrimiento y aniquilación de un pueblo despojado de su territorio. El gigantesco y multimillonario lobby judío ha impulsado la filmación de un sinnúmero de filmes de prestigio, y de los otros también, sobre el Holocausto nazi. Igualmente sobre los ataques terroristas e incursiones armadas de los grupos extremistas y radicales islámicos (**Setiembre negro**, **La chica del tambor**). Pero no hay en cambio una sola cinta sobre la masacre de Sabra y Chatila y otros genocidios perpetrados por Ariel Sharon y los halcones del sionismo. Sólo dos filmes, ambos no por casualidad fuera del circuito hollywoodense, se atrevieron a indagar sobre el tema con un poco menos de unilateralidad: **El ocaso de un pueblo** (**Die Faelschung**, 1981) de Volker Schlöndorff, con Bruno Ganz y Hanna Schygulla, se sumergía en la guerra entre cristianos, judíos y palestinos que azotaba a Beirut por esos años; y **Hanna K** (1993) de Costa-Gavras, con Jill Clayburgh, sobre el proceso judicial a una palestina falsamente acusada de terrorismo en Israel. Este último filme, oh casualidad, nunca fue estrenado en el Perú.

¹ Toda la exhaustividad que permite la distribución desordenada, una visión incompleta, la memoria maltrecha y las inevitables consultas a los *movie guide*, los buscadores de cine en Internet y el artículo **Hollywood y el Islam: Muchas miradas y poco entendimiento** de Ronal Melzer, publicado en la revista uruguaya **Brecha**.





BUENOS AIRES
V FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE
INDEPENDIENTE
DEL 16 AL 26 DE ABRIL DE 2003

Espíritu independiente

BAFICI. Festival de Cine Independiente de Buenos Aires
Escribe Carlos Morelli

Entre el 16 al 26 del pasado abril tuvo lugar el **V Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI)**. Dirigido por Eduardo Antín, Quintín, el BAFICI se desarrolla principalmente en el Shopping Abasto, inmenso templo del consumismo, en una estructura remodelada que antaño ocupara el Mercado del Abasto. Aquí, en medio del barrio en que viviera Gardel, los cinéfilos, tanto los porteños como los llegados de lejos, se reunieron para consumir cine en todas sus formas: proyecciones, debates, mesas redondas, presentaciones, etc. Aparte del local de la avenida Corrientes, que resulta una suerte de cuartel general, el BAFICI se desarrolló también en otras tres salas ubicadas en la misma avenida, más un quinto ambiente, una sala que forma parte del Malba, Museo de Arte Latinoamericano. El recinto no cuenta con obras peruanas pero, paradójica le llaman, se encuentra situado al costado de la plaza Perú, donde lo contemplan estatuas de Garcilaso, Grau, Bolognesi, Quiñónez, y otros.

Durante diez días, todas estas salas se ven atiborradas de gente que sigue con gran interés la reciente producción del cine independiente mundial. Esto debido principalmente a que la mayor parte del año la cartelera bonaerense no difiere mucho de la limeña, predominio absoluto de la producción hollywoodense. Otro factor importante es el precio de las entradas, cuatro pesos, menos de dólar y medio. Realmente al alcance de (casi) todos los bolsillos. Esto hace que gente de todas las edades y estratos se vuelque a los cines desde muy temprano hasta altas horas de la noche. Y es que realmente hay para todos los gustos: quince secciones, entre las que podríamos mencionar las siguientes: la dedicada al nuevo cine palestino, donde se presentó la sorprendente **Intervención divina**, de Elia Suleiman; otra titulada **Excéntricos y visionarios**, dedicada a cierto cine británico, y que recorre un período que va desde los años '30 hasta el presente, con nombres como Massingham, Powell y Pressburger, Jarman, los hermanos Quay, etc.; otra dedicada al nuevo cine Queer de China; por mencionar sólo tres de ellas. Hubo también retrospectivas dedicadas a

Harun Farocki, Otar Iosseliani, Jorge Cedrón, entre otros; y homenajes a Stan Brakhage y Marin Karmitz.

Algunas cifras pueden ayudar a reflejar la importancia de este evento: 11 salas, 267 películas, 614 proyecciones, 33 países participantes, 130 invitados extranjeros, 53 actividades especiales, 121 000 espectadores. Frente a tal oferta, uno no tiene otra que circunscribirse a algunas de las secciones de esta riquísima programación. Demás decir que el festival sirve además como vitrina para el cine argentino independiente, habiendo presentado en esta edición 38 filmes, de las cuales tres formaban parte de la sección oficial, integrada por dieciséis películas. A propósito de esto, Quintín afirma: *...el festival es el caldo de cultivo natural para el cine argentino de la nueva generación. No sólo para lanzar películas que recorrerán luego los festivales del exterior, sino para que la programación deje las semillas del cine argentino del futuro.*

Fue así que opté por el cine gaucho, producciones que difícilmente van a llegar al Perú y que uno siente más cercanas. Claro que perdí muchas películas, entre ellas la ganadora, **Waiting for happiness**, del mauritano A. Sissako, y la tailandesa **Blissfully yours**, de Apichatpong Weerasethakul, premio al mejor director. De las tres películas argentinas en competencia, dos eran de ficción y una de género documental, **Nadar solo** de Ezequiel Acuña, **Ana y los otros** de Celina Murga y **Los rubios**, escrita y dirigida por Valentina Carri, la cual merece unas líneas adicionales por la forma original en que trata el tema de los desaparecidos. Es interesante además señalar que obtuvo tres reconocimientos, entre ellos el que otorga el público, lo que demuestra el interés por el género, manifestado además en su significativa presencia.

Los rubios es un ensayo sobre cómo tratar el tema de los desaparecidos, quienes en este caso son los mismos padres de la directora, los "rubios" del título, a quienes no volvió a ver desde 1977, cuando ella tenía cinco años. Es así que Carri decide afrontar el tema recurriendo a una serie



Espíritu independiente

de soluciones audaces pero acertadas. Por ejemplo, decide mostrar el presente que es la realización de la película, pero recurre a una actriz para que interprete su personaje, y así crear distancia, mientras que vemos a la verdadera Carri mientras discute y dirige con su equipo, especie de nueva familia que se ha creado alrededor de ella. La vemos también leer el fax enviado por el Instituto del Cine, en el que se le *aconseja* tratar el tema de otra manera, para así hacerse acreedora al subsidio que otorga; subsidio que le será dado una vez que el festival la eligiera. Otro acierto audaz es la utilización de unos muñequitos, llamados *playmobil*, para representar el momento en que sus padres son capturados, recurso que le permite jugar con la memoria infantil. Los padres, o más bien la ausencia de ellos, queda manifiesta en la forma como Carri recurre a pequeñas fotos, números y entrevistas a personas que los conocieron.

Hubo una importante presencia de documentales sobre la época de la represión, pero el más interesante y sorpresivo fue uno alejado de esta órbita, **Yo no sé qué me han hecho tus ojos**, de Lorena Muñoz y Sergio Wolf, quienes asumen la búsqueda de Ada Falcón, mítica cantante de tangos de los años '20 y '30, quien tuviera una tormentosa relación con el director de orquesta Francisco Canaro, a raíz de la cual deja el mundo del espectáculo en pleno apogeo de su carrera, y se interna en un convento en las sierras cordobesas, donde muere en el 2002. Es el mismo Wolf el que realiza la investigación, adoptando el rol de detective, y que sirve además de pretexto para recordar una Buenos Aires mítica, recurriendo al material de archivo, y alternándolo con tomas de los mismos sitios en la actualidad. Es así que vemos cómo un famoso teatro o un noctámbulo cabaret se han convertido en Mc Donald's o anónimo banco. El documental termina con el encuentro entre Wolf y la ex diva, donde ésta última es confrontada con las

películas que la hicieron famosa. Este documental recibió el premio como mejor película latinoamericana, otorgado por la FIPRESCI, Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica.

Entre las *Actividades Especiales* cabe mencionar *Buenos Aires Lab* o BAL, proyecto destinado a apoyar filmes independientes latinoamericanos en proceso que tengan el perfil BAFICI. Es así que durante el festival, una sala del Abasto funciona como incubadora o laboratorio de proyectos, donde tres fundaciones (Antorchas, Hubert Bals y Gotteburg) otorgan un premio de 10,000 euros cada una tras una rueda de presentaciones o *pitching*.

Cabe resaltar también que este año se agregó una nueva sección: **La vuelta de la revuelta**, que sigue el fenómeno del *videoactivismo*, también llamado *Cine Piquetero*. Hay que estar a tono con los tiempos. Esta sección presentó varios filmes que estuvieron agrupados en tres programas de una hora cada uno. Estas obras no son firmadas individualmente, y reúnen trabajos como el vídeo de la represión del 19 y 20 de diciembre de 2001 y los episodios del Puente Pueyrredón y el Padelai.

Por esos mismos días, la realidad alcanzó al testimonio registrado. Veintiuno de abril, sexto día del festival. Son las 16:30 horas y la policía inicia la represión de un grupo de obreras de la fábrica Brukman, la cual se encontraba ocupada por sus trabajadores impagos. La fábrica trabajó cinco años de esta manera. La policía había cercado la fábrica y cuatro obreras cruzaron el vallado. En ese momento explotó la represión. Este hecho tuvo inmediato eco en el festival, donde se proyectaban los mencionados vídeos y uno en especial, **La fábrica es nuestra**, presentaba en la pantalla hechos similares a los que sucedían en Brukman. Casualidad le llaman.

Los primeros ensayistas y teóricos norteamericanos (final) Hugo Munsterberg

Escribe Ichi Terukina

Hugo Munsterberg, nacido en Alemania, fue requerido por el filósofo norteamericano William James¹ para enseñar en la Universidad de Harvard, donde llegó a ocupar el cargo de director del Departamento de Filosofía. Se le considera como el creador de la psicología industrial² y se le recuerda también por haber introducido la información psicológica en el establecimiento de la *verdad legal* (*On the mitness*. 1908).

No sabemos con certeza cuáles fueron los motivos que llevaron a Munsterberg a ocuparse del cine; sin embargo podemos deducir que llamó su atención el gran atractivo que ejercía este novedoso medio sobre la clase trabajadora, como parte de su estudio pragmatista de la psicología. En la aproximación a los gustos de los obreros, buscaba seguramente aplicaciones para su principal campo de estudio: la psicología industrial.

Ciertamente a partir de dicha aproximación, Munsterberg descubrió un medio de comunicación excepcionalmente poderoso y, por tal razón, dedicó buena parte de su esfuerzo a descubrir los mecanismos y las técnicas que tanto fascinaban a los inmigrantes y trabajadores norteamericanos. Una pista que podría corroborar esta hipótesis es que el psicólogo de Harvard se avergonzaba de asistir a una función cinematográfica y se convirtió en espectador de cine sólo diez meses antes de la redacción final de su pionero trabajo teórico.

THE PHOTOPLAY⁴

En un sentido estrictamente cinematográfico, Munsterberg es el primer investigador que relaciona al cine con la psicología y la estética, y si aceptamos la distinción propuesta por Christian Metz⁵, **The Photoplay** (1916) sería la primera obra filmológica de la historia del cine, elaborada sin estudios precedentes sobre los cuales podía apoyarse un investigador sobre la materia.





Hugo Münsterberg

Gracias a Dudley Andrew, sabemos que Münsterberg comienza su exposición haciendo una historia del cine como una forma inicial de apropiarse de su objeto de estudio, al que divide en lo que él denomina *desarrollos externos*, donde ubica la historia tecnológica del cine; y, *desarrollos internos*, lugar dedicado a estudiar la evolución en la utilización social de esa tecnología. Finalmente propone tres etapas del desarrollo histórico cinematográfico: la primera, como un mecanismo lúdico; la segunda, como una herramienta que cumple una importante función social en la educación y la información; y, por último, a través de su *afinidad natural por la narrativa*, arriba a la tercera etapa, a la que según él, es el verdadero terreno de la cinematografía: *la mente del hombre* (Dudley Andrew).

Para Münsterberg *...el cine es en verdad sólo una cosa mecánica si carece de narración. Sólo cuando el mecanismo trabaja sobre la capacidad narrativa de la mente llega a existir la obra fotografiada y, a través de ella, las maravillas artísticas del cine...* (Dudley Andrew).

En un claro dualismo, Münsterberg considera a la tecnología como el cuerpo cinematográfico y a la sociedad como el espíritu que anima a este cuerpo, un espíritu que obliga a la tecnología a interpretar muchas funciones de implicancias reales, pero gobernadas sólo por la mente; lo que manifiesta una clara influencia del filósofo Georges Berkeley⁶.

Para comprender medianamente las ideas vertidas por Münsterberg en *The Photoplay*, hay que tomar en cuenta la filiación filosófica idealista y subjetiva del autor. Así, Münsterberg concibe el cine como *el arte de la mente* (Dudley Andrew) o *el arte de la subjetividad* (Robert Stam), que enunciados fuera de su contexto, podrían relacionarse con algunas teorías modernas del arte que, con toda razón, adjudican una gran importancia a la subjetividad del artista en la ela-

boración de su obra. Sin embargo, para Münsterberg *La mente es la cantera para el realizador y el material del cine* (Dudley Andrew). Eso significaría que el cine sería un hecho puramente ideal, donde, a través de la narración, el hecho fílmico ocurriría única y exclusivamente en la mente del hombre.

No por casualidad, Münsterberg considera que *...la mente, en su nivel más primitivo, le confiere movimiento a los estímulos recibidos*. Es decir que, la representación de los movimientos percibidos por el espectador sobre la pantalla (el desplazamiento de los actores, los cambios de luces y sombras, etcétera), para Münsterberg **no son reales**. Esta concepción teórica, llevada hasta sus últimas consecuencias, significa la negación total del fenómeno cinematográfico como hecho concreto; por lo tanto, la teoría cinematográfica sería un simple apéndice de la psicología y de la estética fundamentada en el idealismo subjetivo⁷.

A pesar de las limitaciones filosóficas y lo precoz de su estudio, Hugo Münsterberg, como teórico cinematográfico, se emparenta con diversas concepciones cinematográficas que luego alcanzarían gran prestigio y solvencia epistemológica, como la teoría del montaje: *...la selección que el cineasta hace de lo que es significativo y consecuente convierte el "caos" de las impresiones sensibles en el "cosmos" del filme (...), el despliegue fílmico del espacio y del tiempo trasciende la dramaturgia teatral mediante dispositivos tales como el primer plano, los efectos especiales y los veloces cambios de escenario que permite el montaje*. (Robert Stam), o la teoría de la *realidad parcial* de Rudolph Arnheim cuando afirma que el espectador acepta la ilusión de profundidad a pesar del carácter objetivo de la configuración plana de la imagen cinematográfica.

Los primeros ensayistas
y teóricos norteamericanos (final)
Hugo Münsterberg



Finalmente, Munsterberg inaugura la vertiente psicológica de la filmología y abre un apreciado camino a los seguidores de la Gestalt, contraponiéndose al sentido *lingüístico* del cine que predominó en teorías levantadas en la Europa continental: Canudo, Delluc, Balázs, los soviéticos, Bazin y los semiólogos de los sesenta.

En síntesis, Hugo Munsterberg es un teórico que aplica consecuentemente una estética cinematográfica de raigambre idealista, con la claridad que caracteriza a las primeras teorías. Posteriormente, estudios *modernos* enuncian otra vez, aunque oscuramente y bajo una terminología científicista, muchos postulados de la estética idealista.

Una teoría cinematográfica o filmología general aún está pendiente de construirse, con el aporte de estudiosos de diversas partes del mundo. En ese sentido, estamos conscientes y reconocemos las omisiones a las que estamos obligados a incurrir; no tanto por la escasez bibliográfica y la imposibilidad de acceder a informaciones que podrían ofrecer una visión mucho más compleja y rica sobre la reflexión de los teóricos norteamericanos de la primera época, sino por la estrechez del material fáctico sobre la que está construido lo que denominamos «Teoría cinematográfica»

Si en una cinematografía tan familiar para nosotros como la norteamericana, los ensayistas y teóricos norteamericanos que hemos reseñado someramente son apenas recordados, incluso, por cinéfilos, críticos y docentes, ¿qué podríamos decir de las producciones teóricas de otras cinematografías, aparte de la europea?

La tragedia de la colonización ideológica que sufrimos es infinitamente más crítica y grave que una simple tragedia teatral. Si tomamos en cuenta que la India produce actualmente entre 700 y 1,000 largometrajes anuales y países como Birmania, Pakistán, Corea del Sur, Tailandia, Las Filipinas, Indonesia y Bangladesh en conjunto suman aproximadamente la mitad de la producción anual de la cinematografía mundial (Robert Stam), aparte de la producción de los países latinoamericanos, africanos y árabes. La pregunta clave es: ¿Qué fragmento del universo de la cinematografía mundial conocemos?

Si la mayoría de la producción teórica cinematográfica ha girado en torno al cine europeo y hollywoodense, ¿cuál es la validez universal de las teorías cinematográficas que circulan profusamente en nuestro medio?

Por nuestra parte seguiremos el periplo de *los olvidados* que más *conocemos*, con la futura esperanza de dialogar con *los olvidados* que están al margen del cine institucionalizado por la cultura occidental (Noël Burch), de esa manera intentaremos apuntalar uno de los objetivos trazados por **BUTACA sanmarquina**: *Rescatar la producción marginada por la distribución comercial occidental*⁸.

Notas

¹ William James (1842-1910), filósofo y psicólogo estadounidense desarrolló la filosofía del pragmatismo. Nació en New York el 11 de enero de 1842. Su padre, Henry James, era un teólogo seguidor de Emanuel Swedenborg (teólogo sueco, contemporáneo con el botánico Carl von Linné); uno de sus hermanos fue el novelista Henry James, autor de *Las alas de la paloma* (1902), *Los embajadores* (1903) y *La copa dorada* (1904).

² La psicología industrial es la aplicación de diversas técnicas psicológicas a la selección y adiestramiento de los trabajadores de una organización empresarial y a la promoción de condiciones y técnicas de trabajo.

³ En la jerga jurídica la *verdad legal* es la verdad formal establecida por el derecho vigente. Munsterberg aporta para su época un importante elemento de juicio al *corpus formal* del derecho jurídico, al introducir la información psicológica en el establecimiento de la *verdad legal*.

⁴ *The Photoplay: A psychological Study*. Edición príncipe: D. Appleton, Nueva York, 1916.

⁵ La teoría, según Metz, *es una reflexión fundamental acerca del cine o de la película (según los casos), cuya originalidad, interés, alcance, y en suma la definición misma, dependen del hecho de que fue siempre llevada a cabo desde el interior del mundo cinematográfico. Los teóricos continúan Metz: son o bien cineastas, o aficionados entusiastas, o críticos (...)*. En cambio, *...tenemos a la filmología, estudio científico realizado desde afuera por psicólogos, psiquiatras, sociólogos, pedagogos, biólogos. Tanto su condición como su método, los colocan fuera de la institución: lo que aquí se considera es el hecho cinematográfico más que el cine, el hecho filmico.* (Metz, 1972: 143)

⁶ George Berkeley (1685-1753), filósofo y clérigo irlandés, considerado el fundador de la escuela del idealismo moderno. Berkeley sostiene que no se puede concebir que la materia exista con independencia de la mente. Los fenómenos de los sentidos sólo pueden explicarse suponiendo que hay un dios que provoca de forma continua la percepción en la mente humana. El sistema filosófico de Berkeley elimina cualquier posibilidad de la existencia de un mundo externo material.

⁷ Creemos necesario aclarar que una cosa es el ejercicio de la creación artística, donde uno de sus componentes fundamentales es la subjetividad del artista con el fin de materializar su obra; y otra, muy distinta, la teoría de los fenómenos artísticos, campo pertinente a la estética como disciplina filosófica y a los problemas de la epistemología. En ambos casos, la subjetividad humana cumple funciones totalmente diferenciadas. En el primero es una necesidad perentoria para la consecución de una obra; en el segundo caso, la subjetividad es tomada como materia de estudio, con el objeto de establecer sus principales determinaciones y la influencia que ejerce dentro de una obra terminada.

⁸ Ver: BUTACA sanmarquina Nro. 12: "Revisión del cine africano", Mbare Ngom; BUTACA sanmarquina Nro. 15: "La visión afroamericana", Zeinabu irene Davis.

Fuentes

Andrew, J. Dudley.
Las Principales Teorías Cinematográficas
Editorial Gustavo Gilí, S.A., Barcelona, 1978.

Stam, Robert.
Teorías Del Cine, Una Introducción
Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2001.

Bibliografía citada

Burch, Noël.
El Tragaluz del Infinito (Contribución a la Genealogía del Lenguaje Cinematográfico).
Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1995.

Metz, Christian.
Ensayos Sobre la Significación en el Cine
Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A. Buenos Aires, 1972.

Un Oso y un Oscar para el anime



nuestra casa

Escriben Iván Antezana y Khaled Encalada*

Hayao Miyazaki



Aunque es conocido por sus megaéxitos infantiles televisivos, el anime (la animación japonesa) ha llegado tras un largo recorrido a constituirse en un producto altamente segmentado y especializado, que va mucho más allá de la común idea según la cual los dibujos animados son sólo para niños. Dentro de este desarrollo, en los últimos años el anime se ha hecho de un espacio dentro del público cinéfilo mundial, en particular gracias a largometrajes muy conocidos en occidente, como **Akira** (1988) y **Ghost in the Shell** (1995). Pero más recientemente, a estos nombres aislados se ha sumado el del **Studio Ghibli**, uno de los referentes más importantes del anime desde hace un par de décadas. De dicha casa productora proviene Hayao Miyazaki, cuyo último largo ha llamado la atención en nuestro hemisferio tras haber cosechado más de una docena de premios. Nos referimos a **Sen to Chihiro no Kamikakushi** (*El Secuestro Divino de Sen y Chihiro* o *Spirited Away*), ganadora del **Oso de Oro** a mejor película en la 52ª edición del **Festival de Berlín**, así como del **Oscar** a mejor película animada en la 75ª edición de los premios de la Academia estadounidense.

Estos premios, sin embargo, son sólo la punta del iceberg de un recorrido bastante fecundo y dilatado en el caso de Miyazaki y Ghibli en particular, por no hablar del anime en general.

Trayectoria

Hayao Miyazaki nació el 5 de enero de 1941. Tiene tres hermanos y al tiempo de su nacimiento su familia tenía una empresa dedicada a construir partes de los aviones **Zero**. La empresa familiar se mudó y el pequeño Hayao tuvo que cambiar de escuela más de una vez. Para 1947, la madre de Hayao enferma de tuberculosis espinal y pasa los primeros años de esta enfermedad en el hospital. Este hecho marca al joven para toda su vida. Luego de acabar los estudios básicos, Miyazaki ingresa a la **Universidad de Gakushuin**, donde se gradúa en Ciencias Económicas.

A finales de los 50, Miyazaki inicia su carrera en el mundo de la animación en el estudio **Toei Douga**, donde conoce a Isao Takahata, con quien traba amistad y colabora en el desarrollo de diversos proyectos. El más importante de ellos fue el largometraje de 1968 **Las Aventuras de Horus, el Príncipe del Sol**, y ya fuera de Toei, vuelven a colaborar en la película **El Panda y el Pandita** y en la legendaria serie de TV **Lupin III** (conocida en occidente como *Cliffhanger*). Sin embargo, más importante fue su asociación en el proyecto **WMT** (*World Master Theater*) de la **Nippon Animation**, para la cual Takahata dirigió en la segunda mitad de los 70 tres de sus más exitosas teleseries (**Heidi, Mar-**

co y **Ann of Green Gables**). En tanto esto sucede, Hayao Miyazaki contrae nupcias con Akemi Ota, una dibujante que trabajó con él en los tiempos de «Horus», y tiene dos hijos con ella.

Para 1982, inicia el manga **Kaze no Tani no Nausicaä**, serializado en la revista **Animage**, y cuando se le propone llevarlo a la animación, Miyazaki pone como una de las condiciones que su amigo Takahata sea el productor. Este trabajo conjunto llevó felizmente a la creación de **Studio Ghibli**, donde Miyazaki ha desarrollado la última etapa de su carrera. En la actualidad, se encuentra trabajando en el desarrollo de un nuevo proyecto llamado **Howl's Moving Castle**, basado en una novela de la escritora infantil Diana Wynne Jones, trabajo para el cual fue convencido tras la salida de Studio Ghibli de Mamoru Hosoda, el director inicialmente propuesto para dicho largometraje. Cabe indicar que el mismo Miyazaki ha declarado sus deseos de apartarse un poco de la animación para dar lugar a los nuevos valores, y de hecho se suponía inicialmente que **Mononoke Hime** (¿?) iba a ser su último trabajo. Afortunadamente, cambió de parecer y aún sigue en actividad.

Algunas características

Ghibli es el nombre de un bombardero italiano de los años 30, y esa sola referencia nos habla de la adoración que Miyazaki siente por los cielos, transitados incesantemente por la mayoría de sus personajes. De hecho, las escenas aéreas en sus películas asombran no sólo por la sensación de amplitud de espacio que transmiten, sino por la gran rigurosidad técnica con la que son tratadas. Otra de las fascinaciones de Miyazaki tiene que ver con sus personajes protagónicos, hasta ahora siempre jóvenes (sean niños o adolescentes) dispuestos a enormes sacrificios y expuestos a grandes peripecias. Sin embargo, destaca ese gusto por los personajes femeninos de fuerte temple y carácter, al margen de su edad. En más de una ocasión ha declarado que no ha podido plantear el argumento de determinada película sin una protagonista con un perfil de ese tipo. Finalmente, tenemos la fascinación por la naturaleza y los grandes escenarios en donde están en juego grandes ideales. Lo importante es que el ecologismo de Miyazaki no se ve panfletario o meramente esquemático, sino que lo sabe dotar de personajes con motivaciones encontradas, pero plenamente justificadas, envueltos en una vorágine de la cual sólo puede salir victoriosa la vida misma, en desenlaces realistas. Todo ello configura un tipo de cine que si bien a primera vista puede parecer sencillo y para el disfrute de grandes audiencias jóvenes, en el fondo está respaldado por sólidas técnicas narrativas.

* Iván Antezana es Director de revista Sugoi y Khaled Encalada es webmaster de la página web Sugoi Virtual, ambos forman parte de la directiva del Club Sugoi, agrupación dedicada a la difusión de la animación japonesa. Pueden encontrar mayor información del tema en la página web de la asociación www.sugoi.com.pe

EN EL OJO DE LA TORMENTA

Escribe René Weber



Francisco Lombardi estrenó en marzo **Ojos que no ven**. Esperada con expectativa, la película suscitó inmediatamente polémica en el seno de los cinéfilos y en el mundo de la crítica. Con miras a profundizar el debate, **Cine Arte del Centro Cultural San Marcos** organizó un panel en ocasión de la presentación del N° 15 de la revista **BUTACA sanmarquina**. Teniendo a Raúl Zevallos, profesor de la UNMSM, como moderador, el panel estuvo constituido por Ricardo Bedoya (crítico de **Dominical** del diario **El Comercio** y conductor del programa televisivo **El placer de los ojos**), Mario Castro (director de la revista **Abre los ojos**), y Christian Wiener (miembro del consejo editorial de **BUTACA sanmarquina**). Desistió de participar Sebastián Pimentel de la revista **Godard!**. A continuación presentamos una apretada síntesis de lo que vieron los ojos de los panelistas.

En opinión de Ricardo Bedoya, la cinta, que a pesar de sus apariencias no es realista, es una obra compacta, ambiciosa, aunque algo declamatoria. Dijo preferir al Lombardi narrador, de género, el de **La boca del lobo** y **Bajo la piel**, sus mejores filmes. La última cinta puede ser definida como una suerte de balance de cosas ya vistas. La relación entre Gianfranco Brero y Patricia Pereyra remite a la dupla Gustavo Bueno-Marisol Palacios en **Caídos del cielo**; el personaje de Gustavo Bueno repite al de Hernán Romero en **Sin compasión**; y el amanuense se asemeja al Vilca de **Muerte de un magnate**. Este tipo de balance suele ocurrir al final de la carrera de un cineasta. *Me choca que ocurra en la película de Lombardi, quien apenas supera los cincuenta años*, añadió.

Para Christian Wiener la crítica se ha dedicado a ver el árbol y no el bosque. No se ha percatado que existe disonancia entre el tema de **Ojos que no ven** y las obsesiones de Francisco Lombardi y la guionista Giovanna Pollarolo. El "fujimontesinismo" es sólo un pretexto para presentar los elementos "lombardianos". Wiener señaló que si se le retiraba el contenido "fujimontesinista", la película quedaba igual. Esta cinta coral, cuyos referentes son, a decir de Lombardi y Polarollo, **Magnolia** y **Vidas cruzadas**, tiene un problema dado que cada historia se va por su lado.

Mario Castro opinó que **Ojos que no ven** es una visión kitsch, según el concepto que esgrime Milan Kundera, *ve su reflejo embellecido y no real en el espejo*. El kitsch excluye de su mirada

todo lo que la esencia humana tiene de esencialmente inaceptable. Se trata de una intervención visceral y emotiva de Lombardi que deja, sin embargo, pocas imágenes recordables, *quizás el pie desnudo y sucio de Patricia Pereyra después del accidente*. Francisco Lombardi es una frustración, recalcó Castro; se esperaba mucho más de él. Evocó a Desiderio Blanco, quien hace más de veinticinco años, después de ver **Muerte al amanecer**, presagiaba un Lombardi fundamental.

¿Es Lombardi fóbico? Según Wiener, Lombardi tiene una visión disminuida de las mujeres y en **Ojos que no ven** verifica una "victimización" de ellas; son pasivas, dependen de la actitud de los hombres. Bedoya coincide plenamente y añadió que en las cintas de Lombardi *las mujeres siempre traen problemas*.

Bedoya añade que Lombardi es depresivo; en ese sentido, el final de **Ojos que no ven** es una simple mueca frente a lo depresivo del resto. Wiener, extendiendo el concepto, señaló que el cineasta tacneño hace referencia a la descomposición en todas sus películas. En **Ojos que no ven** es la descomposición de todo. No solamente del fujimorismo sino también del aprismo y de las instituciones en general. La "tentación del fracaso" lo emparenta con Julio Ramón Ribeyro.

Bedoya recalca que Lombardi siempre ha tenido habilidad para buscar fórmulas de coproducción y financiamiento, habiendo sabido adecuarse siempre a las circunstancias. En esta última oportunidad buscó una forma cooperativa. A Mario Castro la fórmula cooperativa le parece muy humana; sin embargo, añade con sarcasmo, no produce necesariamente una buena película.

Finalmente, Ricardo Bedoya mostró su sorpresa por la cantidad reducida de espectadores que atrajo **Ojos que no ven** —apenas algo más de sesenta mil— y Christian Wiener intentó explicar ese desinterés por el cansancio y hastío derivado de los juicios a los cabecillas de la corrupción que se ventilan a través de los medios de comunicación.

Yo, tú, ellos

la concepción pragmatista (práctica utilitaria), que emplea todo lo que está a su alcance con el fin de capturar a los espectadores, Isaac León sale en defensa de ese *cine bizarro* con un argumento tomado del libre mercado: señala que hay público que gusta de estas películas, y me considera censor. No puede abstraer que mis reflexiones confrontan la elaboración de las películas desde la concepción pragmática con la elaboración desde la concepción humanista: la una toma al cine como una línea de producción económica y la otra toma al cine como medio de expresión artística; mi pensamiento no tiene que ver nada con la moral como me endilga en su carta. Cabe agregar aquí que *bizarro* significa valiente, aguerrido, y son los estrategas de la comercialización de películas quienes han introducido este término para connotar posiblemente que ese cine es para los valientes, pero Isaac León lo ha tomado como categoría de análisis, claro, para estar al día con la moda de las reseñas periodísticas.

- g) Finalmente, Isaac León evidencia un criterio obtuso cuando procede como sepulturero: nada es acertado, todo está mal. Además de unilateral es liquidador, marcha en sentido contrario al desarrollo del pensamiento científico. Lamentablemente estoy haciendo un descargo obligado por sus ataques, pero es justo reconocer su empeño como promotor de muestras de cine en su institución y por animar, antes más que ahora, publicaciones sobre cine.

Hay varios puntos más donde expone sus debilidades teóricas, pero haré aquí un paréntesis para reflexionar sobre su persona y volver después a dos puntos centrales.

No deja de ser sospechoso que Isaac León Frías, ante propuestas que intentan llevar más agua a los molinos del arte, arremeta con todo lo que tiene a la mano para proteger como celoso guardián los intereses de las empresas de distribución y comercialización cinematográfica en el *libre mercado*. No es la primera vez que emprende ataques como éste, ya lo hizo antes contra Armando Robles Godoy, cuando las películas de este cineasta dejaban entrever una saludable distancia de las visiones pragmatistas del cine y se adentraba en el campo del arte. ¿Por qué pretende Isaac León aislar la crítica y la reflexión sobre el cine en nuestro medio —al cual parece considerar su feudo privado— de otras perspectivas?

Ante la soberbia que despliega en su carta, sólo diremos que no estamos enterados de que Isaac León sea un estudioso o investigador que haya ofrecido aportes a la comprensión de los problemas del cine, en ningún momento de su vida lo ha sido; por eso no ha escrito hasta hoy un solo artículo o ensayo de teoría. No se ha preocupado por el colonialismo estético en el cine peruano, ni por la forma cinematográfica en relación al contexto social, tampoco por el universo de la poética ni de la narración en el sentido epistemológico, temas fundamentales para el ejercicio del análisis o de la creación.

Asimismo, en cuarenta años no ha producido ensayo alguno sobre métodos, modelos o herramientas de análisis, es decir, no se ha preocupado por sus propios instrumentos de trabajo ni por compartir con los demás su marco teórico, si es que lo tiene en orden. Tampoco se le conoce por haber intentado alguna ruptura epistemológica con las formas de pensamiento procesadas en otros contextos, como si su única función hubiera sido seguir las modas del mercado, sin derrotero social propio y sin sugerencias de construcción, en el Perú, de un cine con particularidades en la forma y en el contenido cultural, como lo tienen las otras artes.

Todos estos antecedentes me hacen pensar que la arremetida desmesurada, dirigida más contra mi persona que contra las ideas vertidas en los artículos, nacen de la vanidad personal de alguien que ha llegado a creerse el pontífice de la crítica cinematográfica, pero también procede de la inseguridad de enfrentarse con dos ensayos con propuestas diferentes. Para ocultar su debilidad se esfuerza en descalificarme ante los lectores sacando de la manga el argumento falso de que carezco de cultura cinematográfica, (ironiza cuando afirma que no he visto ni siquiera una película de Chaplin y después de mencionar varios títulos de películas agrega que seguramente me sonarán a sánscrito). Pero eso no es todo, ante mi propuesta de establecer las diferencias en el plano de la epistemología entre arte y estética, manipula la información afirmando que este tema tiene una antigüedad de 50 años, sabiendo que no es así, o a lo mejor Isaac León, como se mueve en los convencionalismos periodísticos, está confundiendo la distinción entre arte y estética con la relación entre cine e industria que se discutió en esa época. Prosiguiendo. El autor de la carta, para terminar de desacreditarme y presentarse (por oposición semántica) como el iluminado de la teoría o de la crítica, afirma que nunca me ha visto en las salas de cine. Yo podría decirle —lo cual sí es cierto— que nunca lo he visto en una exhibición de pintura, en un concierto, en una función de teatro o en la presentación de libros de ciencia, o de poesía o de novela, pero así no llegaría más allá de la anécdota. Lo cierto es que Isaac León, con todos estos artificios, quiere aislar mis ideas de los jóvenes lectores, y se presenta como el aparente vencedor; no le interesa el esclarecimiento de los problemas teóricos sino la protección de su vanidad personal.

Veamos con mayor detenimiento los puntos que han despertado la ira de Isaac León.

1. En el artículo *Temporada azul*, he planteado el problema de la libertad ontológica en la creación, que se pierde cuando se trabaja guiado por la filosofía de la práctica utilitaria. Se ilustró este punto con el ejemplo de un estudiante que realiza un cortometraje cuyo núcleo es un asalto con *chaveta*,

donde hay disparos, patrulleros y sangre en un barrio lumpenizado. Al preguntársele por qué se planteó este tema a pesar de tener un mundo interior rico en referencias sobre la cultura nacional y mundial, con conocimientos de teatro, poesía, novela, pintura y otros contenidos culturales, contestó que el mundo que había recreado no le gustaba, que no compartía casi nada de lo que la película mostraba, pero que el tema era *muy apropiado para hacer cine*. En este punto específico del pensamiento, afirmo, se origina el cine sin intencionalidad artística, aquel que es elaborado para el entretenimiento, el *cine de oficio*. Para precisar esta idea recurrí al ejemplo del obrero de una fábrica obligado a producir piezas estandarizadas, sin libertad para crear, aludiendo a los realizadores que se someten a los gustos del mercado. Nos referimos a la libertad esencial, ontológica, que la concepción humanista deja libre y que es negada por la concepción pragmatista. En seguida sugerimos que las instituciones que enseñan cine, para superar esta concepción de práctica utilitaria o línea de producción económica, organicen una especie de primavera formativa, una **Temporada azul** de varios meses, con análisis de las grandes obras del arte universal (poesía, prosa, teatro, música, pintura, escultura, cine) con el fin de romper el cordón umbilical con el pragmatismo y elevar a otro nivel la concepción de la elaboración artística.

Ante esta libertad ontológica, necesaria para avanzar hacia nuevos niveles de expresión, y dejar atrás el trabajo alienado, Isaac León sentencia que no es posible la libre creación en el cine: *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*. Es evidente que en la concepción de Isaac León la adecuación a los gustos del mercado es lo primero. Este criterio probablemente es inferido del análisis del *cine de oficio* (donde el cine es tomado como una línea de producción económica) pero es muy inapropiado para valorar las películas artísticas. Claro, el mercado no impide necesariamente la libertad de creación en aquellos que son artistas o que tienen algo esencial que decir, pero para los otros, que son la mayoría, el mercado y sus formas estandarizadas los convierte en sus esclavos, y terminan haciendo un cine enajenado, sin huellas de sus sentimientos ni de sus pensamientos, salvo los rasgos peculiares que toda acción humana suele imprimir, en los cuales Isaac León cree percibir los signos del talento creador.

2. Sobre la intencionalidad o la presencia de los puntos de vista del autor en la obra de arte, en el artículo **Incendio de espejos**, afirmo que *el deseo incontinente, íntimo, de decir algo a los demás a través de su obra, no está presente en las películas del cine de oficio, porque allí se tiende a privilegiar... la construcción de los nudos dramáticos y los efectos visuales con el fin de capturar la atención de espectador...*

El contenido como siempre queda relegado, porque se sabe que éste se irá conformando al azar, según los vaivenes de las tensiones elegidas. En oposición al *cine de oficio* —para precisar el sentido de mi propuesta— he citado varias películas peruanas donde subyace la intencionalidad del autor, deteniéndome en **Kukuli**. Isaac León contrapone a esta concepción la definición convencional de *punto de vista* que se usa en las reseñas promocionales de películas: *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*. Claro, se refiere nuevamente a los rasgos singulares, confundiendo la intencionalidad consciente con el acabado final con predominio de la técnica. Agrega también que la intencionalidad del autor es un concepto que puede aplicarse al trabajo científico (...) pero que resulta bastante inapropiado en el terreno del arte, porque se trata de una categoría que tiene un fuerte componente racional y volitivo, cuando en la práctica artística participan tantos componentes emotivos. Es decir, ubica a la creación artística en un campo donde predomina la irracionalidad, lo no planificado conscientemente, lo improvisado. Desconoce que el arte y la ciencia son las dos vías de acceso para el desarrollo de la actividad cognoscitiva, con una particularidad o diferenciación: en el arte quedan impresos además de las ideas, los sentimientos. En mi texto figura como ejemplo del predominio de lo consciente sobre lo fortuito la película **Kukuli** y la actitud de Picasso al elaborar su obra **Guernica**, quien se vio en la necesidad de realizar innumerables correcciones hasta conseguir plasmar lo que se proponía: la indignación y el dolor frente al genocidio. Y para no dejar dudas sobre el concepto de intencionalidad consciente he comparado la obra decorativa con la obra artística en la pintura. ¿Por qué el autor de la carta se opone a esta elevación de lo consciente sobre el azar y los cálculos mercantilistas? ¿Acaso su papel sólo se reduce a promover la circulación de películas en el mercado de consumo? ¿Dónde está el deseo de construir algo nuevo y superior a lo que ya existe?

3. En los dos pequeños artículos escritos, se plantea simplemente la necesidad de una concepción humanista, para acercarse en el sentido ontológico al campo de la producción artística. Y para señalar el extremo de aquel cine que busca atraer a los espectadores parapetándose en un género y con estridencias (en contraste con el cine artístico), menciono algunos casos de películas sensacionalistas. Isaac León toma esto como pretexto para manipular el sentido de los artículos calificándome de moralista (ironiza aludiendo al sacerdote Cipriani), tratando así de rebajar el contenido humanista de mis reflexiones teóricas. En fin, Isaac León: 1) no ha podido abstraer los conceptos planteados y se ha opuesto con definiciones convencionales tomadas de la crítica gacetillera; 2) no ha procedido con honestidad intelectual porque ha manipulado información para presentarse como el supuesto vencedor; 3) el tono de su carta evidencia la prepotencia del fanático que quiere ganar así no tenga razones, distante de la modestia del estudioso o del investigador (hasta pide a la redacción de BUTACA que no me permitan escribir más); por todo esto consideramos que esta *controversia* se encuentra cerrada por nuestra parte. Ciertamente, eso no nos exime de continuar con la producción de ensayos, modestos y honestos, más allá de la figuración pública o de creer que el cine es un espacio feudal o una isla cerrada para la defensa de lo establecido y el despliegue de las vanidades personales. Estoy convencido de que los puntos de vista de muchas personas (trabajo interdisciplinario) enriquecerán la crítica y la producción de películas, abonando de este modo el terreno para el desarrollo del cine peruano.

Balmes Lozano Morillo

Como lo expresáramos en el número anterior, revista BUTACA saluda la polémica de altura, el debate intelectual, el serio y entendido intercambio de pareceres, lejano siempre del ataque artero, de la agresión personal. Por otro lado, debemos reiterar que por razones de espacio las cartas dirigidas a BUTACA deben ser breves. En los casos en que el tema justifica e impone la extensión, sugerimos enviarlo como artículo.

Conversanado con el Veco

Un gol de película

Escriben Rony Chávez y René Weber

El cine es un fenómeno cultural de masas, ya sea que se le entienda como una opción más de entretenimiento o que se hable de las posibilidades artísticas. Un aspecto adicional corresponde al papel motivador, generador de influencias, gran creador de momentos que quedarán para siempre en la mente y el corazón de anónimos espectadores. En esta nueva sección que inicia **BUTACA sanmarquina**, nos ocuparemos ya no del anónimo espectador, sino de los llamados *personajes públicos*, los que conforman la escena mediática local, intelectuales, políticos, músicos, deportistas, etc., tal vez no directamente relacionados al cine, pero que sabemos le tienen una filia especial.

El escogido para dar inicio a esta sección es uno de los máximos referentes del periodismo deportivo, no sólo en el país, sino de Sudamérica: Emilio Laferranderie, El Veco, quien es a nuestro entender un ejemplo de ejercicio profesional destacado, excelente conversador y cinemero confeso. *El Veco* abrió las puertas de su casa a **BUTACA** y nos brindó una entrañable y singular entrevista

donde recorrimos sus recuerdos, conocimos sus gustos y opiniones. Uruguayo de nacimiento, hincha de Nacional, director del programa deportivo radial de mayor audiencia, con referencia al cine ha vivido y seguido las dos terceras partes de su historia.

En las primeras páginas de su libro Oído a la música, encontramos a Charles Chaplin, Shirley Temple y Laurel & Hardy, en sus memorias de infancia. ¿Cómo se da este encuentro tan temprano con el cine?

Mi padre era corresponsal de United Press, tenía pases para entrar en los cines y nosotros felices. Aún niño las películas que primero le impactan son las de acción, puedo mencionarle **Beau Geste**, un filme que se desarrolla en la legión extranjera. Luego también **Gunga Din** y **Las cuatro plumas**.

Usted vivió una época que tenía al cine como gran referente, donde los filmes formaban parte del día a día de la gente. ¿Cómo recuerda esos días y qué películas surgen de ese recuerdo?

Un verdadero impacto, no sólo para mí sino para toda una generación, fue el estreno de **Lo que el viento se llevó**, era más que una película, todo un espectáculo, un despliegue de cámaras nuevo, escenas que no se concebían. La famosa escena de los heridos en la estación de Atlanta y esa segunda mitad que era para verla con dos pañuelos. La música de Steiner acompañando a Vivian Leigh en medio del páramo con un parlamento de una fuerza increíble. Luego llegó **Casablanca**. Lloraba mi madre, lloraban mis tías, lloraban todos con la película.

... y las seriales?

Sí estaban las películas de episodios, **Los vigilantes de la ley**, **El llanero solitario**, **El imperio submarino**, **La araña ataca**, que creaban tensión y suspenso en las matinée. Creo que el cine de aquellos años fue importante en su momento, hoy ya no. Anoche vi una película de Errol Flynn y el personaje decía *aquí miran-*



do el valle y es un telón inmenso, un telón burdo, que no convence a nadie. Otro ejemplo serían las películas de Tarzán, son cocodrilos de cartón, me entiende, monos rellenos.

... pero también hay filmes que perduran, que se

salvan del tiempo.

Claro, las películas de Hitchcock, **La gran ilusión**. **Ciudadano Kane**, con todos rompiéndose la cabeza por ese *Rosebud* del lecho de muerte. La vuelta a la infancia de un tipo que había hecho de todo por llegar, uno de esos tipos que pisan cadáveres tibios y en la hora de la muerte buscan la redención. **El padrino** es otra película extraordinaria. Cada vez que la encuentro me prendo de nuevo. Debe pasarle a mucha gente.

Hablemos de otras cinematografías que ha podido conocer además de la norteamericana, el cine francés por ejemplo...

Mi padre era hijo de franceses y me llevó de chico a ver películas como **La carreta fantasma**, **La gran ilusión**, **El muelle de las brumas**. Luego está el cine italiano de la postguerra, Aldo Fabrizi, Ana Magnani, Vittorio de Sica, **Ladrón de bicicletas** —una película para llorar con tres pañuelos—, Fellini y **La strada** y Gassman y Tognazzi y **Nos habíamos amado tanto**, con aquello de:

- Mozo, media porción abundante! - Nadie pide media porción escasa.

En la actualidad lo más destacado es el cine español. Ahora último en Madrid pude ver **Los lunes al**

sol que es espectacular, el desamparo, la falta de trabajo de la gente, una cosa muy bien armada y hablar del cine español es hablar de Almodóvar, un gran cineasta, quien mantiene esa visión de totalidad del director-guionista.

¿En cuanto al cine latinoamericano?

Al vivir veinte años en la Argentina, pude seguir su cine. Conocí a Luis Sandrini, Ángel Magana. Ellos hacían un cine que se ocupaba de la gente común, de la gente del pueblo y por eso fueron importantes.

... y el cine mexicano?

Es un cine que nunca me convenció del todo, un cine de mujeres hermosas, María Félix, Gloria Marín, pero del que no guardo mayor recuerdo. Salvo dos figuras universales, Cantinflas, un genio, un verdadero genio y a mi parecer, aunque no sea en cine, tan genio como Roberto Gómez Bolaños. Ahora último gracias al mundial regresé al Japón, prendo el televisor y ¿qué ves?

El chavo. Ves El chavo en japonés, es una cosa fantástica. Gómez Bolaños logró crear algo universal, pintó una cuadra, un barrio, un callejón que es uruguayo, peruano, mexicano, chino.

Usted lleva veinte años aquí en el Perú. ¿Qué opina del cine peruano?

El cine de Lombardi me gusta, tiene la pintura de **Tinta roja** que es muy buena, con la caracterización de Brero de aquel periodista de una época ya pasada, pero que me remitió a mis años en **La razón** de Buenos Aires, donde puedo señalar varios paralelos. Acertada la construcción del personaje, salvo por un detalle que se lo comenté a Lombardi: un periodista de raza no le da la primicia ni a su madre. Si mi madre, que en paz descansa, o mi esposa o mi hijo están en la competencia, nones, no les doy nada.

El cine ha influido en la literatura, tanto como a su vez ha tomado de las letras. Hablando de su estilo en particular, ¿usted cree que el cine lo ha influido de alguna manera?

Todo influye, cuando te emocionas con un libro o con una película, eso te va enriqueciendo... Una película que tal vez influyera en las pocas cosas que uno ha podido hacer fue **Zorba el griego**, que me deja esa manera de encarar la vida, encarar las notas, los trabajos. La esperanza permanente de triunfo que tenía Zorba en medio de su fracaso total. Cuando los troncos le empiezan a caer y el jefe está arruinado, Zorba le dice *patrón, ha visto catástrofe tan grandiosa*. Esa es increíble. Mi padre tenía siempre una frase, en la vida hay que ser como el elefante, agacha la cabeza y empuja.

Para finalizar, del cine contemporáneo ¿Qué le gusta más?

En un examen muy mío, que no tiene aspiraciones mayores, diría que los cineastas mayores serían Woody Allen, Pedro Almodóvar y Roman Polanski. Entre lo más reciente que me ha impactado está **Las horas**, con trabajos inmensos de Ed Harris y Julianne Moore. Soy un gran aficionado al cine de actores. Pienso que algunas figuras por el respeto que se tienen son un cheque de seguridad. Salvo cuando están de bajada, como Al Pacino que acaba de hacer este mamarracho, **El discipulo**. Una película que ni siquiera se entiende, además con reparto pésimo. Parece que le pagaron a Pacino y luego hicieron la película con cuatro mangos.

Recuerdo haberle escuchado un comentario en la radio.

Sí, claro, lo dije en mi segmento: *no pasen ni por la vereda de enfrente*.



Ibermedia

El programa Ibermedia ha abierto su convocatoria de recepción de proyectos a empresas cinematográficas y cineastas para ayudas financieras. El plazo vence el 11 de julio. Los requisitos serán entregados en las instalaciones de CONACINE (teléfono 2256479), el Centro Cultural de España (teléfono 3300412) o en www.programaibermedia.com.

Realidades plasmadas

A sala llena se estrenó en la Filmoteca de Lima el documental **Choropampa, el precio del oro**, trabajo que narra la lucha de un pueblo cajamarquino por obtener atención médica y justicia luego de ser intoxicado con mercurio por una empresa minera. Este largometraje estuvo bajo la dirección de Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd y recibió el 16 de abril el premio Rudolf Vrba en el Festival Internacional de Cine Documental sobre Derechos Humanos en Praga. **Choropampa...** permaneció luego dos semanas en el Cinematógrafo repitiendo el éxito de la Filmoteca. Esperamos que otras instituciones apoyen en su difusión.

Cine Arte en el ciberespacio

Ahora puedes encontrar la programación de Cine Arte, así como nuestras actividades, cursos, talleres, enlaces, nuestra BUTACA virtual y la más diversa información relacionada al quehacer cinematográfico peruano e internacional en el ciberespacio. La dirección es www.unmsm.edu.pe/cinearte. Además podrás participar en los concursos que periódicamente realizaremos. En el primero de ellos se hicieron acreedores a la colección completa de revista **BUTACA sanmarquina**: Milagros Huanca, Vidal Quispe Asto y María Paredes Alegre.

Cursos y festivales

El Festival Internacional de Cine Expresión en Corto, a realizarse del 18 al 26 de julio en México, abre su convocatoria para filmes realizados en 35 y 16 mm o digital profesional, con duración de entre un y treinta minutos, incluyendo los créditos. Mayor información en www.expresionencorto.com. Así también la Escuela de Cine y Televisión Séptima Ars de Madrid convoca a todos los estudiantes de cine, vídeo y publicidad a participar en el Festival de Cine Experimental en Madrid en noviembre. Los trabajos pueden realizarse en cualquier formato (cine, vídeo, animación). Mayor información en www.septima-ars.com. Finalmente, la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños ofrece talleres de Realización de Guión y Realización de documentales del 30 de junio al 18 de julio. Mayor información en brillante@terra.com.pe.

Eurofilms

Luego de **Italiano para principiantes**, filme comentado en este número, la distribuidora Eurofilms Perú S.A. anuncia **El Bola**, del español Acheró Mañas, otro estreno de interés que llega cargado de premios. Un niño de doce años sacudido por la violencia física y psicológica que prevalece en su familia, busca mejores estímulos en un nuevo compañero de clase. Estén atentos.

Ganadores del 56° Festival de Cannes

Al cierre, llegan los resultados de Cannes. Gus Van Sant se llevó la Palma de Oro y la mención al Mejor Director por el filme **Elefante**; el cineasta turco Nuri Bilge Ceylan y los actores Muzzafer Ozdemir y Mehmet Emin lograron, respectivamente, el Gran Premio del Jurado y la mención compartida de Mejor Actor por **Uzak**; Marie-Josée Croze y Denys Arcand recibieron los premios de Actriz y Guión por el filme canadiense **Las invasiones bárbaras**. Por último, el argentino Juan Solanas, hijo del mítico «Pino» Solanas, triunfó en la categoría de cortos por **El hombre sin cabeza**.

Crítica de luto

El domingo 13 de abril falleció Guillermo Gerberding, Willy para los amigos. Nunca tuvo interés por el ejercicio profesional de la crítica, pero terminó colaborando, generosamente, con varias revistas de nuestro medio. Aparte de **Intolerancia**, modesta publicación sanmarquina que circuló en 1995 por el centenario del cine, su particular estilo encontró cabida en **El cinéfilo**, **Más cine**, **Butaca** – número 9, texto sobre **Gladiator**– y **Abre los ojos**. Willy se tituló en Economía y llegó a trabajar en el Acuerdo de Cartagena, pero su gran vocación fue la historia, la cual aplicó con rigor en su prosa, incluso por encima del filme. También tradujo películas mudas en cineclubes como Arcais, el de la Biblioteca Nacional y Meliés, donde se le hizo un pequeño homenaje con la proyección de **El gato y el canario** de Paul Leni, última cinta que trasladó al castellano. Un penoso mal nos arrebató su vitalidad, y aún permanecemos incrédulos ante la evidencia. Adiós, Willy. (GQM)



El cine desde primera fila

Revista del Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos

BUTACA

s a n m a r q u i n a



COLECCIÓN

16 números: S/ 65 (LIMA)

S/. 75 (PROVINCIAS)

SUSCRIPCIÓN

5 números: S/ 30 (LIMA)

S/. 50 (PROVINCIAS)

INFORMES

Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos: Jr. Lampa 833,
Centro Histórico de Lima / cinececu@unmsm.edu.pe / 427-1156



CCSM
CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS

UNMSM-CEDOC

Talleres de invierno



Centro Cultural de San Marcos

BALLET

- DANZA CLÁSICA
- DANZA MODERNA
- TALLER COREOGRÁFICO
- ESCUELA PROFESSIONALS

Mensualidad: S/. 60 - 75
Informes: 428-0114
ballcecu@unmsm.edu.pe

BANDA UNIVERSITARIA DE MÚSICA

- SAXOFÓN I / II
- CLARINETE I / II
- TROMPETA I / II
- TROMBÓN I
- IMPROVISACIÓN MUSICAL

Mensualidad: S/. 75
Informes: 427-7351
bancecu@unmsm.edu.pe

CENTRO UNIVERSITARIO DE FOLKLORE

- DANZAS COSTEÑAS
- DANZAS ANDINAS
- DANZAS DE LA SELVA (MESTIZAS Y ÉTNICAS)
- GUITARRA ANDINA Y CRIOLLA
- CHARANGO
- MANDOLINA
- QUENA
- ZAMPOÑA
- PERCUSIÓN (CAJÓN, CONGA Y BONGÓ)
- SAXOFÓN PARA ORQUESTA ANDINA
- CLARINETE PARA ORQUESTA ANDINA
- ÓRGANO
- FLAUTA DULCE
- IMPOSTACIÓN DE LA VOZ

Curso: S/. 110
Informes: 427-7351
folkcecu@unmsm.edu.pe

CORO UNIVERSITARIO

- DIRECCIÓN CORAL
- CANTO
- PIANO
- VIOLÍN
- VIOLONCELLO
- ELENCO DE SEISES (NIÑOS)
- LECTURA MUSICAL
- CORREPETICIÓN PARA CANTANTES
- GUITARRA CLÁSICA
- SOFTWARE PARA MÚSICOS

Mensualidad: S/. 55 - 75
Informes: 428-0114
corocecu@unmsm.edu.pe

TEATRO

- INTRODUCCIÓN AL MOVIMIENTO
- CUERPO E IDENTIDAD

Mensualidad: S/. 100
Informes: 427-4870
tsmcecu@unmsm.edu.pe

TURISMO

- MOTIVACIÓN, SERVICIO Y CALIDAD TOTAL
- TURISMO SOSTENIBLE

Mensualidad: S/. 75
Informes: 428-0052
turcecu@unmsm.edu.pe

MUSEO DE ARTE

- ARTE CONCEPTUAL
- CRÍTICA DE ARTE
- ARTES ELECTRÓNICAS
- FOTOGRAFÍA BÁSICA
- RETABLOS AYACUCHANOS
- MATES BURILADOS
- TÉCNICAS DE PINTURA MURAL
- DIBUJO Y PINTURA
- CREATIVIDAD Y RECICLAJE
- ¿CÓMO ENSEÑAR ARTE?
- LECTURA VISUAL
- COLLAGE Y TÉCNICA MIXTA
- PINTEMOS LIMA

Mensualidad: S/. 60
Informes: 427-4870
marcecu@unmsm.edu.pe

CINE ARTE

- HISTORIA ANALÍTICA DE LA CIENCIA FICCIÓN
- EL CINE COMO OBJETO DE ESTUDIO
- ANÁLISIS DE CORRIENTES REALISTAS EN EL CINE

Curso : S/. 60
Informes : 427-1156
cinececu@unmsm.edu.pe

PARQUE RECUPERADO
SEGURIDAD PERMANENTE