

año 5 número 17

Revista del Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos

BUTACA

s a n m a r q u i n a



El cine de lo real • Michael Moore: La cámara como arma
Cine y deconstrucción • Entrevista a Guillermo Giacosa

UNMSM-CEDOC

En esta oportunidad les traemos una lista de festivales de cine para cortometrajes de ficción y documental.

www.scortos.com.ar

Sueños Cortos es un festival itinerante de cortometrajes para realizadores independientes. Este año el tema del festival es libre y la fecha de cierre es el 8 de septiembre. La inscripción es de 20 dólares y las bases están en esta pagina. Ya saben, a dar click que hay premios interesantes.

www.zinebi.com

Atención documentalistas, el Festival de cine documental y cortometrajes de Bilbao otorga el premio ZINEBIDOK al mejor documental realizado después del 1 de enero del 2002. Pueden participar documentales extranjeros en video y en película. Las bases y el reglamento están en la web.

www.animadrid.com

Uno de los pocos festivales de animación que se hacen en el mundo y que además tiene un programa y una organización muy compleja. En esta pagina se pueden ver los trabajos ganadores hasta el 2002.

www.carmonafilmfest.com

Otro festival especializado para cortometrajes de ficción o documental que muestren hallazgos y/o avances en arqueología; el tema es libre. Tiene interesantes mesas (mujeres directoras de las tres culturas, cine Mexicano y otros). Además se rendirá tributo al actor Nino Manfredi. La cita es en Sevilla entre el 7 y 11 de octubre de este año.

www.seminci.com

Web site de la 48 Semana Internacional de Cine en Valladolid (SEMINCI) que exhibe largometrajes, cortometrajes, documentales, ciclos y films de escuelas con especial atención a nuevos autores. De muy buen diseño.

www.gironafilmfestival.com/

Toda la historia, programa y más detalles del Festival de Cinema de Girona que se dedica a la difusión del cine y video alternativos. Del 13 al 20 de septiembre.

www.jms-cortos.com.ar/

Interesantes Primer Festival Internacional de Cortometraje a realizarse en Argentina. Los trabajos a exhibirse son documentales, ficciones, dramas, cortos publicitarios, musicales y comedias. Va del 11 al 16 de agosto.

www.huesca-filmfestival.com

Aunque el Festival de Cine de Huesca ya se realizo (fue en junio), en su pagina institucional podremos encontrar la relación de ganadores del ultimo festival y de ediciones anteriores, además de revisar los libros publicados en torno al evento.

www.filmsfestivals.com

Si desean seguir averiguando más sobre festivales de cine y no estar navegando a la deriva como este servidor, le recomendamos visitar esta pagina que tiene un interesante boletín y un buscador especializado. Advertimos que esta en ingles.

BUTACA

s a n m a r q u i n a

Índice

3 editorial

4 yo, tú, ellos

5 rincón cinéfilo

-diario 17/07/03

lejos del cielo

-la ilusión intangible
exótica

-bye bye, new york

la hora 25

-dirigiendo hollywood

el ciego

-forastero bamba

un marciano llamado deseo

14 interiores

-el conacine trabaja a sextas

entrevista a javier protzel

-el discreto encanto de la cinefilia

21 especiales

-todo lo filmado se desvanece en el aire

vals en dos tiempos sobre tres documentales

-las heridas cotidianas:

el documental en latinoamérica

-michael moore: la cámara como arma

-una mirada innovadora en el documental

entrevista a judith vélez

-muestras de documentales en el encuentro

de cine latinoamericano del ccpucp

-recortes a la libertad de expresión en

américa latina

-golpes bajos de la censura en el Perú

36 sala de ensayos

-jacques derrida: la deconstrucción del cine

-los matices del gris

-los olvidados. louis delluc

47 nuestra casa

-el horror de la guerra interna

ficciones universitarias

48 butaca reservada

-un mapamundi en la pantalla

entrevista a guillermo giacosa

51 miscelánea



yo, tú, ellos



rincón cinéfilo



interiores



sala de ensayo



nuestra casa



butaca reservada



miscelánea

Editorial

El documental se mantuvo algo olvidado durante algunas décadas y en la actualidad estamos ante un pujante y vigoroso revival de tan importante género. En Estados Unidos se está abriendo paso y en Europa ocurre algo parecido, sobre todo en Francia donde los documentales se han convertido en éxitos de taquilla en la cartelera comercial. En nuestro país, el Encuentro Latinoamericano de Cine que organiza la Universidad Católica nos deleita cada año con una muestra de documentales imprescindibles; **La espalda del mundo**, de Javier Corcuera, llamó la atención a su paso por salas comerciales y no comerciales el año pasado; y **Choropampa, el precio del oro**, de Ernesto Cabellos y Stephanie Boyd, ha tenido recientemente un éxito espectacular en diversas salas alternativas. **BUTACA sanmarquina** presenta en esta oportunidad un dossier con diversos artículos y entrevistas sobre tan importante tema.

Completan la presente edición las habituales críticas de importantes estrenos, dos artículos complementarios sobre la censura en América Latina y el Perú, una sabrosa entrevista a Guillermo Giacosa, una nota sobre el filósofo francés Jacques Derrida y, entre otros, una mirada histórica sobre Louis Delluc, cineasta, teórico y fundador de los cineclubes.

René Weber



UNMSM

CCSM



Rector: Dr. Manuel Burga – Vicerrectora Administrativa: Dra. Beatriz Herrera –
Vicerrector Académico: Dr. Raúl Izaguirre
Director General: Gustavo Buntinx – Director Ejecutivo: César Espino

BUTACA sanmarquina

Agosto, 2003. Número 17, año 5

Director: René Weber – Director Fundador: Fernando Samillán
Consejo Editorial: Balmes Lozano, Ichi Terukina, Christian Wiener
Editor: Rony Chávez

Fotografía: Raúl León Arias, Nadia Morillo, Miguel Rosas

Diseño y diagramación: Sophia Durand, Edgar Chilo – Corrección: Gabriel Quispe Medina

Foto Portada: Choropampa, el precio del oro (Guarango Cine y Video)

Agradecimientos: Irene Rojas, Centro Cultural de la PUCP, Javier Protzel, Judith Vélez, Guillermo Giacosa.

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.



Yo, tú, ellos

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**.

Estimado René:

Estuve de paso por Lima por motivos familiares y pude adquirir la revista en el aeropuerto. La leí de principio a fin. Te digo que estoy impresionadísima con **BUTACA**. ¡Chapeau! La voy a publicitar en Europa.

Saludos,

Verena Palmstrom

verenapalmstrom@hotmail.com

Gracias por los comentarios, eso nos obliga a esforzarnos aún más. Para suscripciones internacionales por favor comunicarse a nuestro correo electrónico.

Señores BUTACA:

Reciban mis cordiales saludos y felicitaciones por la labor realizada, sobretodo en lo referente a la realización de mesas de debate, como la de **Ojos que no ven**. Considero que la realización de estos encuentros le hace mucho bien a nuestro cine, pero me gustaría que se considerara como imprescindible la presencia de los realizadores en estos encuentros. Además la difusión de estas actividades también debería mejorar, así los interesados podríamos ser partícipes más directos y no enterarnos por las reseñas en la revista.

Giovanna Burga

gioburga@hotmail.com

Agradecemos tus opiniones y sugerencias. Tendremos en cuenta tus propuestas. Para mayor información sobre nuestras actividades visita www.unmsm.edu.pe/cinearte

cinececu@unmsm.edu.pe

fe de erratas

BUTACA sanmarquina número 15, artículo **Cuestión de números** de Francisco Adrianzén.

Dice: *...se entiende como una (salto a la siguiente página) ones del equipo o de presupuesto, o ganas de hacer...*

Debe decir: *...se entiende como una pobreza no precisamente franciscana sino de viveza criolla, calidad técnica se reemplaza por "limitaciones del equipo o de presupuesto, o ganas de hacer".*

Cathy: No es adecuado que tenga amistad con usted... Usted ha sido muy bondadoso y yo fui muy imprudente y tonta en pensar...

Raymond: ¿Pensar qué? Que una persona pueda acercarse a otra... interesarse en otra. ¿Que, quizás, por un instante pueda ver más allá de las apariencias... más allá del color de las cosas?

Cathy: ¿Usted cree que alguna vez podremos ver más allá de las cosas, de las apariencias?

Raymond: "Más allá del perverso desenfreno se contempla el resplandeciente terreno". Sí, lo creo, no tengo otra alternativa.

Cathy: Ojalá yo pudiera... buena suerte a usted, Raymond.

Raymond: Sra. Whitaker...



Lejos del cielo

diario 17/07/03

Escribe Enrique Vivar

I
Otoño. Una mujer blanca, casada, admirada por su comunidad, y un negro. Una mano sobre un brazo, reteniéndolo, máximo contacto de una relación condenada al quinto infierno por voluntad de una sociedad ultra conservadora que vigila y castiga cualquier intento de transgredir sus límites. ¡*Muchacho, quítale la mano!*, se escucha desde la acera de enfrente, es un caballero con monóculo, respetable únicamente por el tono de su voz y el sombrero. Pasean por ahí algunas señoras encopetadas que asqueadas de ver negro sobre blanco tan cerca, barruntan juicios fulminantes mientras se cubren los orificios nasales con sus pañuelos caros, no vaya a ser que tanta vulgaridad contagie. Esto es Norteamérica, señoras y señores, Hartford City, Connecticut, para ser más exactos. Son los años '50, un pedacito del paraíso de los justos aquí en la tierra. Eisenhower, presidente de la nación más poderosa del mundo, imagina, recostado en su sillón, frases para su querido pueblo: *America is the strongest, most influencial and most productive nation in the world!* Sonríe. Mientras tanto el matrimonio burgués de Cathy y Frank Whitaker empieza a fracturarse. Ella ha descubierto que a su marido le gustan los hombres y que toda su vida de pareja se ha construido sobre mentiras. También se siente muy atraída hacia Raymond Deagan, su jardinero afroamericano, hombre como pocos, muy educado, opinante, un ser único capaz de escucharla y comentarle, mientras contemplan extasiados un Miró, que el arte abstracto es hoy lo que el religioso fue para los primeros piadosos, un alimento para el alma. Cathy ya no es más una figurita de cartón dentro del gran escenario que habita, el *atrezzo* se desmorona, algo revolotea en su cabeza, ha empezado a pensar y sentir, es decir a amar.

II
Mi relación con esta película es ambigua, no lo voy a negar, no sé si me gusta. Por eso cristalizó un momento de ella e intento hacer literatura. Para tratar de entender. Siempre que narramos terminamos hablando de uno mismo o, como decía Pessoa, de esa multiplicidad que hay en nosotros. La reseña o la crítica cinematográfica hay que entenderla como otra ficción, refractaria a las imágenes del filme que nuestra memoria quiere dejar escapar. Planos secuencia, frases, luz que se piensa, gestos inesperados del actor para con su personaje que el director ni siquiera notó. Todo eso está, solamente hay

que aprender a ver. Obviemos la seriedad que evalúa con desprecio, el lugar común, las vetustas frases de manual. El cine es vitalidad, respondámosle con nuestra experiencia.

III
Welles, Kubrick, sensibilidad *camp*, las máscaras de Bowie, la farsa *new age*, Wilde, Russell, el docudrama, SIDA, la ciencia ficción de los 50, *glam*, Karen Carpenter, Rimbaud, bisexualidad como bandera. Bienvenidos al cine de Todd Haynes (1961), a los fantasmas que pueblan *Poison* (1991), *Safe* (1995) y *Velvet Goldmine* (1998). En *Lejos del cielo* (2002) también hay otro espíritu, el de Douglas Sirk y los soberbios melodramas que dirigió para la *Universal* varias décadas atrás, cumbres del artificio en salvaje Technicolor que talaron sin piedad las emociones de una audiencia agujoneada por tensiones raciales y sociales. Medio siglo después las cosas están igual o peor. Y a Haynes le seducen las formas y superficies que no reclaman un contenido, tan sólo ocasionales tensiones entre lo estético y lo moral, similares a las de nuestro cotidiano devenir. Celuloide bañado por harto color, el cine de Todd Haynes es una invitación a gozar o no de las citas superpuestas, a rechazarlas, tomar distancia, pensar: el desconcierto es total. No sé si *Far from heaven* me gusta, repito, pero me hizo pensar. Aceptar que estoy en la tierra, lejísimos de cualquier idílico cielo azul. Tal vez como la protagonista, que lo sabrá cuando el tren se aleje y una mano morena le haga adiós, casi al finalizar la película. La cámara empieza a elevarse abandonándola a su suerte, igual como hicieron todos los demás personajes. Comprendamos nosotros, espectadores, que las cosas siguen igualitas como hace 50 años. Aún estigmatizamos. Todavía cuando escuchamos la palabras *homosexual*, *negro*, *puta*, salta el prejuicio y afilamos el dardo. Aquí es la tierra, y la habitamos tristes seres atormentados incapaces de reconocer las grietas de la convención.



Escribe Gabriel Quispe Medina



La discordancia entre el público y la crítica frente a propuestas singulares no es novedad, sino una costumbre. Sólo un puñado de autores gana el aplauso de ambas partes con cierta facilidad, como Woody Allen —¿a quién no le gusta?—, Charles Chaplin, Quentin Tarantino o Alfred Hitchcock. Aparte de cierto carisma que los hace objeto de curiosidad, manejan elementos accesibles para toda la platea. Pero hay otros cineastas, como el canadiense de origen armenio Atom Egoyan, especialmente herméticos, los cuales desarrollan esquemas narrativos minimalistas que no entregan información de modo lineal, sino que la restringen y, por lo tanto, la convierten en un reguero de pistas que el espectador debe asimilar y unir sobre la marcha para apreciar el filme en su plenitud. De ahí a decir, sin mayor análisis, que la puesta en escena enrarece artificiosamente una historia plana, capaz de resumirse en unas frases socarronas, es reduccionista y probablemente postizo en algún caso. En su tardío estreno en el Perú, **Exótica** (1994) ha sido objeto de esa percepción, ciertamente no por críticos de cine. Su calidad se ha considerado un *bluff*. ¡Qué dirían de los radicales planteamientos de **Madre e hijo** de Alexander Sokurov o **India Song** de Marguerite Duras! ¿Quizás la filiación literaria de esta autora lo haría más interesante para algunos? Mencionamos sólo dos casos como muestra de un cine que, aún siendo claramente minoritario, no es tan escaso como podría pensarse. En fin, las obras transgresoras suelen ser atacadas de esta manera. Si alguien dijo que **La pianista** de Michael Haneke era la peor película del 2002 ya nada puede sorprendernos.

El cine de Atom Egoyan (*El Cairo*, 1960) muestra a personajes que sólo conocen la crisis, cuyo presente y futuro van a arrastrar inevitablemente traumas irresueltos del pasado que asaltan la memoria una y otra vez. Son criaturas ensimismadas, introspectivas, a menudo enajenadas, decididas a

Exótica

la ilusión intangible

afrontar la vida a prudente distancia para no sufrir más y poder calcularla, manejarla. En **El dulce porvenir** (*The Sweet Hereafter*, 1997) un abogado destruido por la drogadicción de su hija, con la que sólo se comunica por teléfono, llega a una pequeña localidad para representar a los deudos de un grupo de adolescentes y jóvenes fallecidos en un accidente de tránsito, que él atribuye a una negligencia criminal; en **El viaje de Felicia** (*Felicia's Journey*, 1998) una joven embarazada emprende la errática búsqueda de su ex novio en territorio desconocido, mientras un cocinero solitario, habituado a tratar a chicas indefensas, la conduce minuciosamente a la autodestrucción en medio de falacias y artificios cuyo origen es la relación infeliz que tuvo con su madre.

Exótica es una galería de personajes atormentados, entre clientes y ofertantes, que giran alrededor del sensual night club del mismo nombre, donde por cinco dólares hermosas mujeres bailan delante de una mesa con la condición expresa de no ser tocadas. El voyeurismo convertido en vía de escape, que alcanza al mismo personal del local, pues existe un visor interno desde donde puede observarse el espectáculo sin ser visto. La idea es la muerte o el congelamiento interior de los personajes, anclados emocionalmente en el pasado. Egoyan se expresa a través de una fría puesta en escena en la que ni siquiera los desnudos constituyen expresiones vitales, sino meros fósiles impulsados por la inercia de los cuerpos y las ilusiones, y una narrativa inconexa hace aún más inexplicables y densos los conflictos entrecruzados por el azar.

La cámara de Egoyan siempre comunica esa grisura desde la presentación de los créditos con un largo travelling. **El dulce porvenir**, que trata de padres huérfanos, muestra el piso de madera cercano a la cama donde un bebe duerme con sus progenitores; **El viaje de Felicia**, donde la clave es el espacio familiar, física y afectivamente, recorre la casa hasta encontrar en la cocina a Hilditch, su único habitante. **Exótica** empieza en el lento

desplazamiento frente a unas plantas similares a las que ambientan el night club como zona paradisíaca, pero en ese prefacio lucen desprovistas de calidez, gélidas y mortecinas.

Eric, animador del local (Elias Koteas, actor en **Crash** de Cronenberg), hostiliza a cualquier cliente que sintonice con su ex pareja Christina (Mia Kirshner), quien es especialmente requerida por Francis (Bruce Greenwood), un inspector fiscal que, luego sabremos, perdió a su hija unos años antes. Francis, quien no duda en involucrar en su obsesión a Thomas (Don McKellar), un contrabandista de pieles que él descubre por su trabajo, encuentra en Christina la ilusión de tener todavía viva a la pequeña, la cual aparece de rato en rato en congeladas escenas de vídeo que recién veremos con mayor claridad al final, cuando se cierra el círculo entre los personajes y se resuelven varias interrogantes del espectador. En ese sentido, la imagen de vídeo, tanto como los resonantes flashbacks, es una constante de Egoyan, pues en **El dulce porvenir** registra el interior del fatídico ómnibus post-accidente, y en **El viaje de Felicia** vemos a las jóvenes que Hilditch abordó antes y también los capítulos del viejo programa de cocina que condujo su madre.

Es cierto que el universo de Egoyan, quien lleva hechas diez películas en casi veinte años de carrera, no es de fácil entrada. La fragmentación temporal y la superposición de tiempos narrativos exigen concentración y más de un visionado para captar mejor los detalles. Pero el esfuerzo vale sobradamente la pena. Encontrarán a un cineasta rico, de una aguda reflexión que revela la tirantez entre la apariencia social y los adentros inescrutables de los seres humanos. Ojalá podamos ver su nuevo filme, **Ararat** (2002), su versión del genocidio turco contra el pueblo armenio que provocó el éxodo de su familia. Actúan su esposa Arsinée Khanjian (Zoe, la dueña embarazada del night club), Elias Koteas y Bruce Greenwood, además de los veteranos Christopher Plummer y Charles Aznavour.

La hora 25

bye bye, new york

Escribe Julio Escalante



Monty Brogan (Edward Norton), un narcotraficante que ha sido delatado, pasará los siguientes siete años en la cárcel y un miedo atroz lo va derrotando a cada minuto que pasa en su último día de libertad. Buscará respuestas, pero 24 horas no son suficientes para cambiar toda una vida. Sabe que perderá a su padre, su novia y un par de amigos de la infancia. Sabe que los chicos blancos y bonitos no sobreviven encerrados, que las rejas están hechas para tipos mil veces más duros que él, que quizá le rompan varios dientes en la primera noche cuando se apaguen las luces y la risa cómplice de los policías al abandonar el pabellón revele que el infierno tan temido ha llegado.

Spike Lee siempre fue un contestatario. Un muchacho maleducado de Brooklyn que no creyó en las promesas del sistema, y se embarcó en la tarea de darle al cine de su país una buena razón, tan potente como una cachetada, para luchar contra la intolerancia racial. No sólo ha buscado reivindicar los derechos de los afroamericanos en películas como **Haz lo correcto** (1989) o **Malcolm X** (1993), sino que también se ha dado maña para extirpar de sus personajes esas taras que hacen salvaje la convivencia, como en **Verano infernal** (1999). Su reciente filme no es la excepción.

La hora 25 (*25th Hour*, 2002) es un réquiem por New York. Así, el marco del drama de Monty lo constituye una ciudad desencantada, posterior a los atentados del 11 de setiembre. Se elevan al cielo un par de haces de luz que representan los fantasmas dejados por las Torres Gemelas, esa herida imposible de cerrar, esos escombros que convierten a la capital del mundo en un espacio sucumbido por la violencia. Esa New York inmensa, tan norteamericana y tan de nadie, que ha inspirado a muchos directores, marcha también como un personaje del filme pero



muy lejano del variopinto, dulce y melancólico universo de Woody Allen; es más próximo a la violencia interior que esconden los habitantes de la Gran Manzana en las películas de Scorsese, esos taxistas, gánsters y sicarios que están al límite del quiebre emocional.

Siguiendo esa línea, Spike Lee pinta una ciudad gris, fría y esquiva donde convergen muchas culturas, razas y credos (que bien puede ser adorar una cruz o una pistola), y se incuban odios y resentimientos desde Harlem hasta la Quinta Avenida, desde las canchas de básquet callejero hasta una vitrina del mundo *fashion*. Aquel odio se resume en la escena del furioso y estupendo monólogo de Monty frente al espejo en el cual despótica y manda al diablo no sólo a la ciudad y su fábrica de miserias, sus millones de inmigrantes latinos y asiáticos que invaden las esquinas, los sermones de la Iglesia y al mismísimo Osama Bin Laden, sino también a su propio padre (Brian Cox) y a su novia Naturelle (Rosario Dawson) que cree lo ha traicionado. Esa avalancha de palabras punzocortantes culmina con un *fuck you*, que es la revisión de cuentas consigo mismo. Monty, cual Atlas mitológico, carga sobre la espalda los pesares de New York y esa realidad le duele en todo el cuerpo.

La película ofrece una visión contemplativa, lenta y reflexiva de los personajes, lo que sirve como una metáfora para explicar el vacío existencial y la falta de esperanzas luego de la tragedia del WTC; aquí la música construye la historia, y a partir del *rave* o de un canto apocalíptico cubre los espacios y marca el ritmo de la puesta en escena.

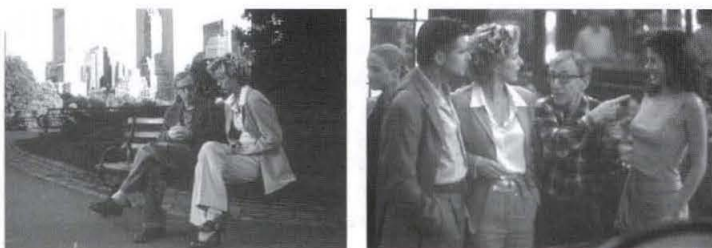
No hay trucos de guión en **La hora 25** e incluso cada instante puede ser predecible, lineal, sin sorpresas, y sin embargo la trama se sostiene en unos diálogos contundentes, en esa atmósfera de ausencia que ya se ha comentado y en las formidables actuaciones de Edward Norton, quien

se convierte en un hijo de la calle con la sensibilidad para quebrarse en el último momento y afirmar que lo mejor que hizo en la vida fue salvar a un perro moribundo; Barry Pepper, quien interpreta a Frank, el amigo *yuppie* de Wall Street, pragmático y al borde del stress, que se reprocha no haber ayudado a salir del negocio de las drogas al amigo que presente no volverá a ver; y Philip Seymour Hoffman como Jacob, un profesor de literatura con pinta de *nerd* perturbado secretamente por la coquetería de su alumna Mary (Anna Paquin). Los tres cargan con la culpa de no poder dar vueltas a las manecillas del tiempo. La dureza, el silencio y la represión bajo un mismo cielo.

¿Qué queda decirle a quien perderá siete años de su vida? Es imposible recuperar el tiempo con un abrazo. La última noche de Monty, en una fiesta organizada por el jefe de la banda de narcotraficantes, será fatal para los demás personajes y sus temores. No hay nada que celebrar. Es una despedida hecha a la medida del que se va, como se hace con la mortaja o el cajón de un muerto.

Cuando ha llegado la hora de partir, desfilan los rostros de Nueva York y todos dicen good bye. En el tramo final de la película el padre conduce a Monty a prisión, pero ¿por qué no virar a la izquierda y escapar de la carretera? Optar por un destino de fugitivo. Ir hacia el oeste donde se forjó la nación americana, porque *ningún hombre debe morir sin ver el desierto*. Suenan las trompetas como si cabalgara una tropa de colonizadores. *Recuerda que siempre serás un neoyorquino...*, repite el padre en conmovedor monólogo. El desierto cobijaría un futuro diferente para Monty, una nueva identidad, la redención y el reencuentro con el gran amor. Pero Spike Lee, nuestro querido aguafiestas, destruye ese *happy end*, marca registrada del país de las barras y las estrellas. Monty prefiere soñar que a esa vida le faltó muy poco para ser verdad.

Escribe Ralp León Arias



Aquellos personajes neuróticos, los que nos hacen recordar esa intensa lucha entre los ideales y la exigencia del entorno, los que nos evocan una crisis existencial que no se soluciona tan fácilmente, son los que mejor ha sabido crear el cine de Woody Allen. Películas como **Celebrity**, **Broadway Danny Rose** o **Crímenes y pecados** dan vida a estos seres, a partir de la esencia del judío intelectual, sentimental y, en ocasiones, contestatario de su condición, enfrentado por un destino aparentemente adverso. Con excelente humor de sus condiciones, Woody Allen sabe llevar a sus personajes por los caminos laberínticos del “ser o no ser”, aunque con particularidades acordes a su contexto.

Este manejo lo encontramos también en el protagonista de **El ciego (Hollywood Ending, 2003)**, película que lo encuentra —a diferencia de lo que algunos puedan creer— con más ganas de dirigir y con más ganas de mofarse otra vez de esa forma estándar, pero rentable e industrial, de muchas producciones norteamericanas, empleando nuevamente los enredos de un neoyorquino idealista. Allen narra, con solvencia, las peripecias del cineasta Val Waxman (Woody Allen), quien ya no tiene el reconocimiento de años anteriores y acepta dirigir una película que le podría salvar del fracaso. Sin embargo, su duda se evidencia en el proceso de aceptar el trabajo ofrecido por el novio de su ex esposa. Surge el principal problema a resolver: Val sufre, de un momento a otro, una ceguera psicósomática días antes del inicio del rodaje. Empujado por su representante para no abandonar esta oportunidad, empieza a dirigir la película invidente. Desde entonces la película se sostiene con situaciones divertidas e irreverentes contenidas en torno al miedo constante que descubran el engaño y, por ende, que lo dejen de lado en la dirección; además como soporte especial que siempre es visto en los personajes de Woody, incluye los intentos por no permanecer en soledad, a pesar de tener una pareja que también es “víctima” de la mofa generalizada.

El ciego

dirigiendo hollywood

La puesta en escena nace de situaciones esencialmente metafóricas, destinadas a ver una realidad que escapa a los grandes estudios. Es increíble que nadie se dé cuenta que el director está completamente ciego, nadie se percata, todos creen que está haciendo las cosas bien (a excepción del camarógrafo, que es chino y nadie le entiende, y de una periodista amarillista que nota la rareza de la situación). Sin embargo, estas extravagantes eventualidades que crea son creíbles gracias a un particular e irónico manejo de diálogos ingeniosos e irreverentes, aunque por instantes no se note una unidad precisa en algunas interpretaciones. En conclusión, todo el equipo de trabajo de la película es un montón de empleados-robots que están mecanizados para hacer lo que dice el director, mostrándonos el verdadero sentir de un Allen capaz de ridiculizar todo aquello que se evidencia como resultado de la competencia de producción en masa en el cine. Un director que acepta llevar a cabo un proyecto destinado a ser éxito de taquilla y catapultarlo de nuevo a la fama, quedando completamente ciego, es la lectura precisa de la ceguera de una sociedad del "producto" también visto en películas como **Broadway Danny Rose**.

En esta lectura descansa la original comicidad de la película, matizada con detalles como pequeñas punzadas irónicas. Los tropiezos y la espectacular caída en plano general, mientras vemos conversar a su ex esposa con la periodista en plena grabación, las conversaciones en el estudio con el traductor del camarógrafo asiático que acepta ayudarlo, la actriz que ofrece acostarse con él, en burla contra ciertos actores; y la desesperación por ver (en sentido figurado) el trabajo terminado para librarse de la angustia. Con solvente traducción del medio donde se mueve, **El ciego** coloca chistes precisos en momentos paradójicos. Por ejemplo, la escena del restaurante, antes de su momentánea ceguera. Val sostiene la conversación combinando antagónicos estados emocionales que refuerzan esta escena hasta arrancar más de una carcajada.

La confianza recobrada en su ex-esposa Elie (Tea Leoni), al encontrarse solo, luego de varios días de grabación, sirve para darle tonos románticos al filme: volver a ser feliz dirigiendo y teniendo la leve esperanza de recuperar a la mujer que ama. Aunque en muchas de las películas de Allen los finales felices no son aceptados, esta vez da pie a la reconciliación, dejando en imagen la intolerancia puesta en la empresa Galaxia y más aún en Ed (George Hamilton), su ejecutivo mayoritario.

Entonces volvemos a presenciar en los últimos minutos a este melancólico personaje, que tras recuperar la vista después de haber editado el "producto" entra otra vez en la sufrida etapa de verse nuevamente fracasado, sin aceptar en un principio la realidad. Aquí la insufrible bribonería de Woody —en el mejor sentido de la palabra— da el puntillazo final al diagnóstico que ha venido haciendo de Hollywood: la película resulta ser un bodrio en los Estados Unidos, sin embargo en Francia es catalogada como la mejor película estadounidense de los últimos años, incluso Waxman recibe numerosas ofertas para ir a dirigir al país galo. *Gracias a Dios existen los franceses*, dice.

Estamos ante una película narrada entre la burla generalizada de un Hollywood "no intelectual" y una segunda oportunidad de reivindicación frente al arte; matizada por la esencia de todo genio creador y que Woody Allen demuestra manejarla en casi todas sus películas, basándose para ello de similares personajes sumergidos en distintas situaciones que lejos de aburrir o hartar, encuentran esa plenitud formal y particularmente gozosa, gracias a la maestría de quien le dio vida. Gracias a la simplicidad de un lenguaje cada vez mejor logrado, a la manera de maestros de la comedia como Charles Chaplin o Buster Keaton.



Un marciano llamado deseo

forastero bamba

Escribe Gabriel Quispe Medina



Durante décadas el cine peruano ha arrastrado una serie de imperfecciones, defectos y vacíos graves que sabotean cualquier posibilidad de alcanzar un nivel óptimo de calidad. Pese a las limitaciones, podemos encontrar un porcentaje considerable de películas que buscan perfilar una mirada o por lo menos repetir fórmulas de supuesta garantía expresiva y/o comercial. Aunque a tropezones, más tiempo a gatas que erguido, debe admitirse que algo se ha intentado. Pero en los últimos dos años se está asentando una turbia tendencia que a nivel económico bebe de los premios del CONACINE, la coproducción internacional y el ahorro del vídeo digital, y a nivel expresivo del facilismo más ramplón y pesetero. Es decir, los pocos mecanismos que ayudan a la financiación de proyectos en esta frágil cinematografía están desperdiciándose clamorosamente. Sucede que el gremio no escapa a la corriente impuesta en los medios de comunicación masiva y la vida pública en general de nuestro país: sencillamente, el cine peruano se ha *achichado*. ¿Quién lo desachichará? De pronto, se acumulan obras que no sólo adolecen de taras congénitas que impiden un desarrollo neuronal apreciable, sino que resultan engendros absolutamente mutantes, condenados a la tragedia desde la sumilla. **D'jango, El forastero, Muerto de amor, Baño de damas**, ¡socorro! No es el mismo nivel, pero entre todos comparten e intercambian vicios hasta dar vergüenza ajena. Ahora nos toca otra experiencia alienígena con **Un marciano llamado deseo** de Antonio Fortuníc, que lamentablemente no hace honor a su apellido en su debut en el largometraje. Y también vienen... los filmes sobre Dina Páucar y Max Castro, que, al margen de sus trabajos musicales, no hacen presagiar que sean productos decorosos. Sólo falta que Tongo quiera hacer su película.

En primer lugar, habría que referirse a la factura técnica de **Un marciano llamado deseo**. El vídeo digital sólo ha funcionado en los encuadres cerrados, consiguiendo una nitidez aceptable. Pero los planos de conjunto y generales hechos en exteriores están para llorar, el fondo parece un telón desleído. Lo peor ocurre con algunas escenas de Machu Picchu: la disposición de la cámara, la intención



expresiva, es equivalente a la de Prom Perú, pero el resultado podría atribuirse a Prom Chile. Nunca vi tan disminuida la belleza del atractivo turístico más grande del Perú. Es un demérito que no podemos achacarle ni a Federico García, pues, al menos, **El forastero** sí tuvo una imagen de primera gracias a la coproducción española.

En cuanto al guión, existen momentos fugaces que parecen encaminarse con timidez hacia una necesaria sátira, fresca y desenfadada, sobre la alienación, la falta de autoestima nacional, la sobreestimación de lo extranjero, el instinto de mudanza de un país desesperado y la manipulación de las masas a manos de elocuentes truhanes. Tantos temas aprovechables logran captar cierto interés y hasta provocar algunas risas –a veces por ingenio, otras por humor involuntario– cuando empiezan a ser expuestos, pero no tardará en aparecer algún disparate o asentarse más de un personaje absurdo de pies a cabeza que sacrifique la verosimilitud de la historia y el prestigio de sus intérpretes. Por ejemplo, es inaudito el policía que encarna Aristóteles Picho, quien parece un predicador mucho más robótico e impostado que Ezequiel, el líder de la secta Círculo Intergaláctico que Adolfo Chuiman caracteriza con acierto, precisamente porque, en un contexto descabellado, opta por la sencillez. Otro desatino es el rol de Data. ¿Cómo se justifica? ¿Es persona o máquina? En ningún caso es creíble. Hace recordar al fabuloso Mr. Memory de **Los treinta y nueve escalones** de Hitchcock, un ser humano que acumula información por doquier y la suministra con fidelidad a cualquier petición, pero en realidad Fortunuc plagia el modelo del entrañable androide de **Star Trek**. La criatura sería verosímil si la propuesta general apuntara a la fantasía desbocada, mas no es así, la mirada siempre es realista. El personaje de Meier trata de convencer a la gringa que Ezequiel es un estafador, y al final se lo demuestra, después de un breve paréntesis de credulidad por el falso OVNI.

Y hay más. **Un marciano llamado deseo** comparte con **El forastero** ese rollo trasnochadísimo de la supuesta reivindicación de lo autóctono frente a lo foráneo, pretendiéndose como la quintaesencia de la espiritualidad y teniendo al Cuzco, “el ombligo del mundo”, como epicentro. Un peruano visita la Ciudad Imperial con el único afán de colgarse de la falda de una gringa y fugar a los Estados Unidos, y en sólo unas semanas, aprende a disfrutar el vivir en su país, que no debemos envidiar nada a nadie y llega a otras conclusiones rayanas en la xenofobia. Qué lindo es mi Perú, de aquí no me voy. ¿Dónde estaba Polo Campos? La gringa pasa por la misma transformación: no quería intimidad alguna con los terrícolas, quería dejar este planeta de quinta por galaxias más adelantadas en tecnología y espíritu, y en el mismo periodo, luego de una sacudida de resonancias cósmicas, concluye que la especie humana tiene todavía porvenir y que quiere amar a un *homo sapiens* (hay que ver a Robin Hunter cuando Meier ayuda a una niña). ¿Habrán personajes más superficiales? Fortunuc parecía saber cómo elaborar una historia, pues una vez en TV analizó brillantemente **El padrino**. Fue una falsa impresión.

Por último, la aparición del Dr. Marco Aurelio Denegri tiene otro precio. Es el despelote. Se roba la película. Gran cazatalentos resultó Fortunuc. Denegri es él mismo, impone su personalidad desfachatada y monologante sobre tanta torpeza. Sus parlamentos tienen la mejor construcción: la explicación sobre el coitotécnico ya puede integrar una antología de nuestra historia fílmica, y el anexo final se debe principalmente a su presencia, para terminar el filme con una risotada que nos haga olvidar el resto. Una lástima que el encuentro Denegri–Chuiman se haya editado. Si salía bien, era el delirio, cerrábamos el cine. Carlos Monsiváis está en Lima, anímense, ¿querrá actuar?

Entrevista con Javier Protzel

el conacine trabaja a sextas

Escribe Rony Chávez

Hace catorce ediciones, en el número tres de BUTACA, dábamos cuenta de la ceremonia de premiación a las producciones ganadoras del III Concurso de Proyectos de Largometraje del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE). Cuatro años y tres meses después aún no se han llegado a estrenar dos de las tres obras reconocidas en aquella oportunidad. Esa misma ceremonia marcó el término de los concursos de cortometrajes, al menos los de carácter ordinario. Ahora nos encontramos en medio de la preparación de una nueva ley, cuya elaboración del anteproyecto lleva ya cerca de dos años. Javier Protzel, presidente del CONACINE, hace un balance de lo actuado y ofrece alcances del futuro parto.

¿Cómo evalúa usted el papel desempeñado por la ley 26370?

No se puede evaluar la ley en su texto, sino la ley en su comportamiento real, en su aplicación. Entonces, el balance es, de lejos, negativo. La partida asignada anualmente al CONACINE representa tan sólo el 15% de lo programado. Estamos hablando de un cumplimiento no a medias, sino a sextas. Aunque también es previsible esperar que con la actual presión tributaria el gobierno no pueda destinar los cerca de dos millones anuales que se requieren para el cumplimiento de los concursos establecidos en la ley. Poniéndonos en el plano de las realidades, es mejor buscar otros medios de promoción, pero que se sumen a la modalidad de concursos, que no la reemplacen.

Sin embargo, el problema no radica únicamente en el incumplimiento en el número de concursos, sino que muchos de los proyectos ganadores incumplen los plazos de entrega; además el resultado final, las películas, la mayor de las veces, no satisface ni al público ni mucho menos a la crítica.

Estoy de acuerdo, esto puede resumirse con la frase *el papel aguanta todo*. Uno presenta un guión, gusta al jurado, es premiado y al final sale un mamarracho. Efectivamente se están dando proyectos que no siempre se materializan de manera adecuada. Sin embargo, en cualquier parte del mundo, en Estados Unidos, Francia o Japón, una producción es aprobada sobre la base del proyecto.

Pero no siempre el margen de error es tan grande.

Hay un problema de responsabilidad de parte de los cineastas, hay empresas que han sido irresponsables, no quiero mencionar nombres, pero se han incumplido contratos. Eso ya se ha visto y se ha corrido traslado a las instancias respectivas.

*¿Cuál es la situación concreta de los proyectos **Imposible amor** de Armando Robles Godoy y **El destino no tiene favoritos***

de Álvaro Velarde, ambos excedidos largamente en el plazo de entrega de las cintas y que ya han recibido la totalidad de los montos pactados?

Ambos proyectos han violado contrato ya que no han entregado la copia en 35 mm. Aunque ambos casos sean muy distintos, tengo información oficiosa en el sentido que Álvaro Velarde ha conseguido financiar la última etapa del proyecto. Digamos en cierto modo, él fue una víctima indirecta de los Crousillat (productores del filme) y por ende del fujimontesinismo. Ahí hay un atenuante. Tal vez sea mejor realizador que productor.

¿... y en el caso de Robles Godoy, por qué se hace la diferencia?

Por diversas razones. En primer lugar, en mi opinión, esa película se grabó en vídeo digital sin que tuvieran derecho para hacerlo, ya que el proyecto decía otra cosa. Luego, ellos dicen que no les ha alcanzado el dinero para el transfer final a 35 mm, a pesar de haber recibido alrededor de ciento sesenta mil dólares, monto suficiente para terminar un filme en vídeo y más aún al haber hablado Armando tantas veces de las ventajas económicas del vídeo digital. Entonces, que pasó ahí, no sé... (silencio)

¿Cuál es la situación jurídico-administrativa, por llamarlo de alguna manera, de ambos proyectos en relación con el CONACINE? ¿Han llegado a procuraduría como los proyectos de José Carlos Huayhuaca y Felipe Degregori?

No, la situación es diferente. José Carlos Huayhuaca no llegó a filmar un sólo fotograma y tanto las películas de Robles como las de Velarde las he visto, pero en vídeo. No existe la copia en 35 mm tal como establece el contrato, pero digamos *filmicamente* se ha cumplido. El CONACINE no es una instancia jurídica, somos parte del Ministerio de Educación y de nuestra parte hemos sido extremadamente comprensivos, les hemos dado prórroga tras prórroga tras prórroga, hasta que ya era demasiado y entonces hemos elevado el expediente al mismo Ministerio para que ellos actúen.

¿Por qué se procedió con la cancelación del íntegro del dinero establecido, si la ley establece que el tercio final del premio se otorga en contraentrega de la copia final de la película?

Eso ha ocurrido debido a la intrincada burocracia existente en el Ministerio, ya que tienen plazos muy rígidos, un calendario establecido para otorgar partidas y el dinero sale para todas las películas o para ninguna. De haberse cumplido con ese ítem se hubiese perjudicado a aquellos que habían cumplido. Ha habido casos de filmes ya estrenados, en cartelera, a los cuales no se les había terminado de pagar, como el caso de **D'jango**. Entonces la solución, entre comillas, para evitar el riesgo de atrasarse con unos era adelantarse con otros.

Hablando de D'jango, ¿usted considera que el hecho de haberse atrasado con los pagos al proyecto justifica el cambio que también ellos hicieron a vídeo digital?

No, eso no tiene justificación. Para mí, personalmente, esta decisión no tiene atenuante y el aval del CONACINE fue dado por parte del consejo directivo anterior. Incluso el nuevo consejo directivo, antes que se me designara presidente, siendo vicepresidente Christian Wiener, hizo sus observaciones desaprobatorias con respecto al cambio. Bueno, más allá del cambio del formato a mí me parece que **D'jango** es un ejemplo de lo que no se debe premiar. Pero ahí manda y ordena el jurado, nadie más interviene.

Hablemos del proyecto de la nueva ley de cine. ¿Qué futuro tiene en un contexto tan poco propicio a las exoneraciones tributarias y a cualquier beneficio para la cultura?

Es muy difícil. Hay que ponerle un cascabel al gato. Entregamos hace meses el proyecto a Elvira De la Puente, presidenta de la Comisión de Cultura del Congreso, ella nos pidió que *puliésemos* el texto, algunas cosas eran excesivas. Sin embargo, estaba planeado presentarse en la legislatura que ya terminó y nada. Cuando Lynch, el anterior Ministro de Educación, me nombró, me encargó que saque la nueva ley, me pidió que hablara con la jefa de asesores del ministro Kuczynsky, hablamos del impuesto de 1% al servicio de TV por cable, pero no estaba de acuerdo, a pesar de que yo había hablado con un representante muy

importante de Telefónica. Lynch renuncia y lo reemplaza el señor Ayzanoa, quien nunca me recibió. *Debe ser una persona muy ocupada*. Habrá que conversar ahora con Carlos Malpica y Beatriz Merino, quien parece ser mucho más sensible a estos temas.

Aún así, es difícil.

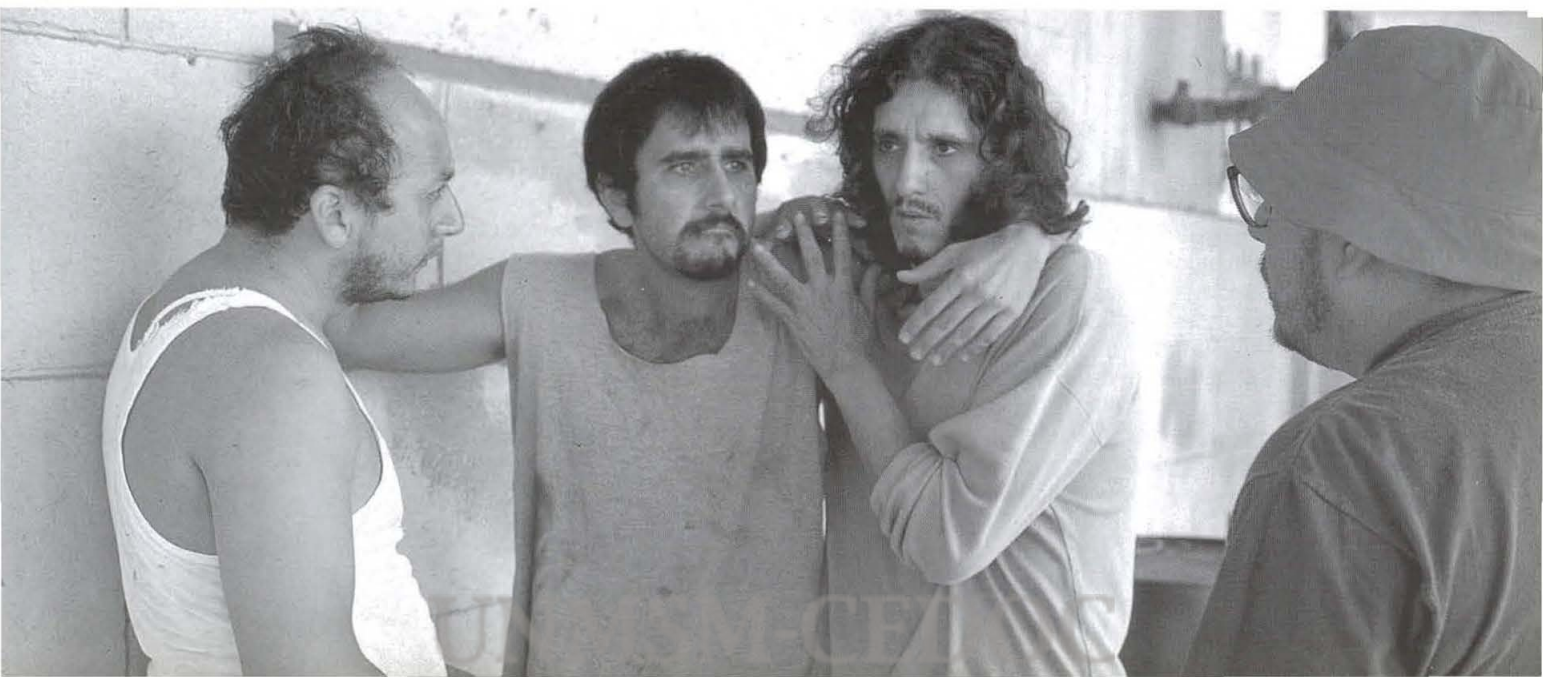
Sí, pero algunas condiciones son saludables, como el hecho que la Cancillería por primera vez haya definido una política sistemática a favor del cine, el cual está en el segundo lugar de importancia en lo que se refiere a difusión cultural. Nuestro anteproyecto de ley no es proteccionista ni mucho menos. En julio vino una colombiana que me hablaba de la ley vigente en su país, en medio de la cruenta guerra; en Argentina, después del colapso, se han dispuesto importantes beneficios. Ustedes sabrán, pues, que en Europa **Nueve reinas** se vende como pan caliente.

¿Cuáles serían los plazos para la nueva ley?

Espero que podamos reunirnos con los responsables políticos del más alto nivel, tanto en el Ejecutivo, como en el Parlamento, introducir el proyecto en la agenda del Congreso, luego trabajar con las comisiones correspondientes y ver si puede ser discutido en el siguiente semestre. Pienso que esta legislatura es dramática. Quisiera que la ley esté promulgada para el 2004, que el reglamento y la puesta en marcha se diera el próximo año.

El proyecto de nueva ley enfrentaba además oposición desde casa. Al interior del mismo gremio existían serias discrepancias, la Sociedad de Cineastas (SOCINE) tenía su propio anteproyecto. ¿Se han logrado conciliar los puntos de vista dispares con relación al anteproyecto de ley?

Con SOCINE la relación es correcta. El punto de partida de ambos textos era muy similar, sin embargo SOCINE se presentaba con una personería que no le corresponde, trataba de ponerse en el mismo plano que el CONACINE y nosotros somos un organismo del Estado que representa a todos los sectores del quehacer cinematográfico, quizá imperfectamente, pero existe la representación. SOCINE se colocó ante el Congreso *por vara* en la misma postura,



capitalizando la indiferencia del Ejecutivo, pero como nosotros no tenemos complejos hemos debatido con ellos, mantenemos algunas diferencias, pero se han asimilado por ambas partes propuestas. Se ha logrado conciliar.

¿La actual ley está muerta para la práctica? ¿Están descartados nuevos concursos en el marco de esta ley? Sobre todo en el caso de los cortometrajes, de los cuales no se ha realizado convocatoria en los últimos dos años.

No, estamos trabajando en un concurso de cortos para el próximo año. Digámoslo así, nos queda un *vuelto* que puede servir para dar premios. No será un concurso inmenso, pero nosotros creemos que hay que favorecer al corto y sin duda, no será mucho, pero va a ser algo que va a atraer a la gente. Pero existiría una salvedad, la convocatoria queremos hacerla en los próximos meses. Sin embargo, el presupuesto del 2004 se decide en los primeros meses del mismo año. Entonces, deberemos colocar un anuncio en la convocatoria advirtiendo que la entrega de los premios estará en función de la disponibilidad de fondos del tesoro público.

Hablemos del cortometraje, para muchos el principal problema es la casi total inexistencia de ventanas de distribución. ¿Qué salida viable encuentra usted, cuál es la propuesta del CONACINE?

Hemos conversado con la agrupación ASCORTOPE. Creemos que la mayor cantera de talento está en los jóvenes. Hay una gran creatividad impulsada por las posibilidades del vídeo digital, y en general por el renacimiento de la cultura cinematográfica, ahora hay una cartelera que —aunque siempre estamos quejándonos— trae estrenos de interés que hace unos años no llegaban. Además del cable y el DVD; y en lo referente a la exhibición de cortos estamos en plenas conversaciones con las empresas exhibidoras, finalmente, las que abren o cierran el caño. Se busca obtener espacios al inicio de algunas funciones para la proyección de aquellos cortometrajes que resulten de interés, que hayan recibido premios. Creo que se puede llegar a importantes acuerdos.

Eso está muy bien, pero recuerdo que los miembros de ASCORTOPE se quejaban en una entrevista porque diversas instituciones culturales los trataban como si estuviesen haciendo un favor al programar sus cortos. Obviamente, no esperan enriquecerse, pero sí obtener una recompensación económica por el trabajo. ¿Está esa posibilidad contemplada?

Ellos tienen razón, pero ese asunto ya escapa a las funciones del CONACINE. En el caso de cada local donde se programen cortometrajes, ellos deberían entenderse con los propietarios o administradores de estos establecimientos. Si hablamos de un local público al que van doscientas personas, las cuales consumen cuatrocientas cervezas, mucha de éstas se deben al cine. En la propuesta que se está viendo con los exhibidores, prevista en el nuevo proyecto de ley, no se contempla un pago a los cortometrajistas, ya que habría otras formas de apoyo, habría premios para las mejores

producciones, además se plantean ayudas, no reembolsables en algunos casos, sumado esto a la posibilidad de colocación del material. Lamentablemente, más no se puede hacer, somos un país con recursos muy limitados.

Hablemos del proyecto IBERMEDIA. Para el actual ejercicio del fondo se ha cancelado la mitad del monto establecido. ¿Se ha coordinado ya con el ejecutivo para el pago del saldo?

Bueno, el Estado, a través de la Cancillería, ha entendido que el pago era una totalidad y no un porcentaje. He conversado con el Ministerio, me han pedido fechas y normalmente deberían cumplir. He mantenido conversaciones al más alto nivel y, es más, la siguiente reunión de IBERMEDIA va a coincidir intencionalmente con la Cumbre de Presidentes y Jefes de Estado de América, la cual se va a realizar en Santa Cruz, Bolivia, en noviembre. Va a realizarse una muestra de cine, buscando el contacto entre los cineastas y el poder político.

El fondo IBERMEDIA es una iniciativa sumamente importante, sobre todo ahora que no se puede convocar concursos de apoyo. Sin embargo, la repartición de asignaciones resultantes de la última reunión creó también algunas molestias. En lugar de distribuirse entre varios proyectos en las diversas áreas se ha centralizado el apoyo en la coproducción, rubro al que se le ha destinado más del 80% del total.

Antes lo que había era dispersión. A todos los países lo que les interesa es la realización de largometrajes, por lo menos es la opinión de la totalidad del Consejo Directivo del CONACINE, es política de CONACINE. Cuando produces un largo estás llegando a cientos de miles de espectadores, un largo es el producto que más posibilidades tiene de proyectarse fuera del país, es el que más trabajo genera, etc. Además el monto a asignarse a cada rubro en IBERMEDIA es puesto al voto.

Pero el fondo se creó no sólo para el apoyo de las coproducciones, sino también para el desarrollo de proyectos, la capacitación y la distribución.

En cuanto al área de formación se decidió que la capacitación debería ser algo muy especializado y en función de las necesidades reales de los países. Hay gente que quiere irse a estudiar cuatro años a Italia, quieren ser Visconti, quieren ser Fellini, está bien que lo sean... pero no con el dinero del fondo. Lo que queremos son profesionales que trabajen bien sonidos, muy buenos productores. Aquí generalmente se ingresa al cine a través de la creación, del arte, pero no hay buenos gerentes. En gran parte el salto que ha tenido en Argentina el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) se debe a que crearon un área de marketing. Es lo que necesitamos. En lo referido a la distribución lo hecho hasta ahora no ha resultado y creo que el mismo proyecto debería crear una empresa dedicada al rubro, con agencias en los diferentes países del espacio audiovisual iberoamericano.

1996

1er lugar

GUAMAN POMA

Dirección: José Carlos Huayhuaca.

No se llegó a filmar. Pasó a Procuraduría del Estado.

2do lugar

CIUDAD DE M

Dirección: Felipe Degregori.

Terminada y estrenada, pero incumpliendo los plazos establecidos. Igualmente pasó a Procuraduría del Estado.

3er lugar

CORAJE

Dirección: Alberto Durant.

Estrenada.

PROYECTOS PREMIADOS



El bien esquivo

1997

1er lugar

EL BIEN ESQUIVO

Dirección: Augusto Tamayo

Estrenada. Ganadora del premio de la crítica en el V Encuentro Latinoamericano de la PUCP y en el Festival de Viña del Mar.

2do lugar

LA CARNADA

Dirección: Marianne Eyde

Estrenada.

3er lugar

A LA MEDIA NOCHE Y MEDIA

Dirección: Marité Ugás y Mariana Rondón

Estrenada. Sin embargo no se rodó en el Perú.



Ciudad de M

1998

1er lugar

MUERTO DE AMOR

Dirección: Edgardo Guerra.

Estrenada.

2do lugar

IMPOSIBLE AMOR

Dirección: Armando Robles Godoy

Terminada, sin embargo no ha realizado aún la transferencia de vídeo digital a soporte cinematográfico. En el proyecto señalaba que se rodaría en 35 mm.

3er lugar

EL DESTINO NO TIENE FAVORITOS

Dirección: Álvaro Velarde

Terminada. Se estrena en el Séptimo Encuentro de Cine latinoamericano del CCPUCP.



Muerto de amor

2000

1er lugar

D'JANGO, LA OTRA CARA

Dirección: Ricardo Velásquez

Estrenada.

2do lugar

MUERO POR MURIEL

Dirección: Luis Barrios

En pre-producción.

3er lugar

PALOMA DE PAPEL

Dirección: Fabricio Aguilar

En post-producción.

Las co-producciones beneficiarias del programa de IBERMEDIA son:

POLVO ENAMORADO

Dirección: Luis Barrios.

MIRANDA

Dirección: Judith Vélez.

MERCURIO NO ES UN PLANETA

Dirección: Alberto Durant.



el discreto encanto de la cinefilia

Escribe Raúl Zevallos Ortiz

...abre bien los ojos para que puedan ser cortados limpiamente con un tajo certero; siéntate en las púas de la butaca que ha sido preparada especialmente para ti con el fin de que puedas profundizar en tus grandes ilusiones de cinéfilo sobre bases firmes. Luego de ello, no sólo hablaremos acerca del cine, de nuestra colección de cintas multicolores y de las tibias y agradables experiencias que te esperan en las sombras, sino que también disfrutarás del acceso a nuestros antiguos y abundantes cofres de recuerdos. Allí podrás venerar en silencio de liturgia, a todos los dioses que pueblan nuestro altar sombrío. Allí podrás leer nuestros incunables preferidos una y otra vez, las revistas de cine, las biografías y los chismes que algunas veces nosotros repetimos, pero, entiéndelo bien, no como plagio, sino como homenaje. Podrás leer a todos los autores, no para entenderlos, que eso cuesta mucho trabajo, sino para decir lo mismo que ellos, para tener a la mano las citas indispensables de nuestra erudición, que son el santo y seña del oficio, aquello que separa nuestra casta del resto de mortales...

Las filias o inclinaciones que algunas personas manifiestan por determinados temas, a los que suelen dedicar buena parte de su tiempo y su dinero, pueden ser en general de dos clases: por un lado están aquellas que persiguen fines altruistas o, al menos, inofensivos, como la filantropía, la filarmonía y la filatelia; por otra parte se encuentran las que pertenecen al terreno de la patología, como la zoofilia y la pedofilia. ¿A cuál de ellas pertenece la cinefilia?

...recuerda que no estamos aquí para formular preguntas incómodas. Si la pantalla es un enigma, ¿quién eres tú para venir a resolverlo? ¿No te basta saber que es una fuente de placer para los ojos?... Ten cuidado y no te acerques al borde del abismo. Has de saber que en nuestra cofradía cumplimos con la estricta observancia de las normas y vigilamos que nadie se desvíe del torcido proceder. Aquí pasamos lista puntualmente y dejamos sin insignia a los ausentes; pero, más que nada, cuidamos la impureza y la oscuridad del ambiente. Somos los dragones rugientes que custodian las sombras para glorificar por siempre la tenue luz de los espectros del cine. Creemos en el mercado todopoderoso, creador de todos los circuitos de distribución y consumo, a los que debemos nuestra fidelidad eterna, por eso rendimos honor con el tributo de nuestros elogios a los generosos proveedores de la humedad indispensable en la que podemos crecer como hongos, medrando de las gotas que nos caen. Así somos felices.

Los cinéfilos constituyen (constituimos) una minúscula y precaria, pero bulliciosa subespecie del género humano. Los especímenes pueden revestir diversas formas, alcanzadas a través de complicados procesos de adaptación; así tenemos por ejemplo, aquellos que se limitan al consumo frecuente de los productos cinematográficos, estos son ejemplares inofensivos a los que podemos denominar *cinéfilos-consumidores* o *cinemeros*; están también aquellos que mantienen toda una colección de películas y fotografías, publicaciones y experiencias solitarias, esta variante más bien triste, puede llamarse *cinéfilo-coleccionista*. Otra categoría la conforman aquellos que no sólo sufren el mal, sino que pretenden contagiarlo y se dedican por su cuenta a la exhibición y difusión de películas, es una rama peligrosa a la que conviene calificar como *cinéfilos-promotores*; un caso más grave lo presenta otro grupo con rasgos disidentes, que busca apartarse del resto pretendiendo una mayor competencia y considerándose capaces, no sólo de hablar de cine y sentarse a consumirlo, sino incluso de producirlo; se trata, como es obvio, de los *cinéfilos-realizadores*. Otro grupo, no menos lamentable, es el de aquellos que, no teniendo amigos o dinero, astucia o talento para ninguna de las variantes anteriores, se plantean nada menos que la enseñanza del cine, son los *cinéfilos-docentes*. Pero la categoría extrema, aquella que bordea lo indescriptible, es la que pretende escribir y pontificar sobre el cine desde un cómodo balcón. Son los peores.



... algunos infelices tienen la osadía de llamarnos bufones del mercado, jaladores y llenadores de cines, cadenas transmisoras de la industria, pero ¿acaso no lo hacen por envidia? ¿No es verdad que quieren ocupar nuestros lugares y que a veces llegan a infiltrarse en revistas y periódicos?... No te juntes con ellos, cinéfilo aprendiz, el orden que nos mantiene es demasiado fuerte para que lo enfrentes, no trates de intentarlo. Verás que en nuestros cofres hay frases terribles que guardamos –como latiguillos verbales– para castigar a los advenedizos que pretenden arrebatararnos el espacio que hemos atesorado con minuciosa paciencia y ferocidad...

La mayor parte de cinéfilos-escritores, también conocidos como comentaristas y aún como críticos (es decir, jueces, evaluadores, encargados del control de calidad), no parecen estar conscientes del importante lugar que ocupan en el proceso de producción, distribución y consumo, les gusta creer que su labor no tiene muchas responsabilidades en dicho proceso y menos aún en la posibilidad de influir sobre las respuestas del público y las tendencias productivas. En nuestro medio, hemos llegado hasta el punto de escuchar que la crítica no es otra cosa que un ejercicio arbitrario del gusto. Una actitud como esa, en vez de la afirmación libertaria que pretende, es más bien un caprichoso reclamo de «inmunidad» y una excusa para no comprometerse. Si es verdad, como reconocía Tarkovski, que el artista no es libre –está sujeto a sus dones y a su responsabilidad–, ¿por qué tendría que serlo el crítico?... salvo que necesite esa libertad para dedicarle generosos espacios a una u otra película o autor –generalmente aquellos que están en cartelera–, como empujones publicitarios que los distribuidores y exhibidores suelen retribuir con otros empujones cariñosos, bajo la forma de algún regalo o privilegio. Tal vez se trata de una libertad para fingir que no se encuentran en el mismo negocio y que son los encargados del pregón y la defensa; libertad para eludir la representación de los consumidores, desde la cual también es posible plantear otras miradas. Por ejemplo, una eventual Asociación de consumidores del cine o algo parecido, es sólo una muestra de lo que se podría hacer desde este lado del proceso productivo. Claro, esto requiere asumir que estamos involucrados y que no somos simples recolectores de lo que venga. Sobre todo, esto requiere cinéfilos de verdad, que dejen de creer en su impotencia y que empiecen a levantar el ánimo, como algunos de los protagonistas de las películas que adoran.



...eso sí, hay una consigna que necesitas conocer y una regla básica que debes respetar: no nos importa cómo se han hecho las películas, no nos interesa saber como se fabrican nuestros caramelos y jamás pisamos un estudio de producción, pero nadie ha visto más películas y nadie tiene las posaderas más aplanadas que nosotros, es la marca del gremio. En fin, sólo somos espectadores, no cobardes ni traidores, es cierto que de vez en cuando damos algunas opiniones, pero ¿cómo podríamos alterar o inducir la respuesta del público o incluso las tendencias de producción? ¿Cómo podríamos hacerle mal a nadie?... Dejemos las cosas como están, sólo queremos ver los hechos consumados y disfrutar plácidamente nuestros opíparos banquetes de gastronomía visual...

Es verdad que las actividades económicas de producción, distribución y consumo parecen tener un carácter central en el fenómeno cinematográfico y vienen a ser como el tronco de un gran árbol, pero nadie podría creer que un árbol es solamente el tronco, porque entonces sería simplemente un poste. ¿Acaso no es verdad que las ramas del cine que se dedican a la formación técnica y expresiva alimentan la producción? También las hojas del árbol que trabajan en la experimentación e investigación se encargan de alimentar con nuevas herramientas al cine y de formalizar o recrear el lenguaje; las raíces que investigan el mercado y orientan el consumo, ¿acaso no mantienen la reproducción de toda la actividad? Que los verdaderos cinéfilos abran bien los ojos y se levanten de sus cómodas butacas, que no se desentiendan de la tarea que les toca, porque desde las salas de arte y ensayo, desde los cineclubes, desde la crítica, la teoría y la docencia, también se está haciendo o destruyendo el cine.

No olvidemos que por el tronco del árbol cinematográfico, no sólo existe un flujo de economía, también fluye la normatividad y el lenguaje que permiten la relación entre las partes, y sobre todo, también tendría que circular la savia de la identidad, que le da vida a todo el árbol y colorea todo el bosque de las creaciones culturales que lo rodean. Ni éste ni otros árboles crecen aislados en el universo.

Escribe Christian Wiener



Choropampa, el precio del oro
La espalda del mundo
Q'eshwachaka, el puente dorado

Vivimos tiempos difíciles para el documental, qué duda cabe. ¿Cómo abordar esta expresión cuando los límites entre la ficción y la realidad se han disuelto, la manipulación de imágenes es cada vez más elaborada y extendida, lo virtual cuestiona el concepto del verosímil tradicional, y la sociedad, en suma, se ha espectacularizado de tal manera que todos los actos públicos parecen simulacros, donde no se diferencia la sustancia de la apariencia, la verdad de la mentira?

En los cincuenta el documental era un acto de fe. Tomando como base el neorealismo italiano y la *estética del seguimiento* planteada por Zavattini, así como el *realismo ontológico* de Bazin que derivó en la propuesta del *cinema verité*, los cineastas se lanzaron, cámara en mano, a *bañarse de pueblo* y empaparse de realidad. Una visión positivista, basada en la experiencia empírica y pragmática, le hizo suponer que era posible capturar la realidad de manera *objetiva*, como si ella fuera inmanente, y el cineasta, una especie de E.T. que pudiera abstraerse y no estar determinado por su entorno.

El llamado nuevo cine latinoamericano surgido en la *década prodigiosa*, estuvo más influido por el *realismo crítico* de Aristarco, para quien *existen diversos grados de realismo, como existen diversos grados de realidad (la realidad como se percibe) que los directores descubren según su tendencia y capacidad de profundización*¹, así como planteamientos teóricos desde una lectura marxista de Lukács², propugnando un concepto de *realismo*, sin limitarlo a la reproducción *objetiva* de la realidad. Negar la realidad cotidiana, como diría Gutiérrez Alea, para buscar la realidad social, sublevante, de nuestro continente que es el hambre (la *estética del hambre* de Rocha). Por eso los documentales de Santiago Alvarez, por ejemplo, están en las antípodas de la neutralidad *objetiva*, porque las imágenes y los recursos de montaje evidencian su impronta ideológica y se ponen al servicio de la denuncia, que *sirve de información, de testimonio, de posterior arma al servicio de quienes combaten*³.

Los cineastas peruanos que surgen en los setenta, al amparo del Decreto Ley 19327 y el nacionalismo velasquista, apuestan casi sin excepción al realismo, privilegiando por ende la expresión documental. La gran mayoría responde a los esquemas *objetivistas* del primer tipo (la reproducción inmanente de la vida real), mientras los menos intentan una aproximación a la realidad más crítica, autoconsciente, e ideológica, y por ende parcial, militante y muchas veces esquemática. Posteriormente, realizadores como Gianfranco Annichini, José Antonio Portugal o Jorge Suárez, entre otros, nos mostraron que el documental no tenía que estar reñido con la expresión personal, ni la creación poética.

todo lo filmado se desvanece en la pantalla

Vals en dos tiempos sobre tres documentales



Todo lo filmado se desvanece en la pantalla

La caída del muro y la crisis de las ideologías en los noventa puso en revisión muchos conceptos antes tenidos por inmutables, entre ellos, la ilusión del realismo como *calco* y *copia* de la realidad, y no como discurso (es decir lenguaje) sobre ella. Pero no sólo se trató de un cuestionamiento epistemológico de las bases tradicionales del documental como expresión, sino de una efectiva crisis del género ante la irrupción de las nuevas tecnologías de la informática. El llamado *efecto Forrest Gump*, técnicamente incuestionable pero ideológicamente perverso, pone en cuestión de manera radical el realismo asociado a la percepción como criterio de verdad. La cada vez mayor espectacularización de las sociedades contemporáneas lleva, de otro lado, a que la realidad se disfraze de ficción (¿o la ficción de realidad?), y la vida se convierta en una gran puesta en escena como en los *talk shows*, *reality shows* y demás detritus televisivos.

Por eso Braudillard sostiene que la diferencia entre realidad y representación se ha derrumbado, arrojándonos a una *hiperrealidad* que es siempre y solamente un simulacro. Sin embargo, y por paradójico que parezca, en el mundo de los posmodernos y deconstructivistas, el documental goza de buena salud. No vive un *revival*, como algunos suponen, pero ha logrado mantener su vigencia, ganando incluso recientes posibilidades y adeptos a partir de un replanteamiento radical de sus

fundamentos. Ya no el mero registro de la realidad, sino la reinención de ésta a partir de la mirada del realizador; en el mejor de los casos, el documental elevado a la categoría de ensayo cinematográfico.

Surgen entonces vertientes subjetivas como esa suerte de docudiarlo tan de moda en los estudiantes de cine (y cuyos extremos perniciosos son el onanismo y la egolatría), la crónica periodística punzante y mordaz de Michael Moore, en su serie **La cruel verdad (The awful truth)** y su premiadísima **Bowling for Columbine**, la poesía fílmica y exploración de los límites de la expresión icónica (Erice, Guerin), la reflexión histórico-política (**Asaltar los cielos** de López Linares y Rioyo), la incorporación del estilo MTV para reelaborar materiales fílmicos del pasado (**Rocha que voa** de Eryck Rocha), la indagación etnográfica (**Del olvido al no me acuerdo** de Juan Carlos Rulfo), el testimonio del exceso y la genialidad (**Mi enemigo preferido**, **Klaus Kinski** de Werner Herzog), entre muchas variantes e híbridos; mientras otros, como Patricio Guzmán, se mantiene en un cine militante, aunque con una mirada más decantada y reflexiva.

CONFIANZA EN EL ANTEOJO, NO EN EL OJO (Vallejo)

Todo este rollo viene a cuento a raíz de tres últimos documentales

realizados en el país y exhibidos en ciertos circuitos en los últimos tiempos. Trabajos que corresponden a nuevos realizadores peruanos que tienen el gran mérito de seguir apostando a un género poco valorado en el medio local, especialmente por los más jóvenes.

El primero es **La espalda del mundo**, producción española dirigida por nuestro compatriota Javier Corcuera. Película que llegó precedida de grandes elogios del exterior, lo que al parecer influyó en la opinión colonizada de cierta crítica local, que proclamó en tono hiperbólico *es la mejor película que hasta ahora nos ha podido brindar un realizador peruano*⁴. Lo que, por cierto, no se sostiene si uno evalúa las cosas con menos prejuicios y mínimamente documentado respecto a la historia del cine nacional. No se trata de desmerecer los innegables logros de la película, en especial del tercer capítulo con la dramática historia de Thomas Miller en el corredor de la muerte en Texas, pero mucho más discutible en el segmento filmado en el Perú, y que lleva por subtítulo **El niño**.

Es la primera historia, la de los niños picapiedreros de Carabayllo, en la que quiero detenerme. Es evidente su filiación tanto temática como estilística con los trabajos que el Grupo Chaski realizara en los ochenta, sea a nivel de los largos de ficción, como los cortos de la serie de retratos de supervivencia. En especial, **Encuentro de hombrecitos** de

Alejandro Legaspi. Pero, donde en éste había dureza y concisión en el retrato de esos niños obligados por la necesidad a trabajar de cargadores, en Corcuera es blandura, una descripción plana y exterioridad informativa en el relato, al punto que el drama de Guinder, el chico cuyo testimonio es el centro de los hechos, no logra superar la mirada sociológica, el mero dato estadístico. Lástima, porque los niños revelan en sus incursiones una gran espontaneidad, pero el realizador no la potencia, ni encontramos ningún punto de inflexión en su historia, ni siquiera cuando sale al caos de la ciudad. En suma, y discrepando fraternalmente con lo dicho por Carlos Zevallos en esta misma revista⁵, no encuentro en este capítulo una *mirada feroz*, sino más bien paternalista y bienhechora de miserias tercermundistas, de aquellas que tanto conmueven y preocupan a las buenas conciencias primermundistas, aunque no ablanden sus bolsillos.

El segundo documental al que nos vamos a referir es **Q'eshwachaka, el puente dorado**, medimetraje de Jorge Carmona, el cual obtuvo diversas distinciones en eventos internacionales (festivales de La Habana y Cracovia, premio OCIC a la postproducción).

A nivel temático podría decirse que es una suerte de *remake* del interesante cortometraje **El puente de ichu** (cuya autoría se disputan los esposos Kurt y Christiane Rosenthal y el fotógrafo Jorge Vignati), retratando el

ritual de origen preincaico, y repetido año a año entre los campesinos de una comunidad de Canas (Cusco) de construir un puente de ichu sobre el imponente río Apurímac. Pero mientras el primer trabajo se centraba más en el esfuerzo colectivo y solidario de los comuneros, Carmona opta por una mirada más antropológica, y para ello introduce a una especie de personaje tutelar que representaría una suerte de encarnación de los apus en el imaginario andino. Las imágenes de Beto Gutiérrez, con su trabajo de la luz y los reflejos del campo, tiene una belleza y textura visual de primer orden, pero que a veces cae en el acicalamiento, delatando la filiación publicitaria de los productores. Filiación reconocible también en la superficie lustrosa de los personajes y objetos, así como en los juegos de edición, como si todo hubiera sido deliberadamente embellecido y dulcificado para encandilar al espectador, deslumbrado por una superficie sin fondo, un ande de postal, anclado en el pasado y sin conflictos como los que promociona Prom Perú.

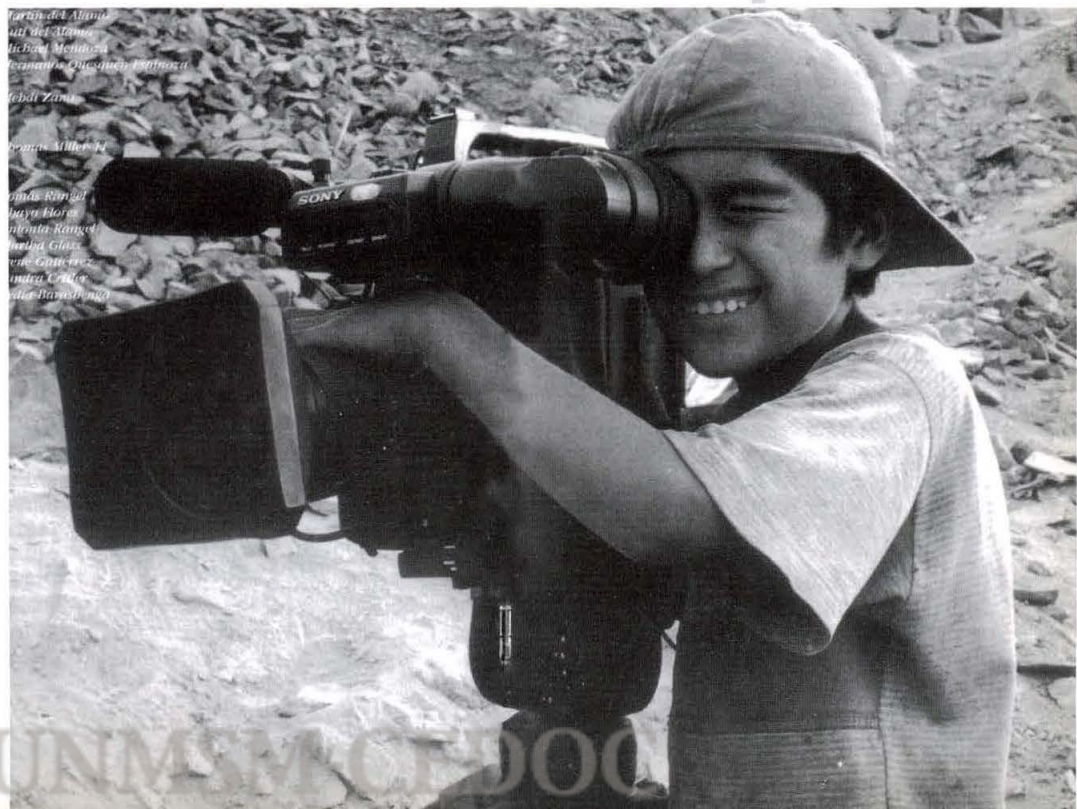
Por último, algunas palabras sobre el largo **Choropampa, el precio del oro** de Ernesto Cabellos, también con varios galardones internacionales, y que en el número anterior de **BUTACA** mereció un elogioso comentario de Ralp León Arias. Esta cinta se afilia sin remilgos a la tradición del cine militante para denunciar la contaminación y envenenamiento por mercurio de un pueblo cajamarquino como resultado de las operaciones de la minera Yanacocha

y los dueños de la empresa Newmont. El estilo de Cabellos es periodístico, con una cámara rápida, encuadres sobre la marcha y montaje sincopado, muy lejanos de esa neutralidad *objetivista* y finalmente inocua de los noticieros de televisión. Aquí en cambio, el punto de vista es muy claro y la opción por los afectados rotunda, como se revela sobre todo en la que tal vez sea la mejor secuencia: el bloqueo de la carretera y la lucha cuerpo a cuerpo de los campesinos con las fuerzas del orden. El inconveniente de este tipo de trabajos es que resultan, a veces, demasiado coyunturales y atados al hecho que los motiva, lo que se siente en este caso con las referencias puntuales a la dictadura fujimorista y su lumpen ministra. Visto más en perspectiva, el trabajo de Cabellos resulte tal vez el mejor retrato de lo que significó ese régimen, no sólo como descomposición moral sino como desprecio al país y sus habitantes más humildes, poniendo el dedo en la llaga de una de sus supuestas *cosas positivas*, como el mito de la inversión extranjera y el nuevo saqueo del oro de Atahualpa.

NOTAS

- (1) Aristarco, Guido. **É realismo en Cinema Nuovo**, Italia, 1955.
- (2) Es útil revisar su **Estética** (1963), donde el filósofo húngaro desarrolla algunos textos pioneros sobre la relación entre cine y realidad.
- (3) García Espinoza, Julio. **El cine imperfecto**.
- (4) Somos N° 812, 2002 (Revista de **El Comercio**).
- (5) **BUTACA** sanmarquina N° 10, setiembre 2001.

todo lo filmado se desvanece
en la pantalla



El documental en Latinoamérica (una historia hecha de retazos)

las heridas cotidianas

Escribe Julio Escalante Rojas

Este será un informe incompleto y fragmentado, pues qué decir del cine documental latinoamericano cuando lo sabemos tan cercano a nuestra realidad pero tan lejos de nuestras salas. En el fondo, más que un mero registro testimonial de ese rostro olvidado de los pueblos de la pampa, la selva y los Andes, se presenta como un ejercicio de sensibilidad social de cara a los efectos de la globalización, los celosos secretos de las dictaduras militares, las consecuencias de la debacle económica y social y la plaga de violencia. Puede resumirse en saldar cuentas con la historia y cerrar viejas heridas. Pero también renovar el compromiso con esas pesadillas y pequeñas miserias cotidianas que nos atosigan desayuno, almuerzo y comida.

La realidad de nuestros países es muchas veces superior a la invención más insólita. Por ello no nutre sólo al trabajo propiamente documental sino que vigoriza relatos de ficción. Allí está el tema de los desaparecidos y las mentiras que siembran la destrucción de una nación en **La historia oficial**. Acaso no haya documento sobre la revolución cubana más poderoso que **Memorias del subdesarrollo** o sobre la inmigración en el caso de **Bolivia**. El documental tiene esa vocación de infierno, de quien te coge de la solapa y grita a todo pulmón *abre los ojos*. Es indispensable la comunicación con el público, sacudir la butaca y motivar el debate.

En todo caso prefiero jugármela por un documental «carasucia», con picado de viruela y que huelva a fritangas y ron de melaza. Que tenga una aspiración real maravillosa, pero con los pies bien puestos sobre el cemento de la sinceridad. Después de todo, el documental se ha convertido en la mejor forma de expulsar esos demonios bajo el tamiz de cualquier historia que intenta resumir siempre todas las demás del continente.

Desde mediados de los '50, los países de América Latina utilizaron la cámara para sensibilizar al mundo con respecto a sus problemas mediante un

cine a todas luces político y comprometido: **Araya** (Margot Benacerraf, 1959, Venezuela), **Tiredie** (Fernando Birri, 1958, Argentina), **Hasta la victoria siempre** (Santiago Alvarez, 1967, Cuba), **¿Qué es la democracia?** (Carlos Álvarez, 1971, Colombia), **La batalla de Chile** (Patricio Guzmán, 1975-1979), **Haití, los caminos de la libertad** (Arnold Antonin, 1975), **La decisión de vencer** (Colectivo Cero a la izquierda, 1981, El Salvador) y **La hora de los hornos** (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968, Argentina).

Ya en este nuevo siglo, en la reciente producción de documentales brasileños la pobreza de las favelas, el crimen que no paga y las leyes elementales de la calle van unidas como eslabones. Dos películas de Eduardo Coutinho siguen esta corriente: **Babilonia 2001**, que aborda expectativas y proyectos para el nuevo siglo de los habitantes de las favelas del Morro de Babilonia, y **Edificio Master**, que registra entrevistas a los inquilinos de un edificio de Copacabana donde viven hacinados cientos de personas.

Por su parte, José Padilla ha logrado con **Ómnibus 174** un documental que trasciende la realidad para desenredar los hilos de una trama social muy compleja. Cuenta la historia detrás del secuestro de un microbús cometido en una zona acomodada de Río el 12 de junio de 2000. La destreza del director está en cruzar los hechos grabados por la TV con la historia familiar del secuestrador, un fantasma de la pobreza, quien no existe para las estadísticas oficiales como tantos muchachos que eligen ser protagonistas de su fatal destino.

...

Alguien dijo que los documentalistas son unos pocos entre los millones de oprimidos, y siguiendo este precepto en Argentina se constituyó a comienzos del 2001 el Movimiento de Documentalistas. Fernando Buen Abad apunta lo siguiente: *Este Movimiento, con vocación de amplitud, no es mezcolanza. Posee preferencias, posiciones,*

prejuicios y contradicciones en estado de trabajo autocrítico. Nos convocan y movilizan las acciones humanas documentadas, documentales y documentables que construyen objetiva y subjetivamente la realidad. Nos unen y motivan las ganas de contribuir en lo posible al enriquecimiento y la transformación del documental en simultáneo con la transformación de la realidad toda. Se trata de un Movimiento que se autodefine en la práctica como una acción no indiferente a las luchas por la libertad humana. Sin dogmas. Entre sus actividades promueve el Festival Internacional de Tres Continentes del Documental, que este año se realizará en Sudáfrica.

Las dictaduras latinoamericanas han provocado poner el dedo en la llaga, con un afán más redentor que masoquista, pero igual de aterrador. En esa línea, **Raymundo** de Ernesto Ardito y Virna Molina es un documental sobre la vida y obra de Raymundo Gleyzer, cineasta argentino secuestrado y asesinado por la dictadura militar en 1976. Recibió el Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine y Video de Derechos Humanos 2002.

Los rubios (2003), segundo largometraje de Albertina Carri, se vale de recursos de la ficción para recrear o explicarse a sí misma la desaparición de sus padres en tiempos de Videla como si se tratara de un cuento de hadas con tintes macabros. Y que le mereció el Premio del Jurado en el IV Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. Otra pesquisa personal de la ausencia paterna está representada en **Panzas** de Laura Bondaresqui y en **H.I.J.O.S. El alma en dos** (2002) de Carmen Guarini y Marcelo Céspedes. Una búsqueda colectiva de la identidad y los derechos perdidos, más allá de las pancartas de protesta de las abuelas de Plaza de Mayo. A estas películas habría que sumar **Flores de septiembre**, de Pablo Osorio, Roberto Testa y Nicolás Waiszelbaum, y **Trelew**, de Mariana Arruty, que recoge testimonios sobre una masacre de presos políticos en 1972.



La Argentina al límite entre la marginación social y el olvido estatal está presente en **Bonanza** (2001) de Ulises Rosell, filme que muestra a un «mil oficios» de la pampa, siempre al lado del camino, que debe hacerse cargo de la crianza de sus hijos en un ambiente hostil.

De las producciones de este último año destacan **Yo no sé que me han hecho tus ojos** de Sergio Wolf y Lorena Muñoz, quienes con ánimo detectivesco se lanzan tras las huellas de Ada Falcón, una legendaria estrella del tango que se retiró del espectáculo en 1942 para pasar el resto de sus días en un convento franciscano, una narración emotiva que intenta recuperar la memoria de un glamour de vodevil que ya no existe; y **Lesbianas de Buenos Aires** de Santiago García, quien registra los testimonios de varias mujeres lesbianas, su rutina diaria y sus experiencias personales contra la discriminación.

...

El régimen de Pinochet ha entregado a Chile más de un tema en la literatura y el cine. En este campo, el referente ineludible que dio la vuelta al mundo fue **La batalla de Chile** de Patricio Guzmán. Los profundos cambios políticos e ideológicos que causó aquella barbarie militar en la década del '70 marcó zanjadas imborrables en la sociedad. Más de veinte años después el escenario es visitado nuevamente por Guzmán en **Chile, la memoria obstinada** (1998), y continúa buscando respuestas en **El caso Pinochet** (2000), crónica sobre la detención en Londres y posterior repatriación del viejo dictador, junto a los recuerdos de los crímenes y sus protagonistas. También **Fernando ha vuelto** (1998) de Silvio Caiozzi, cinta premiada en varios festivales, relata la entrega de los restos de un desaparecido a su familia luego de 25 años, y **Estadio Nacional** (2001), de Carmen Luz Parot, realiza una profunda investigación sobre los hechos que ocurrieron en este

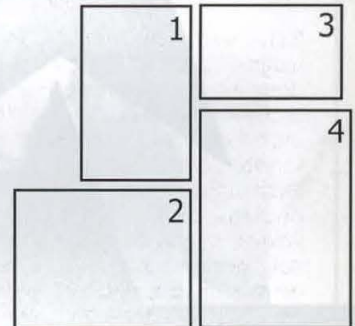
recinto deportivo de Santiago cuando fue usado como campo de concentración durante la dictadura militar.

Colombia, no hay duda, es el centro neurálgico de la violencia y ha dado documentales como **Nunca más** (1999-2001) de Marta Rodríguez, se pregunta por la situación de los desplazados por la guerra, la violación de los derechos básicos que los obliga a fuerza de balas a dejar sus tierras; y **Noticias de guerra del nuevo milenio en Colombia** (2002) de Oscar Campo, el cual sigue la construcción de noticias de la guerra desde el mismo lugar de los enfrentamientos en que los periodistas tienen la misión de cubrir un continuo y penoso derramamiento de sangre.

...

Durante la tercera semana de julio se presentó en Lima la tercera Muestra de documentales y fotografías de América Latina organizada por la Asociación ProDocumentales Cine y TV, con el auspicio de la Embajada de España. Así, se proyectaron cuarenta cortos y medimétrajes documentales relacionados con diversos temas antropológicos y sociales, que asumen el compromiso de golpear las puertas del sentido común en la sociedad. Habría que destacar **Cuando lo pequeño se hace grande** (Puerto Rico, 2000) de Mariem Pérez, que relata las protestas del pueblo puertorriqueño ante las pruebas que realiza la Marina de los Estados Unidos en la isla; **Ansias de Alba** (Cuba-México, 2002) de Lily Suárez, testimonios de la marcha del Ejército Zapatista por el D.F. al compás de la nueva trova cubana; **Oleoducto, contaminación y pobreza** (Ecuador) de Juan Pablo Barragán, un manifiesto contra la depredación de los bosques y zonas indígenas de la Amazonía por parte de multinacionales petroleras; e **Intérprete de la muerte** (Colombia-Francia, 2000) de María Isabel Ospina y Victoria Valencia, que muestra la vida de una mujer encargada de hacer autopsias en Cali, la ciudad más violenta de Colombia.

Es necesario mencionar que la mayoría de los trabajos provienen de universidades y centros de formación cinematográfica. Los jóvenes son los encargados de coger la cámara, porque siempre habrá heridas que cicatrizar y fragmentos sueltos como los de este artículo. En los nuevos cineastas está conseguir que esta realidad carnívora y voraz nunca nos obligue a voltear la página.



1. **Memorias del subdesarrollo**
2. **La historia oficial**
3. **Estadio Nacional**
4. **Hasta la victoria siempre!**

Debería darle vergüenza, señor Bush. Debería darle vergüenza. Y, ya que tiene al Papa y a las Dixie Chicks' en su contra, le llegó la hora. Michael Moore coronó así el discurso más irreverente y oportunista que se haya dicho jamás en una ceremonia del Oscar. Al recibir su estatuilla por el mejor documental del 2002, **Bowling for Columbine**, levantó la voz para condenar la entonces inminente invasión norteamericana en Irak y calificar a su perpetrador de presidente ficticio. Una protesta desde el corazón del glamour que escucharon más de 33 millones de telespectadores. Desde hace más de una década, él no ha hecho otra cosa que causar controversia. Sus películas, series televisivas y best sellers cuestionan y satirizan, sin complacencias, los aspectos más turbios de la sociedad estadounidense contemporánea. Figura mediática en su país y casi un desconocido en estas tierras, donde algunos de sus trabajos se han visto por TV, el anunciado estreno de su último y aclamado largometraje es motivo para referirnos a la trayectoria de este francotirador audiovisual.

MICHAEL MOORE: la cámara como arma

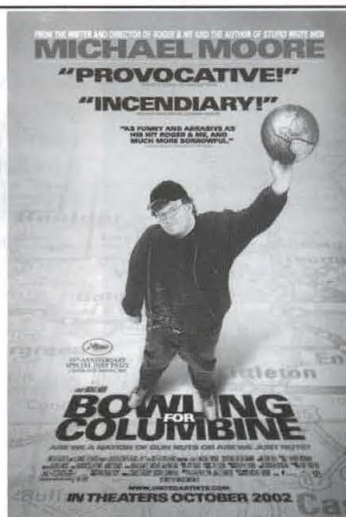
Escribe Rodrigo Portales



Procedente de Flint, localidad industrial del estado de Michigan, donde se dio a conocer escribiendo corrosivos artículos en periódicos independientes, inicia precisamente allí su carrera de realizador con **Roger & Me** (1989), documental sobre el catastrófico cierre de la planta automotriz de la General Motors que causó el despido de 30 mil trabajadores en su ciudad natal. La película presenta los testimonios de cuatro ex operarios en peligro de perder sus viviendas por adeudar el alquiler, y en simultáneo los intentos del director por entrevistar al presidente de la compañía, Roger Smith, para preguntarle por la razón de aquella clausura. Esta es la tragicómica historia de esa entrevista jamás concedida así como la demoledora crónica de una comunidad convertida en un pueblo fantasma a causa del liberalismo económico de la era Reagan². El final muestra en un contundente montaje alterno (inspirado, según su director, en la secuencia del bautizo de **El padrino**) las palabras de Smith, citando a Charles Dickens, durante la fiesta de Navidad de la firma, y las imágenes del desalojo de los inquilinos y sus familias, en vísperas de la Noche Buena.

(1996) retorna al documental denunciando los abusos de las corporaciones multinacionales que explotan la mano de obra barata en países asiáticos. El impacto de la cinta obligó a firmas como Nike a reformar sus prácticas de trabajo en Indonesia donde empleaba a menores de edad.

El estilo de Moore se distingue por el protagonismo que asume el propio realizador en sus producciones, contando y orquestando frente a cámaras el desarrollo de sus investigaciones; por la heterogénea combinación de técnicas de registro (16 mm, vídeo, sonido directo) con recursos tomados del documental y la televisión (entrevista, testimonio, reportaje noticioso, uso de material de archivo); por el compromiso liberal y progresista de sus trabajos en los que opone la transparencia de la ética individual a la oscuridad del poder establecido. Pero lo que hace a su obra apasionante e impredecible es, sobre todo, el vértigo de las confrontaciones que sostiene con figuras públicas, funcionarios y autoridades, a quienes persigue con la insistencia de un periodista y la desfachatez de un comediante.



Para financiar los 250 mil dólares que le costó su ópera prima, el director tuvo que vender su casa por 27 mil dólares, invertir 58 mil de un juicio ganado contra un diario que lo había despedido, y sobre todo jugar al bingo cada semana. Los premios y la alta recaudación que obtuvo la cinta atrajeron a la Warner, que adquirió los derechos de distribución en tres millones de dólares, a través de un contrato en cuyas cláusulas se exige que se repartieran 10 mil entradas gratis para los obreros despedidos en Flint, y que las cuatro familias desalojadas sean indemnizadas con 25 mil dólares cada una.

Después de **Pets or Meat: The Return to Flint** (1992), corto de 23 minutos que rueda a manera de complemento de su exitoso debut, incursiona en la ficción con **Canadian Bacon** (1995), sátira política motivada por la guerra del Golfo, en la que el presidente de los Estados Unidos decide asegurar su reelección declarando la guerra al nuevo Imperio del Mal: Canadá, porque dispone de «la reserva de hielo de mesa más grande del mundo».

La televisión le abre las puertas y en ella encuentra espacio para desarrollar su propuesta. Produce y conduce series excepcionales como **TV Nation** y **The Awful Truth (La cruel verdad, emitida en cable)** en las que radicaliza su despiadada visión del sueño americano, abordando asuntos polémicos con altas dosis de ironía: viaja con un grupo de homosexuales para enfrentarse con un sacerdote antigay de un estado conservador sureño; lleva a un grupo de fumadores empedernidos que han perdido su laringe a las oficinas de una compañía tabacalera; entrena en artes marciales a unos jubilados para defenderse de los maltratos en un asilo estatal; conduce un programa de preguntas y respuestas en el que compiten ricos y pobres; canjea las billeteras de los choferes negros por otras anaranjadas porque cuando la policía les pide identificación y ellos las sacan, les disparan «pensando que era un arma». Esos programas tienen la vena mordaz del Kubrick de **Dr. Strangelove**. Con **The Big One**

En un episodio de **La cruel verdad** sobre la tenencia libre de armas aparece el realizador visitando la sede de la tenebrosa Asociación Nacional del Rifle con un asistente disfrazado de amigable y risueño revólver. **Bowling for Columbine** retoma este asunto pero a partir de la matanza de doce alumnos y una profesora de un colegio perpetrada por dos adolescentes en 1999, y profundizando de manera escalofriante en las raíces de la violencia en la primera potencia. La respuesta se encuentra en la inmensa cultura del miedo generada en los Estados Unidos desde su primera constitución como nación y convertida en paranoia por los medios de comunicación que hacen creer a todo un país que la vida constituye una continua amenaza. Aplaudido por la crítica y el público, colmado de premios en Europa, incluyendo en Cannes, esta película ha consagrado internacionalmente a su director quien dedicará su nueva producción a develar las «turbias relaciones» entre George Bush padre y Osama Bin Laden.

Las imágenes de Michael Moore renuevan las esperanzas en quienes aún siguen creyendo en la capacidad expresiva del género para desentrañar la realidad, conmovir la inteligencia y avivar la indignación.

Notas

¹ Banda de música country. Su principal vocalista había declarado que estaba avergonzada porque Bush creció en Texas, el estado donde ella nació. Su canción **Soldado en viaje** es una balada contra la guerra y fue una de las más vendidas en medio de los bombardeos a Irak.

² Los créditos finales del filme dicen: *Esta película no pudo ser proyectada en la ciudad de Flint. Todos sus cines han sido cerrados.*



Entrevista a Judith Vélez

una mirada innovadora en el documental de hoy

Escribe Nadia Morillo

La muestra *Cine de lo real* ofreció en junio un amplio panorama del documental francés a un público interesado en apreciar la franja del cine nutrida de hechos tangibles y auténticos. La iniciativa fue de las socias Judith Vélez y Maritza Fuentes, pilares de Nómade Producciones, quienes organizaron el evento con importantes instituciones nacionales y extranjeras para brindar un espacio a propuestas creativas que inspiren a jóvenes cineastas a mostrar la realidad de modo particular.

¿Cómo es noviembre, el mes del documental en París?

La municipalidad de París organiza este festival con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores desde hace varios años, quedando este mes institucionalizado para dar un espacio al documental. Muchas salas se convierten en parte de un gran circuito, que da a conocer nuevos directores, nuevas miradas de todo el mundo, que tienen que ver con innovaciones en propuestas estéticas, estructurales y temáticas. De esta manera el documental va ganando espacios a niveles comerciales y sorprendiendo al público.

¿Quiénes hicieron posible la realización del Cine de lo real?

Esta primera muestra de **Cine de lo real** se ha hecho gracias al apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores en Francia, a la Agregaduría Cultural de la Embajada de Francia, el Centro Cultural Ricardo Palma, el Cine Club Ventana Indiscreta y a las facultades de comunicaciones de la Universidad de Lima y la Pontificia Universidad Católica del Perú, las cuales se han unido para convertirse en auspiciadores importantes. Nuestro interés con el cine de lo real ha sido en primer lugar el llegar a todas las universidades de Lima, realmente hicimos esfuerzos muy grandes para que la información esté en todas las facultades de la capital, para llegar a los estudiantes de comunicaciones, el público más importante, porque es ahí donde tiene que llegar

El país de los sordos. Ser y estar. Flagrantes delitos.



la semilla, ahí tiene que empezar a entrar la influencia de esta cinematografía para sacar lo mejor y seguir adelante con el movimiento documentalista que se está creando en el Perú.

¿Qué se quería lograr con esta muestra?

Maritza Fuentes y yo queríamos traer películas que realmente reflejen diferentes espíritus creativos, no quisimos circunscribir la muestra en un tema, hemos querido traer un abanico de propuestas estéticas, temáticas y narrativas; pensamos que en esta primera muestra era importante que el público limeño tuviera acceso a la variedad, que abriera su mente un poco a las diferentes propuestas y luego poder trabajar lo que son muestras temáticas.

¿Cómo fue la selección de las películas?

El Ministerio de Relaciones Exteriores de París tiene una sección documental, la cual tiene paquetes ya armados. Nuestro reto fue armar la muestra para el público peruano a partir de las necesidades muy particulares de nuestro medio y de un proceso de investigación. Maritza se encargó de la selección de películas durante tres meses en París. Nuestra preocupación fue traer una muestra con una diversidad de propuestas, así quedaron 18 películas aunque habían 25 títulos más que quisimos traer, pero teníamos que ser realistas y entender que el público limeño todavía no está acostumbrado al cine documental en largometraje, y esto podía significar un riesgo.

¿Qué innovaciones podemos encontrar en estos documentales?

Nuevas formas de contar historias. Hay todo tipos de propuestas, algunas muy personales, casi autobiográficas, de directores que están usando su vida como materia prima para producir películas. Por ejemplo Dominique Cabrera, directora de **Crónica de un suburbio cualquiera**, toma como punto inicial una vivencia personal y la convierte en un suceso universal, ese es un tipo de exploración que se está haciendo hoy en día en el documental. Porque este género no sólo tiene que ocuparse de los grandes temas, de los personajes trascendentales que son importantes, también tiene que ocuparse del hombre común porque en él hay temas que son ricos e interesantes que de alguna manera retratan la sociedad en la que vivimos.

¿Por qué una retrospectiva de Nicolas Philibert?

Hoy en día es quizás uno de los directores más interesantes que ha surgido en Francia. Trabaja en formato largometraje y su forma de construir historias se aproxima mucho al cine de

ficción. En su último documental **Ser y estar**, el cual ha logrado por primera vez llevar más de un millón de espectadores a los cines en París, casi no hay entrevistas, no hay voz en off, es un seguimiento de la realidad, una exploración delicada, profunda y poética de su tema de estudio: un salón de clases en donde conviven niños de diferentes edades. Es la realidad, los personajes y todas las relaciones que se vieron en diferentes escenas de la película existen. Nos damos cuenta de la riqueza que tiene la vida real, de ese potencial para poder retratarlo, para poder construir historias y de hecho la habilidad del director no solamente en el tema, cómo narrar, cómo filmar, sino también cómo estructurar una historia a través de los conflictos que se presentan en la vida cotidiana, porque también la vida cotidiana en general es una gran película, y uno puede filmarla haciendo una selección de esa realidad, comprimiéndola tal vez en 90 minutos, con personajes y así puedes terminar con una película que puede emocionar e impactar en el público de la misma forma que una película de ficción. Este es el gran aporte en los últimos años de Nicolas Philibert en el documental.

¿Habrá una segunda muestra del Cine de lo real?

Bueno, el **Cine de lo real** va a continuar, siempre con muestra de documentales en formato de largometraje, documental de autor y de los últimos años para empezar a familiarizarnos con directores y obras. Para la segunda muestra no sabemos aún con cuál país vamos a trabajar.

¿Que tal la respuesta por parte del público al Cine de lo real?

Han llegado a esta muestra cerca de 1200 personas en las tres salas que nosotros programamos. Para ser una primera muestra de largometraje documental ha habido una cantidad de público mediana, pero la gente que está interesada en el documental sí ha llegado a las salas y la idea es que esto siga creciendo.

¿El documental es registrar y reivindicar?

Yo creo que el documental registra como el cine de ficción, pero antes que nada cuenta historias que pueden ser personales, de pueblos o de civilizaciones. Esto le permite al público identificarse de una u otra manera con este material que es verdadero, en donde no hay actores, pero que va a impactarlos con la misma intensidad en sus vidas que una película de ficción, a niveles de estructura y narración.

¿Un gran cineasta de ficción puede ser un gran documentalista?

Eso está pasando. El director del cine de ficción está usando las herramientas del cine documental y está recogiendo su espíritu en términos de narración. Hay muchos directores de

Nostalgia del futuro. La ciudad Louvre. La tierra de las almas errantes



cine de ficción que montan sus escenas y dan la impresión de una realidad que parece late por sí misma, y en realidad es una puesta en escena hiperrealista que traduce el sabor de la vida cotidiana. Los directores que trabajan con la ficción y que están trabajando con el documental, son personas que pueden narrar con imágenes, que saben hacer uso de formas muy sofisticadas del lenguaje narrativo y lo trasladan a la realidad (sujeto de exploración).

¿Se puede hacer un buen documental con poco presupuesto?

Sí, lo importante es invertir en buena investigación, buen guión, buenos personajes, buen tema, saber construir y estructurar una buena historia, se tendrán algunos gastos, es verdad, pero creo que es algo que se puede hacer. La etapa de filmación ha abaratado sus costos con el formato digital, además un equipo de filmación de documental se puede hacer con tres o cuatro personas. Tenemos que exigirnos y entender que hacer cine toma tiempo y trabajo, requiere de cultura, conocimiento, exigencia, nivel crítico, sensibilidad y mucho sacrificio, especialmente en un país en donde no existe política cultural.

¿Qué te pareció la primera Muestra de documentales peruanos?

José Balado, quien organizó esta muestra, es una persona a quien respeto mucho y quien está haciendo un excelente trabajo en las universidades. Su influencia se nota, están saliendo muy buenos trabajos. Creo que ahora se puede hablar de una nueva generación de documentalistas, de gente que realmente está explorando el medio, sus temas y en tiempos más largos. No se está copiando el formato que generalmente vemos por televisión, el formato Discovery o el formato americano, que son formatos predeterminados, funcionales. Se está haciendo una exploración de lo que es el cine de autor en el documental, una mirada y una voz personal que tiene algo que decir de una forma particular. Esa mirada particular se está imponiendo en estos primeros trabajos de los alumnos o ex alumnos, en propuestas bien realizadas, y donde se ve mucho talento.

¿De aquí a unos años existirá un movimiento documentalista en el Perú?

Ya está pasando. No tienen que pasar muchos años, la muestra que se dio en el Centro Cultural de España y que se está pasando por muchos espacios alternativos nos dice que ya existe un movimiento, que las bases se han dado, que hay motivaciones muy grandes en gente joven por hacer documental, pero el documental de autor, y eso es algo interesante, porque se están haciendo preguntas mayores en determinados aspectos y eso le hace mucho bien al cine.

¿El documental puede morir si no hay leyes o entidades que lo ayuden?

No. Yo creo que el cine peruano es de alguna manera un ejemplo de lo que es la perseverancia frente a la adversidad. Ha resistido todo tipo de embates y se siguen haciendo películas. El documental tiene que seguir adelante.

¿Crees que la prensa ha ayudado a la difusión de este género o la ha dejado de lado?

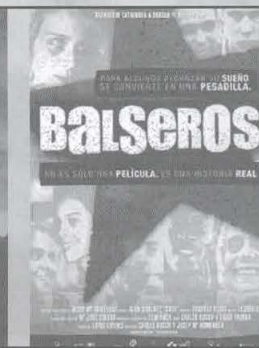
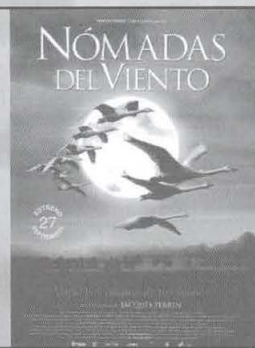
Para el documental este año ha sido interesante. La prensa está entendiendo por primera vez que es importante la difusión del documental. Que el documental es un movimiento que va a empezar a crecer gracias a diferentes tipos de esfuerzos.

¿Qué es lo que hace mal al documental en el Perú?

Los problemas de difusión. Yo creo que deberían existir espacios oficiales. En la televisión peruana debe existir un espacio que pase el documental de forma sistemática, pero el documental de autor. Creo que sería bueno que empecemos a formar un circuito a nivel nacional, tener mas conexión con las facultades de comunicación en provincias. Tenemos que empezar a hacernos conocer en el mundo a través de nuestras historias, de nuestras sensibilidades, y para eso necesitamos tener buenas películas. Películas que deben tener un nivel de calidad que llame la atención en la fotografía, el sonido, la escenografía, los actores, las ideas, la estética. Tienen que haber propuestas sólidas que estén bien planteadas, así vamos a poder llegar a un público internacional. El cine es la gran ventana que hace conocer un país en un rango muy amplio de posibilidades en el drama, la comedia, todo tipo de sabores, colores, sentimientos y sensaciones, porque de eso está hecha la vida, de eso está hecho un país.

una mirada innovadora en el
documental de hoy

muestras de documentales en el encuentro



Escribe Miguel A. Rosas

La muestra *Documentales imprescindibles* se ha convertido en uno de los mayores atractivos del Encuentro Latinoamericano de Cine. En su séptima edición, el evento amplía a catorce la cuota de producciones a exhibirse, con la creación de la Muestra internacional de documentales en vídeo.

DOCUMENTALES IMPRESCINDIBLES

BALSEROS

Directores: Carlos Bosh y Josep M. Doménech. Cuba-España, 2002.

La historia de siete cubanos que intentaron de todas las formas imaginables llegar a Miami, después de la apertura dada por Fidel Castro. Documental que trata sobre el dolor de los balseros al dejar a sus familias y la esperanza que tienen de una vida mejor.

EN CONSTRUCCIÓN

Director: José Luis Guerín. España, 2001.

Durante tres años Guerín registró la demolición de un barrio de Barcelona y la construcción de un moderno complejo. Pero mientras se va construyendo aparece el fantasma del pasado en un cementerio romano bajo los cimientos y la conversación casual entre dos viejos vecinos.

YO NO SÉ QUÉ ME HAN HECHO TUS OJOS

Directores: Lorena Muñoz y Sergio Wolf. Argentina, 2003.

Documental que se interna en la vida de Ada Falcón, mítica cantante de tangos entre los años '20 y '30, quien se retiró súbitamente para ocultarse por más de medio siglo en un convento y promete no volver a cantar, ni fotografiar, ni dar entrevistas... hasta que ahora rompe su silencio.

BOWLING FOR COLUMBINE

Director: Michael Moore. EE.UU., 2002.

Precedido del Oscar a mejor documental y a sus comentarios contra la invasión a Irak, Michael Moore nos trae una visión controvertida e inflexible de la patología de violencia y miedo en los EE.UU., el país con el mayor índice de asesinatos por armas de fuego en el mundo.

NÓMADAS AL VIENTO (LE PEUPLE MIGRATEUR)

Directores: Jacques Cluzaud y Michael Debats. Francia-Italia-Alemania, 2001.

Más que un documental sobre aves migratorias, se trata de un filme que habla sobre la necesidad de sobrevivir. La humanización de los comportamientos y las sensaciones de las aves logran una identificación con el espectador.

EDIFICIO MASTER

Director: Eduardo Coutinho. Brasil, 2002.

Durante una semana, el equipo de Coutinho se internó en el edificio Master, una residencia de Copacabana, habitada por 500 personas para analizar el comportamiento de la sociedad brasileña.

MUESTRA INTERNACIONAL DE DOCUMENTALES EN VIDEO

OJOS QUE SÍ VEN, EL CINE DE FRANCISCO LOMBARDI

Director: José Luis Ridoutt.

Documental sobre la carrera de Francisco Lombardi, el cineasta peruano más reconocido a nivel internacional, donde se da a conocer su obra y el contexto histórico, social y político en el que se enmarcan sus películas.

SEÑORITA EXTRAVIADA

Directora: Lourdes Portillo.

Ciudad de Juárez, México. En los últimos diez años cientos de mujeres han desaparecido o han sido encontradas asesinadas en esta ciudad fronteriza. Sólo algunos casos se han solucionado.

BOLA DE NIEVE, EL HOMBRE TRISTE QUE CANTABA ALEGRE

Director: José Sánchez-Montes.

Ignacio Villa, Bola de Nieve, cubano, negro, homosexual, pero sobre todo músico extraordinario. Como tantas otras cosas de valor, la música de Bola de Nieve es amenazada más por desconocimiento que por olvido.

CONDENADOS AL CORREDOR

Director: Javier Corcuera.

Cuenta la historia de Dorothy Miller, la compañera de Thomas (el condenado a muerte en *La espalda del mundo*), quien ha montado una casa de acogida a familiares de los condenados a muerte al lado de la cárcel de Texas. Desde ahí trabaja por la abolición de la pena de muerte.

CHILE, LOS HÉROES ESTÁN FATIGADOS

Director: Marco Enríquez-Ominami.

Pone de manifiesto treinta años de historia contemporánea, erigiendo el retrato de una nación bajo vigilancia, abordando el cinismo de los caminos políticos. El realizador ilustra las vías a la deriva en el ejercicio del poder que hoy está en manos de ex revolucionarios.

CHOROPAMPA, EL PRECIO DEL ORO

Director: Ernesto Cabellos.

El derrame de mercurio de la minera más grande del mundo transforma a un apacible poblado de los andes peruanos en un foco de lucha. Un joven alcalde es elegido por su pueblo para guiarlos en la búsqueda por obtener justicia.

MEMORIAS DEL PARAÍSO

Director: Sonia Goldenberg.

Cuenta una historia emblemática y desconocida de una comunidad en la selva peruana donde coinciden los principales protagonistas de la violencia política en las dos últimas décadas.

PALPA Y GUAPIDO

Director: Joel Calero.

Un poblado mestizo de los andes peruanos, en pleno siglo XXI, celebra un antiguo rito matrimonial llamado La palpa, en el cual todo pueblo, durante varios días, revive la famosa «reciprocidad andina» a través de complejos rituales y frenéticos bailes.



Tangos. El exilio de Gardel.

Escribe René Weber

En el número anterior de BUTACA sanmarquina publicamos un dossier sobre la censura cinematográfica. En esta edición complementan la inquietud aproximaciones a los atentados contra la libertad de expresión en las últimas décadas en América Latina y Perú.

Escribir en tan poco espacio sobre la censura cinematográfica¹ en América Latina es una tarea ardua, prácticamente imposible. Trataremos de resolver el problema circunscribiéndonos a algunos países y a un periodo que empieza en los años sesenta y que coincide con la aparición en varias latitudes del Nuevo cine latinoamericano, por influjo de la Nueva ola francesa y el Free cinema inglés. El título de un famoso ensayo escrito por un cineasta boliviano sintetiza lo ocurrido: **Cine, censura y exilio en América Latina**.² En efecto, se trata de una época en la que por un lado se verifica una explosión innovadora de cine latinoamericano y por el otro surgen en algunos países dictaduras militares altamente represivas.

En Argentina, por ejemplo, después de la caída del peronismo a mediados de los cincuenta, surgió un contingente de cineastas que renovaron al cine argentino con sus propuestas fílmicas. Destacaron Simón Feldman, José Martínez Suárez, Rodolfo Kuhn, Leopoldo Torre Nilsson, el cantante Leonardo Favio y Fernando Birri que encabezaba una propuesta «neo-realista» conocida como Escuela de Santa Fé. Pero en la segunda mitad de los años sesenta una alternancia de gobiernos militares y civiles, con predominancia de los primeros, trajo la noche para el cine argentino. La mayoría de cineastas se refugió en los documentales antropológicos o en la publicidad. Surgió entonces Fernando «Pino» Solanas para filmar clandestinamente, con el apoyo de Octavio Getino, **La hora de los hornos** (1966-68), una vasta radiografía de la estructura social argentina y del peronismo de más de cuatro horas de duración, cuya difusión se hacía en circuitos alternativos y en el extranjero. Posteriormente, Solanas se fue al exilio francés y Getino tuvo que emigrar al Perú. Ricardo Wulicher se atrevió a realizar **Quebracho** (1973), una crítica al imperialismo inglés que impedía el desarrollo nacional, y el cineasta Raymundo Gleyzer fue asesinado por la dictadura.

El Brasil cinematográfico había vivido dos sueños hollywoodenses con las intenciones de la carioca Atlántida Cinematográfica S.A. (1941) y la paulista Compañía Cinematográfica Veracruz (1949). La primera terminó produciendo las llamadas chanchadas, comedias de poca monta, y la segunda quebró después del éxito de **O Cangaceiro** (1953) de Lima Barreto. Terminados los delirios de grandeza, Nelson Pereira Dos Santos da el puntapié inicial del Cinema Novo con **Río 40 grados** (1955), película prohibida inicialmente por la censura pero luego aceptada por las protestas populares. Ruy Guerra, Anselmo Duarte y Roberto Farías siguen en la línea neo-realista, mientras que Glauber Rocha ofrece una propuesta barroca con **Dios y el diablo en la tierra del sol** (1963). Un golpe militar traerá graves consecuencias para el Cinema Novo. Glauber Rocha termina y exhibe con dificultad **Tierra en trance** y luego se exilia, mientras que los cineastas abandonan la temática del sertao, zona rural sumamente pobre del nordeste, y las temáticas cinematográficas se «urbanizan». Luego, los militares crean en 1970 Embrafilms, una salida industrial y comercial, hecho que coincide con la agonía del Cinema Novo.

En los últimos años de la década del sesenta, el presidente democristiano Eduardo Frei apoya el relanzamiento de Chile Films, una empresa de capital mixto, y nace un cine nuevo en el país mapocho gracias a una generación de cineastas de alto nivel. Deslumbran Raúl Ruiz con **Tres tristes tigres**, Miguel Littín con **El chalchal de Nahueltoro** y Helvio Soto con **Caliche sangriento**. Posteriormente, el gobierno del socialista Salvador Allende, elegido en 1970, es derrocado por el General Augusto Pinochet en setiembre de 1973. Una de las dictaduras más feroces y sangrientas de América Latina se instaura en un país con gran tradición democrática. Algunos cineastas se cuentan entre los desaparecidos y otros tienen que partir al exilio. Ruiz y Soto se van a Francia, lo mismo que Littín, quien previamente filma en México. Patricio Guzmán, excelente documentalista, realiza entonces **La batalla de Chile** (1973-76), una mirada profunda sobre la terrible coyuntura histórica reciente y continúa su carrera en España. En 1978, la Cinemateca chilena organiza una retrospectiva del cine chileno, pero la tiene que hacer en Madrid... Recién en la segunda mitad de los años ochenta, se va «normalizando» el cine chileno.

recortes de la libertad de expresión en el cine de américa latina



El caso de Chile tiene, además, características muy especiales. En efecto, el país sureño debe haber sufrido la censura más drástica en América Latina. Más de 1000 películas fueron censuradas entre 1974 y 1996. Entre ellas se pueden citar **El violinista en el tejado** (Jewison), **Todo lo que usted siempre quiso saber sobre sexo y nunca se atrevió a preguntar** (Woody Allen), **La viuda negra** (Ripstein), **Casanova** (Fellini), **Estado de sitio** (Costa-Gavras), **El silencio** (Bergman), **Bilbao** (Bigas Luna), **Emmanuelle** (Jaeckin), **Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón** (Almodóvar), **Los cuentos de Canterbury** (Pasolini). La nueva Ley de Calificación Cinematográfica dictaminada en el año 2001 dio término al régimen de censura previa. Es fácil imaginar el desembalse posterior, dado que las películas rechazadas anteriormente fueron rehabilitadas.

El legendario modelo democrático de Uruguay también sufre un revés cuando José María Bordaberry disuelve el Parlamento en 1973 y asume un poder dictatorial hasta que en 1976 los militares pasan a controlar directamente el poder. Este pequeño país de producción poco significativa, pero con una vasta y respetable tradición en el campo de la cultura cinematográfica, sufre entonces un éxodo masivo. Es así como Mario Handler, el cineasta más importante, tiene que filmar **Tiempo colonial** (1976) en Venezuela y asoman por tierras peruanas Mario Jacob, reputado sonidista; Walter Tournier, que va a ocupar un lugar predominante dentro del género de animación en el Perú; Rosalba Oxandabarat, que se ocupará de la crítica cinematográfica en **Caballo Rojo**, suplemento dominical de El Diario; y Alejandro Legaspi, quien en los años ochenta cofundará el Grupo Chaski y codirigirá los largometrajes **Gregorio** (1985) y **Juliana** (1988).

México sufrió otro tipo de dictadura, no militar sino la del PRI (Partido Revolucionario Institucional). Este partido, durante toda su vigencia (1929-2000), mantuvo injerencia en los asuntos cinematográficos y una activa práctica de la censura desde el Estado. Los guiones tenían que pasar por la Dirección General de Cinematografía. En 1953, **Espaldas mojadas**, de Alejandro Galindo, que denunciaba las condiciones de explotación de los indocumentados

mexicanos en Estados Unidos, tuvo que esperar dos años para ser exhibida. Tres años más tarde, **Emilio El Indio Fernández** se vio en la necesidad de hacerle cambios a **El impostor**, basada en la obra teatral de Rodolfo Usigli, **El gesticulador**, que hablaba sobre la oposición electoral al PRI. Esta cinta fue estrenada en 1960.³

A la cinta **Zapata** (1970), de Felipe Cazals, la consideraron subversiva y le hicieron doce cortes antes de darle el pase para la exhibición, y **Lázaro Cárdenas** (1985), la última película de Alejandro Galindo, no ha sido estrenada hasta la fecha. Uno de los casos más recientes es el conocido tropiezo, en noviembre de 1999, de **La ley de Herodes**, una película de Luis Estrada que relata el camino al poder y hacia la corrupción de un político del PRI. No recibió la autorización del Instituto Mexicano de Cinematografía para ser presentada en la inauguración de un festival de cine francés en Acapulco. Pero no hay mal que por bien no venga. El escándalo le sirvió al filme como una excelente promoción: logró más de un millón y medio de espectadores.

La fuerte presión religiosa se hizo notar en México en los setenta. **Muestra del poder de grupos religiosos y ultraconservadores**, filmes como **Nuevo mundo**, de Gabriel Retes, sobre la invención de una virgen morena en tiempos de la conquista, sólo pudo exhibirse, ante las protestas, cuatro días en cartelera en 1977. Ese mismo año, **La viuda negra**, de Arturo Ripstein, basada en la obra teatral **Debiera haber obispas**, de Rafael Solana, fue guardada por seis años debido a los tórridos encuentros amorosos entre el personaje de Isela Vega y el cura del pueblo que representaba Mario Almada.⁴ Hace muy poco hubo otra escaramuza de la misma estirpe con **El crimen del padre Amaro**.

La experiencia cubana es distinta. Bajo un régimen socialista desde 1959, los parámetros ideológicos se fijan desde el arranque con cierta claridad. **Con la revolución todo, sin la revolución nada**, dijo Fidel Castro en 1961. El endurecimiento de la revolución, como resultado de la invasión de la Bahía de Cochinos por un grupo de mercenarios cubanos financiados por el gobierno de los

Estados Unidos y el acercamiento a la URSS, provoca cambios en la política cultural inicial. El concepto de *frente único* deja su lugar a una política más severa en torno a los objetivos revolucionarios. Víctimas de ese giro serán, entre otros, Guillermo Cabrera Infante, otrora director de la Cinemateca de Cuba y famoso literato, y el poeta Heberto Padilla. Los cineastas sabrán acomodarse a la situación, algunos en base a sus convicciones y otros haciendo prevalecer la autocensura. Tomás Gutiérrez Alea, acérrimo defensor de la revolución y el director de cine más reputado y de mayor prestigio internacional, siempre demostró una actitud crítica en sus cintas. Las más ácidas y últimas de su dilatada carrera, **Fresa y chocolate** y **Guantanamera**, no encontraron problemas mayores. No ocurrió lo mismo con Daniel Díaz Torres, quien tuvo tropiezos con su película **Alicia en el pueblo de las maravillas**. Se estrenó en 1991 en La Habana y fue retirada cuatro días después. *Han pasado muchos años. Alicia...sigue siendo una película maldita. En Cuba se ha presentado una o dos veces en todo este tiempo. Jamás ha sido exhibida en televisión.*⁵ Un caso sonado fue el del cubano-español Néstor Almendros. Director de fotografía de Eric Rohmer, François Truffaut, Terrence Malick, Robert Benton, Woody Allen y Martin Scorsese, simpatizó inicialmente con la revolución cubana, pero luego escogió el exilio e hizo un documental crítico, **Conducta impropia** (1984), que obviamente fue censurado en la isla.

Sin pretender que la censura y la autocensura hayan desaparecido, se puede afirmar sin duda alguna que la situación de América Latina en la actualidad es menos traumática.

Notas

¹ La información básica del contenido de este artículo proviene del curso de Historia del Cine que el suscrito tiene a su cargo en el Instituto Charles Chaplin de Lima.

² Gumucio, Alfonso, **Cine, censura y exilio en América Latina**, Ediciones Film/ Historia, La Paz, 1979; Segunda Edición: Federación Editorial Mexicana-STUNAM-CIMCA, México DF, 1984.

³ Marién Estrada, La censura en el cine mexicano, en www.fundacionbuendia.org.mx/Tablas/FMB/foromex/censura.html, p.2

⁴ Ibidem, p. 2

⁵ Del Llano Rodríguez, Eduardo, **Alicia**, en www.lajiribilla.cu/2002/n65_agosto/1559_65.html, p. 5.



golpes bajos de la censura en el Perú

Escribe René Weber

José Perla Anaya presentó en el número anterior de **BUTACA sanmarquina**¹ una revisión histórica y sucinta de la legislación en torno a la problemática de la censura². En esta oportunidad, nos referimos a algunos golpes arteros propinados a la libertad de expresión cinematográfica en nuestro país a partir de la década del setenta³.

En épocas del gobierno militar dirigido por el General Juan Velasco Alvarado, los atentados contra la libertad de expresión se pusieron rápidamente en evidencia. Testimonio de ello fue el control de los medios de comunicación. En ese contexto, en 1974 el gobierno publicó un nuevo reglamento de la Junta de Supervigilancia de Películas. *Se dejaba campo abierto para prohibir cintas que no «propendieran al desarrollo y fortalecimiento del espíritu solidario, participacionista y humanista del hombre peruano»; o que «incitaran a la violencia y la excitación sexual»; o que «comprometieran la defensa nacional, las buenas relaciones o la seguridad interna»*.⁴ Algunas víctimas que derivaron de aquel dispositivo fueron: **El último tango en París** (Bernardo Bertolucci), **Traigan la cabeza de Alfredo García** (Sam Peckinpah), **Estado de sitio** (Constantin Costa-Gavras), **Los cuentos de Canterbury** y **Las mil y una noches** (Pier Paolo Pasolini).

Paralelamente, el gobierno militar pareció darle su apoyo al cine nacional al promulgar el Decreto Ley 19327, Ley de Promoción a la Industria Cinematográfica. Sin embargo, el organismo ejecutor de dicho dispositivo legal, la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI), se encargaría de poner un freno a la promoción del cine peruano al no conceder el visado para la exhibición obligatoria de los cortos y largometrajes que tuvieran contenidos críticos o contradictorios con los postulados ideológicos de la «revolución peruana». Varios cortometrajistas, por ejemplo, se vieron hostilizados o incluso vetados. Así ocurrió con **Liberación sin rodeos** –colectivo integrado por Carlos Ferrand, Raúl Gallegos, Pedro Neyra y Marcela Robles–, que batalló por **Una película sobre Javier Heraud**; Jorge Vignati también se enfrentó a la burocracia de la COPROCI por **Danzante de tijeras**, una original película filmada en un sólo plano; igualmente, tuvo tropiezos el colectivo Bruma Films, liderado por Jorge Reyes, con **Felipe de los pobres** (referido a Felipe Pinglo) y **Toda voz genial viene del pueblo o va hacia él** (cuyos protagonistas fueron Limeñita y Ascoy).

El régimen castrense no era monolítico. Por un lado se situaban los llamados militares progresistas y por otro los tecnócratas o conservadores. En el medio de esas posiciones encontradas, tres documentales estuvieron en el centro de la controversia y tuvieron serios problemas de difusión: **Runan Caycu** (1973) de Nora de Izcue, medimetro

que informaba sobre las luchas del campesinado cusqueño en contra de gamonales y hacendados, así como **Tierra sin patrones** (1971) y **Huando** (1972), cortometrajes que marcaron el inicio cinematográfico de Federico García. Estos tres trabajos fueron producidos por el organismo oficial SINAMOS⁵.

Algo similar ocurrió con el largometraje. **Chiarraq'e, batalla ritual** (1975), sobre el tradicional y violento enfrentamiento de dos comunidades cusqueñas, y **Expropiación** (1977), cinta de Mario Robles Godoy referida a las luchas de los mineros de la sierra central, fueron prohibidas.

Esas no muy sutiles formas de censura fueron nefastas para el desarrollo del cine nacional. Productores y cineastas apostaron entonces a no arriesgar su inversión y optaron por temáticas que no generaran ningún tipo de dudas y conflictos con la burocracia. La autocensura funcionó a la perfección y el resultado fue el cine mayoritariamente *coprónico*⁶ que se practicó en aquel entonces.

La Constitución Política aprobada en 1979 abolió la censura cinematográfica y, con el retorno de la democracia, las cosas mejoraron ostensiblemente. Incluso el porno duro –*hardcore*– tuvo derecho a ser difundido, aunque al comienzo en horario de trasporno, a partir de las 11. Para demostrar que la perfección no existe, surgieron nuevos problemas: **Saló o los 120 días de Sodoma**, de Pier Paolo Pasolini, fue calificada de porno y confinada a ese horario; y, en 1989, la jerarquía eclesiástica impidió el estreno de **La última tentación de Cristo**, la discutida cinta de Martin Scorsese, que recién pudo verse en 1996. Al fin y al cabo, es difícil librarse totalmente de la censura.

Notas

¹ Perla Anaya, José, **La censura en el Perú**, Butaca sanmarquina, N° 16, Lima, pp. 27-28.

² Para el lector interesado en el tema, recomendamos el siguiente libro: Perla Anaya, José, **Censura y promoción en el cine**, Universidad de Lima, Facultad de Ciencias de la Comunicación-Unión Latina, Lima, 1991.

³ Anteriormente, algunos casos sonados fueron los conflictos que tuvieron con la censura **La Ronda** (Max Ophüls), **Los olvidados** (Luis Buñuel), **El acorazado Potemkin** (Sergei Eisenstein), **Morir en Madrid** (Frédéric Rossif), **La patrulla infernal** (Stanley Kubrick), **Rompiendo las cadenas** (John Huston) y **El silencio** (Ingmar Bergman), entre otros.

⁴ Bedoya, Ricardo, **100 años de cine en el Perú: una historia crítica**, Centro de Investigación en Comunicación Social de la Universidad de Lima-Instituto de Cooperación Iberoamericana, Lima, 1992, p. 198.

⁵ Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, institución velasquista creada para manipular a las organizaciones populares y generar una base de apoyo popular.

⁶ Ingenioso calificativo que le debemos a Armando Robles Godoy.



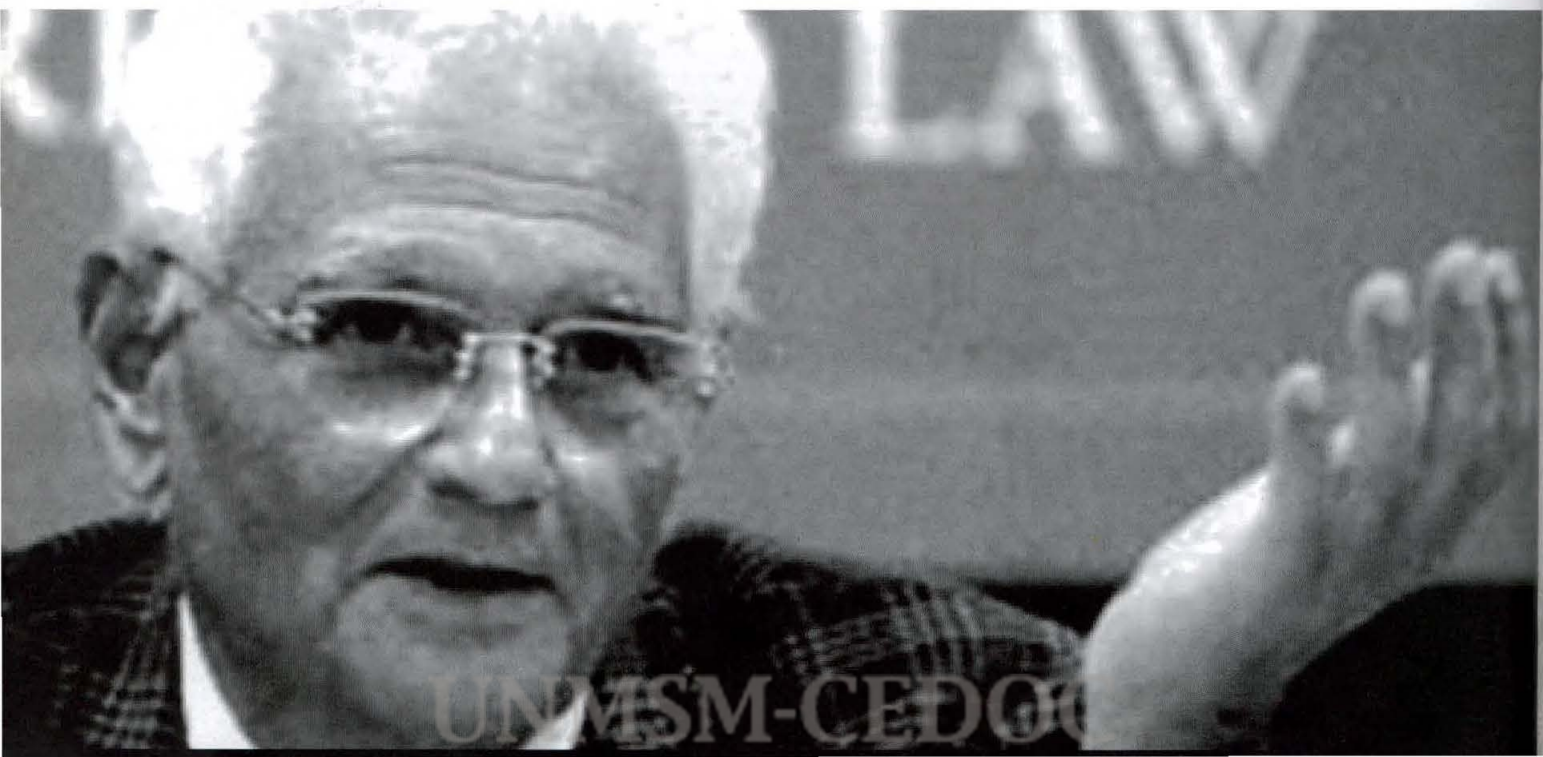


jacques derrida y la deconstrucción del cine

Escribe René Weber

El pensamiento del francés **Jacques Derrida** (1930) ocupa un lugar estelar en el firmamento filosófico contemporáneo. Originario de El Bihar, Argelia, se traslada a Francia y conoce en los años cincuenta a Louis Althusser, también nacido en Argelia, en la parisina Escuela Normal Superior, prestigiosa institución por cuyas aulas ya habían desfilado Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Milita en grupos de extrema izquierda no estalinista y critica acremente la política colonial francesa en Argelia. Optimista e ingenuo, al igual que Albert Camus, confía en una independencia que permita la convivencia entre argelinos y franceses. Entre 1956 y 1957 se desempeña como auditor especial en la Universidad de Harvard y en 1966 vuelve a Estados Unidos como catedrático en la Universidad John Hopkins, Baltimore y conferencista en varias universidades.

Durante los años sesenta inicia su labor filosófica cuando el estructuralismo (interesado básicamente en la estructura como unidad de análisis, así como en la interdependencia de las partes más que en las partes separadas que la componen) reina frente a las formas que destacan la importancia del sujeto o del individuo (existencialismo) o de la historia (hegelianismo). *Otra característica del ambiente intelectual en la Francia de los años sesenta se relaciona con la importancia concedida a los «maestros de la sospecha», que son releídos desde distintas perspectivas, incluida la estructuralista. Freud, Nietzsche y Marx son denominados «maestros de la sospecha» en la medida de la mirada desconfiada que aplican sobre lo que se presenta como «real» o «verdadero».*¹ Derrida combina entonces el



estructuralismo con ideas de Husserl, Hegel, Heidegger y Freud y propone la **deconstrucción**. En términos de definición, la deconstrucción es un ejercicio del pensar que implica, más que intentar «fugarse» de la metafísica, permanecer en ella, realizando un trabajo que implique horadarla desde sus mismas estructuras. *Deconstruir consiste, en efecto, en deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran.*² Derrida intenta, entonces, redefinir las relaciones de la metafísica y de la literatura, planteando que la escritura ya está presente en la palabra tal como el discurso lo está en el deseo.

En los inicios, Derrida solamente parecía interesarse por la escritura, la palabra, es decir el lenguaje y la literatura, pero luego enrumba la deconstrucción hacia otros ámbitos: la arquitectura, el derecho, el análisis de instituciones, la reflexión política. Decía a comienzos de los años noventa: *Me siento un poco sorprendido por el hecho de que los esquemas deconstructivos puedan ponerse en juego o ser investidos en problemáticas que me son ajenas, sea en arquitectura, cine o teoría legal.*³

Derrida se va relacionando con las artes y los medios de comunicación desde los setenta: **La verdad en pintura** (2001, publicado en francés en 1978), **La/os muerte/os de Roland Barthes** (1987, publicado en francés en 1985), **Mémoires d'un aveugle** (1990, en torno a una exposición en el Louvre, no traducido), **Écografías de la televisión** (1998, publicado en idioma original en 1996).

En lo que se refiere al séptimo arte, Derrida confiesa que le gusta el cine pero que se siente incompetente frente a aquéllos que conocen su historia y su teoría. Esa modestia se contradice con algunas de sus reflexiones: *En el cine podemos encontrar los medios para repensar o refundar todas las relaciones entre la palabra y el arte silencioso, tal y como llegaron a establecerse antes de su aparición. Antes del cine existían la pintura, la arquitectura y la escultura, y dentro de ellas se podían encontrar estructuras que habían institucionalizado la relación entre lo discursivo y lo no discursivo en el arte. Si la llegada del cine permite algo completamente novedoso es la posibilidad de jugar con las jerarquías de otra manera. Y aquí no me refiero al cine en general, porque existen prácticas cinematográficas que reconstituyen la autoridad del discurso, mientras que hay otras que intentan hacer cosas más parecidas a la fotografía o a la pintura; y todavía otras más que juegan de distintas maneras con las relaciones entre el discurso, la discursividad y la no discursividad. Dudaría en hablar de cualquier arte, pero sobre todo del cine, desde este punto de vista.*

Creo, con respecto a lo que acabo de decir sobre el discurso y el no discurso, que probablemente hay una mayor diferencia entre distintas obras y distintos estilos de obras cinematográficas que entre el cine y la fotografía. En

*tal caso, es probable que estemos tratando con formas artísticas muy distintas incluso dentro del mismo medio tecnológico –si definimos al cine por su aparato técnico– de modo que acaso no exista una homogeneidad en el arte cinematográfico.*⁴

Aunque ya en 1982 actuó junto a Pascale Ogier en **Ghost Dance**, una película de Ken Mc Muller, y colaboró en 1986 en una cinta sobre Carryl Chessman, es en el 2000 que va a dar un mayor acercamiento práctico al cine. En efecto, la franco-argelina Safaa Fathy filma **D'ailleurs Derrida** y coescribe con el filósofo el libro **Tourner les mots. Au bord d'un film** sobre esa experiencia fílmica. Recientemente, en el último Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), se presentó **Derrida**, un largometraje documental que homenajea al pensador, realizado por los estadounidenses Dirk Kirby y Amy Ziering Kofman, una ex discípula de la Universidad de Yale.

Dos importantes entrevistas realizadas al filósofo francés nos permiten conocer algo más sobre sus relaciones con el cine y sus conceptos teóricos. La primera entrevista corrió a cargo de Antoine de Baecque y Thierry Jousse (10/07/98) y la segunda la hizo Thierry Jousse (06/11/2000). Fueron publicadas en **Cahiers du cinéma**⁵. Cuenta Jacques Derrida que a partir de los diez años el cine entró en su vida, al término de la guerra, es decir en la inmediata posguerra. Era una salida vital. *Yo vivía en un suburbio de la ciudad, El Biar. Ir al cine era una emancipación, el distanciamiento de la familia. Me acuerdo muy bien de todos los nombres de los cines de Argel, es como si los viera: el Vox, el Caméo, el Midi-Minuit, el Olympia... Iba probablemente sin mucho discernimiento. Veía todo, los films franceses rodados durante la Ocupación, y sobre todo los films norteamericanos que volvieron luego de 1942. Sería incapaz de citar títulos de películas, pero me acuerdo del tipo de films que veía. Un Tom Sawyer, por ejemplo, del que recordaba unas escenas estos días: de pronto me doy cuenta de que un chico de 12 años puede acariciar a una jovencita. Yo tenía más o menos esa edad. Una buena parte de la cultura sensual y erótica viene, esto es sabido, a través del cine. Se aprende lo que es un beso en el cine, antes de aprenderlo en la vida. Me acuerdo de ese escalofrío erótico de chico. Pero sería incapaz de citar otra cosa. Tengo una pasión por el cine, una suerte de fascinación hipnótica, podría permanecer horas y horas en una sala, incluso para ver cosas mediocres. Pero no tengo para nada la memoria del cine. Es una cultura que, en mí, no deja rastros. Es registrada virtualmente, no me olvido nada, tengo hasta cuadernos donde anoto para recordar títulos de películas de las que no recuerdo ninguna imagen. No soy en absoluto un cinéfilo en el sentido clásico del término. Más bien un caso patológico.*⁶

A diferencia de la mayoría de la gente que se emociona con las historias que se cuentan en el cine o sueña con los actores, la proyección cinematográfica en sí es la principal fuente de emoción de Jacques Derrida, el hecho mismo de la proyección. *Es una emoción totalmente diferente a la de la lectura, que imprime por su parte en mí*

una memoria más presente y más activa. Digamos que en posición de «mirón», en la oscuridad, gozo de una liberación inigualable, un desafío a las prohibiciones de todo tipo. Se está ahí, ante la pantalla, mirón invisible, autorizado a todas las proyecciones posibles, a todas las identificaciones, sin la menor sanción y sin el menor trabajo. Es también por eso, sin duda, que esta emoción cinematográfica no puede tomar, para mí, la forma de un saber, ni siquiera la de una memoria efectiva. Como esta emoción pertenece a un dominio totalmente diferente, no puede ser un trabajo, un saber, ni siquiera una memoria.⁷

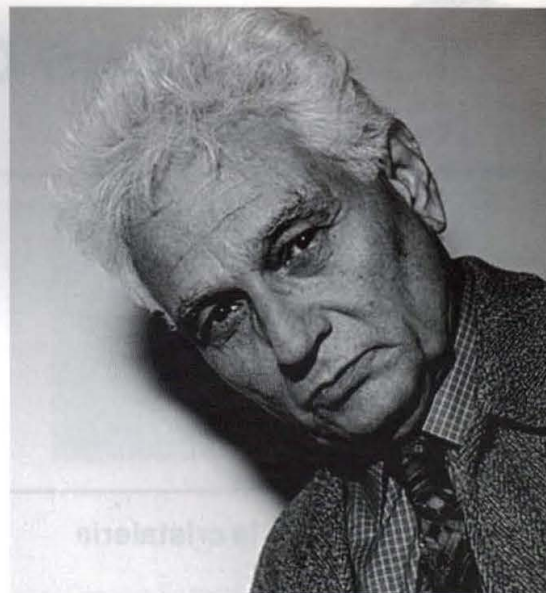
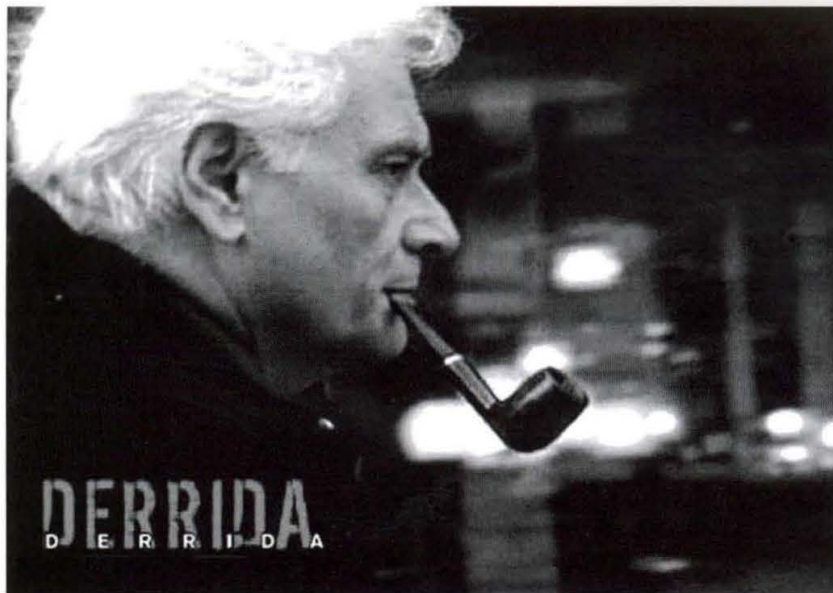
Para un adolescente argelino sedentario que nunca había cruzado el Mediterráneo, el cine representaba antes que nada la posibilidad de viajar. Las películas francesas lo conducían a una Francia que tenía aspectos reconocibles pero que en el fondo le era desconocida. En cuanto al cine norteamericano, representó para mí, nacido en 1930, una expedición sensual, libre, ávida de tiempo y de espacios por conquistar. El cine norteamericano llegó a Argelia en 1942, acompañado de aquello que constituyó muy rápido su poder (incluso de sueño), la música, el baile, los cigarrillos... Al principio, cine quería decir «Estados Unidos».⁸ La afición por el cine norteamericano que nació en la infancia no ha desaparecido en Derrida: Cuando estoy en Nueva York, o en California, veo un número incalculable de películas norteamericanas, lo que venga, y las películas de las que se habla, porque soy bastante bueno como público. Son los momentos en que tengo la libertad y la posibilidad de reencontrar esta relación popular con el cine, que me es indispensable.⁹ Para Derrida el cine es un arte mayor del entretenimiento —quizá el único gran arte popular— que le ofrece emociones que vienen de muy lejos y están muy distantes de la cultura erudita o filosófica. El cine sigue siendo para mí un gran goce oculto, secreto, ávido, insaciable, y por lo tanto, infantil.¹⁰

A Derrida le interesa de sobremanera la paradoja aparente que sitúa a la persona en una sala de cine al participar en un espectáculo colectivo encerrado en su soledad. Uno reacciona colectivamente aprendiendo a estar solo. Derrida afirma que, en el fondo, no le gusta saber que hay un espectador a su lado y que sueña con estar solo en una sala cinematográfica, de tal manera que la palabra «comunidad» no le parece la más adecuada a emplearse en este caso, como tampoco le parece apropiada la palabra «individualidad» porque la considera demasiado solitaria. Desde ese punto de vista, Derrida entiende que en la sala de cine ocurre una neutralización de tipo psicoanalítico; la persona se encuentra sola consigo misma, pero librada a todas las transferencias. De allí nacería su amor por el cine, un arte popular que le es indispensable. Cada uno proyecta algo íntimo sobre la pantalla, pero todos estos «fantasmas» personales se cruzan en una representación colectiva. Hay que avanzar entonces prudentemente con esta idea de comunidad de visión o de representación. El cine —esta es su definición misma, la de la proyección en sala— requiere lo

colectivo, el espectáculo y la interpretación comunitarias. Pero, al mismo tiempo, existe una desvinculación fundamental: en la sala, cada espectador está solo. Es la gran diferencia con el teatro, cuyo modo de espectáculo y arquitectura interior contrarían la soledad del espectador.¹¹

Según Derrida, el cine está colmado de fantasmas y por ello una función cinematográfica es una experiencia de fantasmalidad que pertenece de comienzo a fin a la espectralidad. El filósofo relaciona entonces la experiencia cinematográfica con el psicoanálisis y concluye que una función de cine equivale a una sesión en el diván del psicoanalista, algo más larga y mucho más barata por cierto... En la entrevista dice a ese respecto lo siguiente: El cine puede poner en escena la fantasmalidad, casi frontalmente, por cierto, como una tradición del cine fantástico, las películas de vampiros, o de aparecidos, algunas obras de Hitchcock... Hay que distinguir todo esto de la estructura de cabo a cabo espectral de la imagen cinematográfica. Todo espectador, durante una función, se pone en contacto con un trabajo del inconsciente que, por definición, puede ser asimilado al trabajo de la obsesión [hantise] según Freud. Él llama a esto experiencia de lo que es «extrañamente familiar» [unheimlich]. El psicoanálisis, la lectura psicoanalítica, se encuentra a sus anchas en el cine. En primer lugar, psicoanálisis y cinematografía, son en verdad contemporáneos; numerosos fenómenos ligados con la proyección, con el espectáculo, con la percepción de ese espectáculo, poseen equivalentes psicoanalíticos. Walter Benjamin tomó muy pronto conciencia de esto, y aproximó desde un principio a ambos procesos, el análisis cinematográfico y el psicoanalítico. Incluso la visión y la percepción del detalle en una película están en relación directa con el procedimiento psicoanalítico. La ampliación no sólo agranda, el detalle da acceso a otra escena, una escena heterogénea. La percepción cinematográfica no tiene equivalente, sino que es la única que puede hacer comprender por experiencia lo que es una práctica psicoanalítica: hipnosis, fascinación, identificación, todos estos términos y procedimientos son comunes al cine y al psicoanálisis, y he ahí el signo de un «pensar en conjunto» que me parece primordial.¹²

Todos hemos asimilado las lecciones de David Wark Griffith, Serguei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin sobre el montaje cinematográfico. ¡Una película no se filma, se monta! decían, con evidente exageración, los cineastas soviéticos en los años veinte. Hoy en día está claro que el montaje no es solamente una labor de carácter técnico sino que sobre todo es un elemento esencial del lenguaje cinematográfico y Jacques Derrida estima que hay una relación esencial entre el montaje y el concepto de deconstrucción. El cine, en este dominio, no tiene equivalente, salvo, quizás, en la música. Pero la escritura es como inspirada y aspirada por esta «idea» del montaje. Además, la escritura, o digamos la discursividad, y el cine son arrastrados en la



misma evolución técnica, y en consecuencia estética, la de las posibilidades cada vez más finas, rápidas, aceleradas, que ofrece la transformación técnica (computadoras, Internet, imágenes de síntesis). Existe a partir de ahora, en cierto modo, una oferta o una demanda de desconstrucción inigualada, tanto en la escritura como en el cine. Todo reside en saber qué hacer con ella. Cortar y pegar, la recomposición de los textos, la inserción de citas facilitada, todo lo que permite la computadora, acerca cada vez más la escritura al montaje cinematográfico, e inversamente. De modo que el cine está a punto de convertirse, paradójicamente —a medida que aumenta su nivel de tecnicidad—, en una disciplina más «literaria», y a la inversa: es evidente que la escritura, desde hace algún tiempo, participa un poco de cierta visión cinematográfica del mundo. Se trate de desconstrucción o no, un escritor siempre ha sido un montajista. Y hoy, lo es incluso más.¹³

Un tema que le interesa muy particularmente a Derrida es el de la creencia, es decir el crédito que se presta a la obra artística. Sería apasionante analizar el régimen del crédito en todas las artes: cómo se cree en una novela, en ciertos momentos de una representación teatral, en lo que está inscrito en la pintura y, por supuesto —algo totalmente diferente— en lo que el cine nos muestra y nos relata.¹⁴ Añade que si escribiese sobre cine, ese sería seguramente el tema escogido.

Por último, existe un hecho en la cultura occidental que llama poderosamente la atención al filósofo francés. A pesar de la creencia en las imágenes, existe desconfianza hacia la imagen en general y hacia la imagen fílmica o televisiva en particular. Es un arcaísmo pensar que solamente la percepción, el verbo o la escritura son creíbles, un derecho que no posee un testimonio filmado. Se puede creer en las imágenes, pero no tienen valor probatorio. Tomemos el caso Rodney King en Los Angeles, donde todo el sistema de la acusación reposaba sobre una película de video registrada fortuitamente por un testigo de la paliza que recibe el negro por parte de la policía. Todo lo que el testigo podía proveer eran imágenes, había visto todo por el ojo de su cámara, y esta película se encontró en el centro de discusiones e interpretaciones múltiples, de nunca acabar. Si el testigo hubiera visto y hubiera reportado los hechos, su palabra, de cierta manera, habría sido una

prueba más firme. La imagen de los hechos, aun si correspondía a un estado de la sociedad, y suscitó una suerte de revuelta —sobre todo en la comunidad negra—, era paradójicamente menos digna de fe por parte de la justicia y de la autoridad blanca. Lo que queda planteado por este desafío es, más fundamentalmente, la cuestión de la huella: la huella genética es más creíble, mejor acreditada, que la huella cinematográfica.¹⁵

La filosofía no puede ignorar al cine, concluye Jacques Derrida. Esperemos que sea coherente con su pensamiento y siga ahondando sus investigaciones. Su supuesta incompetencia en comparación con quienes conocen a fondo la cinematografía nos hace sonreír. Pensamos más bien que en el campo de la filosofía tiene mucho que aportar. Es una exigencia que este francés con su agudeza y espíritu polémico siga escurbando en la ontología del cine. Y en **BUTACA sanmarquina** le seguiremos los pasos a Derrida y, claro está, a aquellos teóricos que lo cuestionen y propongan otros puntos de vista.

Notas

¹ Cragnolini, Mónica, **Derrida: desconstrucción y pensar en las «fisuras»**, Conferencia en la Alianza Francesa, Ciclo «El pensamiento francés contemporáneo, su impronta en el siglo», Buenos Aires, 30 de setiembre 1999, en http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/cragnolini_1.htm.

² Peretti, Cristina de, **Deconstrucción**, Entrada del **Diccionario de Hermenéutica**, dirigido por A. Ortiz Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998, en http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/peretti_2.htm.

³ Derrida, Jacques, **Las artes del espacio**, Entrevista de Peter Brunette y David Wills, 28 de abril 1990, Laguna Beach, California, publicada en «Deconstruction and Visual Arts», Cambridge University Press, 1994, cap. I, pp. 9-32, en http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artes_del_espacio.htm, p. 3.

⁴ *Ibidem*, p. 4

⁵ Cahiers du cinéma N° 556, abril 2001, Paris; traducción de Fernando La Valle, en www.otrocampo.com/6/derrida.html.

⁶ *Ibidem*, p. 1.

⁷ *Ibidem*, p. 1.

⁸ *Ibidem*, p. 2.

⁹ *Ibidem*, p. 2.

¹⁰ *Ibidem*, p. 2.

¹¹ *Ibidem*, p. 4.

¹² *Ibidem*, p. 3.

¹³ *Ibidem*, p. 6.

¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵ *Ibidem*, p. 5.

los matices del gris

Escribe Isaac León Frías

El elefante en la cristalería

El autor de **Incendio de espejos en el filme** me atribuye sentirme vencedor a partir de los argumentos de la carta que se publicó en el número 15 de **BUTACA Sanmarquina**, pero por lo visto es él quien se siente perdedor, pues rápidamente anuncia su retiro de la *controversia*, sin que se exima de *continuar con la producción de ensayos modestos y honestos*.

Esos ensayos quieren *después de ir y venir con el pensamiento por los caminos de la creación artística, de la estética, de la lógica dialéctica y de otras teorías del conocimiento, sacar a luz las diferencias esenciales entre el cine artístico y las películas de oficio*. ¡Nada menos! Me pregunto, a cuenta de qué apela a esos «caminos» para, en su nombre, escribir lo que escribe, repitiendo la silvestre oposición entre el cine artístico y el de oficio? ¿Para establecer esa diferenciación hay que recurrir a la estética, a la lógica dialéctica y a otras teorías del conocimiento? ¿Tanto tuvo que elucubrar el cacumen de Balmes Lozano por los caminos de esas disciplinas para llegar al más común de los lugares, este sí de la crítica gacetillera más ramplona, como el que opone el cine artístico al de oficio? En realidad, toda la terminología utilizada en su argumentación es un cascarón desgastado, en absoluto prospectivo y más bien anacrónico, atado a una vetusta concepción contenidista y culturalista del arte cinematográfico.

Por cierto, en la carta que se publica en el número 16 de **BUTACA**, Lozano no responde a las observaciones formuladas. Se reafirma en lo dicho, como quien repite el rollo que se conoce de memoria y del que no puede salir y no es capaz, ni siquiera, de un mínimo intento de precisar un poco más los supuestos de la propia teoría que enuncia. No es capaz de decir nada sobre la génesis conceptual que distingue al cine de autor del cine de oficio, o sobre los modelos de cine y las películas que alimentan (es decir, que le dan base y soporte, no en la que se inspira) el título, que es lo mismo que decir ese artículo absolutamente ayuno de referencias a películas no peruanas, como si el cine no existiera en el resto del mundo. No se puede escribir en nombre de matrices conceptuales que pueden ser muy respetables en sí mismas si no se confrontan con la realidad, esa que está ausente en el discurso de Lozano que echa mano a un humanismo absolutamente maniqueo y puritano y coincidente, en última instancia, con el componente «científico» de por medio, en vez del teológico, con el catolicismo ultramontano. Igual que Monseñor Durand rechazando la posibilidad de ver **La última tentación de Cristo** porque «ya sabe» de qué se trata, Balmes Lozano rechaza, con el horror del inquisidor, sin haber visto nada y sin estar enterado de lo que se exhibe, a las *pantallas en que impera la irracionalidad y la morbosa fantasía*. El moralismo es, exactamente, el mismo, sólo que en este caso revestido por un supuesto soporte científico.

Sí, en efecto, no hay en mi opinión nada rescatable en ese texto, a no ser la provocación para responderle. Y eso me parece lamentable en quien figura en el Consejo Editorial de una revista de cine y ejerce, según tengo entendido, como profesor en una Academia. En la respuesta no dice nada nuevo, a no ser las alusiones de tipo personal y las comprensiones deficientes o antojadizas, no lo sé, de lo escrito por mí. Sólo me voy a referir a tres de ellas, antes de pasar al debate de los temas propuestos por él mismo y sobre los que no es capaz de enhebrar ninguna respuesta que no sea la de ponerme en el espacio del crítico gacetillero al servicio de los gustos del mercado. La primera: insisto en que mencioné no recordar haberlo visto en ninguna función de cine durante 30 años, sólo para cotejar esa impresión con la que deja el texto: el enunciado de unos conceptos que no surgen de las películas, sino que se imponen a ellas. Para afirmar lo que afirma, no necesita haber visto nada, claro, ni siquiera las películas peruanas, porque es una teoría apriorística, que no considera en absoluto la realidad concreta de las obras fílmica. No es capaz, por ejemplo, de esbozar la más mínima explicación de cómo encuadrar la obra de Chaplin o la de Buñuel dentro de los marcos conceptuales que utiliza, porque le romperían por completo la plantilla.



Ciudadano Kane
Las aventuras de Robin Hood



Si hay que descalificar el trabajo teórico de Lozano no es porque no se le vea nunca en una función fílmica, sino por el enorme desconocimiento del cine que manifiesta, como si se tratara de un profesor de una lejanísima provincia al que no le llegaran ni las películas ni la bibliografía que permitan, no ya ponerlo al día, sino al menos situarlo en el terreno. Lo que hace Lozano es similar a lo que haría un elefante en una cristalería: no el incendio de espejos, sino la simple y llana destrucción de los mismos.

La segunda: Lozano me objeta la no elaboración de teoría. En efecto, no soy un teórico y pienso que la elaboración teórica es una cuestión muy seria y que no se puede hacer de cualquier manera, que requiere de un conocimiento ingente del cine que se ha hecho y que se hace en el mundo y de una plataforma conceptual muy sólida y amplia. Trato, sí, de seguir los desarrollos de la teoría, y no encuentro nada en el texto de Lozano que no sea la repetición de una vieja monserga que ni siquiera intenta mínimamente actualizar.

La tercera: al decir, dirigiéndome a René Weber, *estoy convencido de que ni tú ni los otros colegas de BUTACA podrían suscribir ese texto* no estoy pidiendo a la redacción de BUTACA que no le permitan escribir más, como sostiene Lozano. No tengo, ni he tenido, afortunadamente, vocación ni de censor ni de comisario de cultura, como sí demuestra tener quien prescribe qué cosa es nociva para *el desarrollo del conocimiento y la salud emocional* (pedirle que muestre el sustento científico de tal aseveración a quien repite todo el tiempo apelaciones al conocimiento científico sería, por supuesto, inútil) y que, por cierto, está lejos de la amplitud de criterios que exhiben los textos de BUTACA. Si yo formara parte del Consejo Editorial de BUTACA hubiera emitido mi opinión (el texto me parece calamitoso) sin sugerir ni respaldar su no publicación. Lo que sí hubiera propuesto de inmediato es escribir una respuesta polémica, como la que envié. Por otra parte, sé que en la presentación del número 15 de BUTACA hubo objeciones muy severas y ni una sola opinión favorable a ese texto y que se propuso allí un debate público sobre el mismo. Yo aprovecho la ocasión para reiterar esa propuesta: que se ponga en debate en el auditorio de Cine Arte de San Marcos en las condiciones que establezca la Dirección de Cine Arte y de BUTACA. ¿Por qué no hacerlo? Sospecho que Lozano le va a quitar el cuerpo a esa posibilidad. Pero pueden ser otros los que participen en ese debate. Yo no me corro, y ofrezco mi participación, pero me avengo a la opción de

no estar en la mesa si el Consejo Editorial de BUTACA así lo considera. No me incomoda estar sentado entre los asistentes. Lo importante es que se realice el debate.

Naturalmente, ni lo anterior ni lo que sigue va a modificar a estructura pétrea de un pensamiento inamovible. Por ello, escribo especialmente para los otros colegas de BUTACA y para sus lectores y solicito desde ya espacio en el siguiente o los siguientes números para tratar los otros temas sugeridos en el texto de Lozano, de modo que no resulte tan sumario el tratamiento de los mismos. Seguirán, entonces, apartados sobre **La intencionalidad del autor** y **El punto de vista**, sobre **El autor y el género** y, claro, sobre **El cine de arte y el cine de oficio**, que como en el caso del que sigue se irán, inevitablemente, entrecruzando. El texto quiere tomarse las licencias del ensayo y no atenerse al rigor académico.

Libertad de creación y mercado

No es aceptable la elaboración teórica acerca de un objeto o un hecho reales a partir de abstracciones. Eso en filosofía se conoce como el idealismo. En el caso de nuestro objeto de atención, la referencia al proceso histórico es fundamental y no lo que hace Lozano: extraer inferencias a partir de una matriz conceptual cuyo asidero histórico escamotea por completo. Por eso es que hay que ubicar los temas de la libertad creativa y del mercado en su génesis y en su desarrollo a través del tiempo. Sin ánimo de exhaustividad, imposible además en un texto de la extensión del presente, la libertad de creación no fue una preocupación primigenia. Los pioneros se debieron sentir bastante libres en un ejercicio que combinaba el manejo del juguete nuevo con la exploración del mundo circundante, como en las vistas de Lumière, o las fabulaciones ilusionistas, como en las obras de Méliès. No parecía haber trabas en los cortos de Griffith que fueron afinando el manejo del lenguaje. Los primitivos suecos, daneses o italianos han debido experimentar semejante sensación de libertad. No es que no se pueda debatir si en esa etapa formativa hubo o no una auténtica libertad. Simplemente, eso no se planteó como tampoco que el cine fuera un arte. El mercado se fue imponiendo antes de que la consideración del cine como un arte o la práctica de la libertad creativa, o su reivindicación, se hicieran patentes. La libertad de creación no es un asunto ontológico que surge con el origen de la cinematografía. Es una cuestión histórica que se presenta más tarde, cuando las industrias fílmicas ya se han organizado y la concepción del cine como un arte y del realizador como un



Sam
Peckinpah

artista se van perfilando. Es decir, van a pasar unos 25 años aproximadamente para que esos temas adquieran relieve y sean materia de reflexión. Y no porque el cine no tuviera entonces una dimensión artística (la tuvo desde Lumière y Méliès, aún con el lenguaje en ciernes), sino porque recién después de la Primera Guerra Mundial se hace consciente el status estético de lo que empieza a llamarse el séptimo arte.

Jean-Luc Godard ha sostenido, con la agudeza que lo caracteriza, que el 28 de diciembre de 1895 no nació el cine, nació el negocio del cine, el carácter de espectáculo público comercial dirigido a una audiencia pagante. En otras palabras, las películas, que no tenían aún una base industrial, aparecen para ser ofrecidas a los asistentes a una sala que pagan por ver lo que se les ofrece en la pantalla. Y eso es lo que va a signar, de allí en adelante, para bien y para mal, el futuro del cine. Las industrias se van formando en algunos países, Estados Unidos se afirma como la potencia hegemónica en los años de la Primera Guerra Mundial, la mayor parte de los países del mundo no logra consolidar una estructura industrial o ni siquiera lo intentan. La realidad del mercado se impone irremisiblemente, no como un hecho ontológico, indisociable de la naturaleza del cine, sino como un hecho histórico que continua hasta nuestros días y se proyecta hacia delante. Quizás en un futuro, que seguramente no veremos, no sea el mercado el que determine la producción económica y cultural, pero los signos del presente (la hegemonía norteamericana, la llamada globalización, el impresionante crecimiento económico de la China) permiten avizorar que tiene para rato.

En los años 20 se pone en marcha la controversia acerca de la compatibilidad de la libertad de creación con el cine «del sistema», aunque todavía la industria admite un amplio margen de experimentaciones y de cambios. Las películas «canónicas» del expresionismo alemán y una parte considerable de la vanguardia francesa de los años 20 son producidas por las empresas instaladas. Se van fijando con mayor claridad los parámetros de la industria y los límites previstos. El caso de Eric Von Stroheim pone de manifiesto de forma dramática el conflicto del creador y la industria, mientras que el de Chaplin o De Mille la armonía entre uno y la otra. No hay incompatibilidad ontológica entre el artista y la industria. Son las condiciones propias de cada época y estudio, las políticas de la empresa o la voluntad del productor o de la estrella poderosa, las intervenciones censoras, las circunstancias políticas y sociales, unidas a la adecuación o inadecuación de los realizadores y sus expectativas creadoras, entre otros factores, los que van a marcar los

límites y las posibilidades (lábilis, cambiantes) de la libertad de creación. Es así que en el llamado período del clasicismo norteamericano, y pese al control del productor y a la estricta división de funciones profesionales, florece un amplio margen de cine creativo, producto del talento de varios realizadores, pero también de una labor orquestada que hace posible resultados satisfactorios sin que se perciban, necesariamente, las huellas del autor. Es el caso de **Las aventuras de Robin Hood** (Michael Curtiz y William Keighley, 1938), un extraordinario ballet de aventuras, de una energía física y cromática que ya quisieran tener muchos relatos de ahora.

En los años 20 el debate entre el cine «artístico» y el «de entretenimiento» se instala y va a ser durante tres décadas una dicotomía recurrente, hasta que el giro copernicano que representa en los años '50 la teoría de André Bazin y el equipo crítico de **Cahiers du Cinema** (Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette, Douchet, etc.), permite poner las cosas en claro: la industria, con todo su poder económico, puede limitar, pero no necesariamente ahogar, la libertad de creación. Para situarnos en el caso prototípico, el norteamericano, Hitchcock lo demuestra en el campo de las producciones de mayor alcance. Jacques Tourneur, Joseph H. Lewis, Edgar Ulmer y otros en la producción de serie B. Martin Scorsese ha mencionado a los «contrabandistas» al interior de la industria, refiriéndose en especial a aquellos que, trabajando fuera del rigor de las **majors**, las casas productoras más exigentes, pudieron introducir elementos expresivos propios. Pero sin necesidad del «contrabando», varios otros lograron armonizar los requerimientos de la industria con una perspectiva personal (Cukor, McCarey, Walsh, Wellman, Von Sternberg, etc., por no volver sobre los nombres más reconocidos de Ford, Hawks y Capra). Más recientemente, y con mayor poder de decisión sobre sus proyectos, realizadores como Kubrick, Scorsese, Eastwood, Coppola, Woody Allen y otros han logrado salir airoso (a veces algo magullados) en lo que ahora con mayor conciencia que antes se plantea como una afirmación de la libertad creativa. Pero la industria y el mercado no sólo no anulan la expresión personal, sino que tampoco son incompatibles con productos no necesariamente personales que pueden alcanzar topes de maestría como el ejemplo señalado de **Las aventuras de Robin Hood**. La negación de esa posibilidad es la manifestación de un típico prejuicio *culturalista* que observa todo desde la atalaya de un supuesto gran arte, que es el que se pone de manifiesto en los conceptos antitéticos que esgrime Lozano.

Naturalmente, no estamos ante un lecho de rosas ni hay por qué mitificar la imagen de una industria y de

unas condiciones de producción que han estado y están muy lejos de ser ideales. Varios de los rebeldes, de los **mavericks** de la industria, son el testimonio de que ésta podía ser implacable con quienes osaran desafiar sus reglas. La carrera de Welles es Hollywood es un ejemplo conocido de esa tensión. Las de Nicholas Ray y Sam Peckinpah resultaron bastante traumáticas. Cassavetes no pudo integrarse y mucho le ha costado la continuidad de su carrera a Peter Bogdanovich. Otros fueron encontrando sus espacios en ciertos márgenes de la gran industria como en el caso de Sam Fuller o Robert Altman. Además, el peso de esa industria ha gravitado y lo sigue haciendo (y con mayor fuerza) en el resto del mundo, afectando, con frecuencia en un sentido restrictivo, a otras cinematografías grandes, medianas o chicas.

La libertad creativa, en todo caso, no ha sido ni es fácil en un medio que, evidentemente, está sujeto a fuertes presiones del mercado y no hay duda de que a mayor presupuesto, mayores son los condicionamientos, sin que esto signifique que el producto no pueda acceder a una dimensión artística respetable como en **Titanic**, en la que la personalidad creadora de James Cameron logra imponerse, cosa que no ocurre en las producciones de Jerry Bruckheimer tipo **Top Gun**, **La Roca**, **Armageddon** y **Pearl Harbor**, en las que los realizadores hacen un simple trabajo de encargo. La formación de empresas pequeñas ha incrementado desde los años '60 la posibilidad de un cine de carácter minoritario que antes no tenía cabida, o la tenía en menor grado, tanto en Norteamérica como en Europa. Eso no significa que una premisa del llamado cine artístico sea *la libre creación o elección del tema con autonomía de las presiones del mercado* (la frase está mal formulada, además, pues qué significa la elección del tema?; se elige un proyecto, que incluye o no un relato, y un plan de producción), sino una manera distinta de adecuar una propuesta a las presiones del mercado que, inevitablemente, existen si es que la película apunta a un circuito de exhibición, por pequeño que sea.

He destacado la experiencia norteamericana porque es la del cine hegemónico, es el más conocido y en el que se puede hacer notar lo simplista que es una antinomia excluyente entre un cine personal y otro de oficio, lo que no significa que un porción considerable de la producción industrial no sea relativamente estándar. Sin embargo, es incorrecto, por erróneo y falaz, desde un punto de vista crítico o teórico imponer la separación y descartar de antemano a las películas que se consideran «de oficio», con lo cual, además de partir de un prejuicio, se evidencia la actitud comodona del ocioso que no se toma la molestia de ver aquello que rechaza sin haber visto. Qué fácil resulta, entonces, etiquetar a las películas como «cine de oficio» para así descargarse de hacer el mínimo esfuerzo que

supone verlas, negándose con ello la posibilidad del conocimiento científico (¿que es o no la verificación o comprobación de los datos de la realidad?) pero también la sorpresa de la fruición estética (esa que puede aparecer, por qué no, en las películas que denigra Lozano) y la posibilidad de que, detrás de una apariencia estándar, pueda ocultarse, como ocurre a veces, menos tal vez ahora que antes, una comedia brillante, un *thriller* criminal inquietante, un filme de horror perturbador o, también, un relato atípico ajeno a cualquier marco genérico. Y a propósito de lo último, ¿dónde y cuándo he afirmado yo, como sostiene Lozano que nunca da pie en bola, que el género cinematográfico es la medida, la norma o el modelo de cine o una suerte de «justo medio» desde el cual valorar la dimensión estética del cine? Sólo una comprensión cerrada y maniquea (¡qué penosa aplicación de la lógica dialéctica!) como la suya me puede endilgar tamaña tontería que jamás, ni oralmente ni por escrito, ni en público o en privado, he sostenido. Los géneros son opciones estéticas tan válidas en principio (ni más ni menos) que la mezcla heteróclita de dos o más de ellos o que la prescindencia de los mismos en propuestas no genéricas. La ficción es tan válida como la no ficción o la combinación de ambas. No hay, tampoco, al respecto ningún determinismo ontológico y cada película tiene que verse en sus particularidades, pues no tendría sentido analizar **Un perro andaluz** o **Tierra sin pan**, de Buñuel, con las mismas herramientas analíticas que se aplican a **Casablanca** o **Cantando bajo la lluvia**. O los films-ensayo de Hans-Jürgen Syberberg de la misma manera que la serie **La guerra de las galaxias** o **El señor de los anillos**. Yo personalmente simpatizo con los proyectos fílmicos que rompen con lo establecido, dentro o fuera de los géneros, me atrae la trasgresión, la ruptura de las normas, las exploraciones fronterizas y aprecio de manera extraordinaria el trabajo de quienes como Godard, Straub, Bela Tarr o Kiarostami avanzan en los últimos años (bueno, Godard desde 1959) por las líneas más arriesgadas de corte de las categorías canónicas de la ficción y el documental, pero eso no me impide el disfrute estético de las películas de un Clint Eastwood, con su apego a las formas clásicas lo que es, a su manera, un cine de contracorriente en los tiempos que corren. No tengo ninguna adhesión a cánones estéticos exclusivos o excluyentes y trato de asumir en lo posible cada visión o re-visión de una película como una experiencia nueva y distinta. Porque entiendo que una teoría fílmica tiene que ser abierta, flexible y atenta a todo lo que se crea en su dominio (y a revisar constantemente lo antes creado) y porque entiendo también que no sólo existe el blanco y el negro. Existen también, y afortunadamente, los matices del gris. Gracias a ellos el cine, y la experiencia artística en general, vale la pena.



LOS OLVIDADOS

louis delluc

Escribe Ichi Terukina

Periodista, escritor, director, guionista, escenógrafo y crítico, **Louis Delluc** fue el principal artífice de un movimiento que influyó considerablemente en el posterior desarrollo de un cine francés dotado de personalidad propia. Es considerado el fundador de la crítica independiente y los cineclubes (Georges Sadoul), y uno de los galardones más apreciados por los cineastas franceses lleva su nombre¹.

La intensa actividad de Louis Delluc compensó, de alguna manera, su muerte prematura. Hijo de un farmacéutico de Burdeos, nace en Cadouin (Dordoña) en 1890, su familia se traslada a París cuando apenas tenía tres años, y muere en la capital francesa a los treinta y tres años.

Junto con su amigo León Moussinac publicó la **Revue Française** (1909), dedicada a la actividad teatral. Luego de representar en las tablas su primera obra, **Francesca**, ejerce la crítica teatral en la **Comédie Illustrée**. Posteriormente llegó a ser el jefe de redacción de **Film**, revista fundada y dirigida por Henri Diamant Berger; además se reunía constantemente con un grupo de escritores apasionados por el cine, como Colette, Cocteau y Aragon, y cineastas como Abel Gance y Germaine Dulac, entre otros. *Sin embargo* —afirma Jean Mitry—, *su papel fue más importante cuando entró como crítico titular en París-Midi. Al tener en potencia a un mayor número de lectores, contribuyó a formar su gusto a favor de un cine de calidad y a inculcarles en su espíritu el embrión de una nueva cultura. Luchó por el renacimiento del cine francés, mantuvo y animó los intentos más válidos de Gance, de Dulac y de Marcel L'Herbier y fue creador de la «nueva escuela» antes de ser, poco después, su principal representante y animador* (Mitry, 1974:80).

Escribió importantes libros sobre cine: **Cinéma et Cie** (1919), **Photogénie** (1920), **La jungle du cinéma** (1921), **Charlot** (1921) y **Drames de Cinéma** (1923). A todo esto hay que agregar su filmografía como realizador, escenógrafo y guionista en casi una decena de películas.

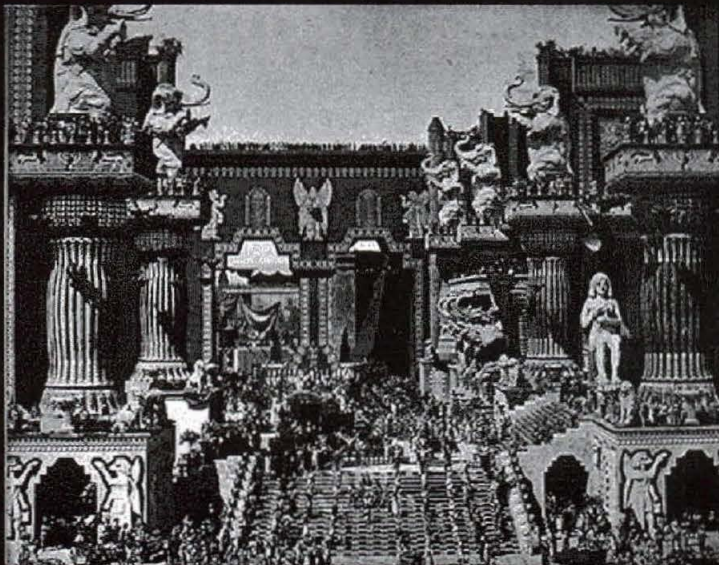
La conversión

Al principio Delluc fue un detractor del cine. Particularmente detestaba el *film d'art*, el cine de actualidades, las películas cómicas de la época y la serie **Fantomas** de Fueillade; sólo le interesaba algunas películas de *vaqueros*. No obstante, de vez en cuando se dejaba llevar por sus amigos actores y en particular por Eve Francis, que luego fue su esposa. Una tarde de 1916 la actriz lo convenció para asistir al cine y descubrió **Forfaiture** (**The Cheat** de Cecil B. de Mille, 1915). Al final de la proyección, Louis Delluc fue plenamente conquistado por el cine norteamericano (Gilles Delluc). A partir de esta experiencia se convirtió en un intrépido defensor de un cine francés renovado. *El cine* —afirma Louis Delluc— *llega a todas partes. En todos los países se han construido salas; los filmes se han rodado en todo el mundo. Es un gran medio de conversación entre los pueblos (...) El cine es una lengua internacional, pero por eso mismo debe servir para difundir y comunicar la personalidad de cada uno. En él los americanos son americanos, los suecos siguen siendo suecos, los alemanes se afirman como alemanes; nosotros les pedimos a los cinegrafistas franceses que sean franceses...* (Sadoul, 1977:121).

Del «Séptimo Arte» a la «Photogénie»

Desde el punto de vista teórico, Louis Delluc desciende directamente de Ricciotto Canudo², consolidando las ideas planteadas por el autor de **El Manifiesto de las Siete Artes**.

En **Cinéma et Cie** (Grasset, París, 1919), Delluc nos recuerda a Canudo cuando afirma: *Somos testigos del nacimiento de un arte extraordinario, que es quizás el único arte moderno: hijo de la máquina y del ideal humano*. Sin embargo, para el francés el cine no es el primero, el quinto o el séptimo. Es un arte con pocos artistas, como hay pocos escultores y músicos verdaderos. Su fuerza proviene de los medios singulares de expresión directa, cuyos elementos



principales son *le décor* (decoración, escenografía), *la lumière* (luz), *la masque* (máscara, careta) y *la cadence* (cadencia). Además, formula el término *cinéaste* (equivalente al *écraniste* de Canudo) para designar a la persona que se dedica a la investigación cinematográfica y que, al mismo tiempo, colabora técnica y artísticamente en la realización de una película (Aristarco).

Para Delluc, *le décor* son los escenarios exteriores e interiores de una película, lo que implica, *la perspective*, es decir, los encuadres y los diversos planos. De modo que el director al seleccionar *le décor* con sus encuadres y planos *ya no fotografía sino crea* (Aristarco). Pero no es suficiente crear un *décor*, también hay que saber iluminarlo, no importa si la luz es natural, artificial o su combinación, dado que de acuerdo como se emplee, *la lumière* le concede a las cosas un significado particular. *La masque*, según Delluc, es el actor, considerado como «máscara», esculpida y animada de vida.

Pero *cadence* es un concepto más complejo que merece nos detengamos un instante. Se trata, en concordancia con Delluc, de un delicado equilibrio entre las diversas partes de una película, sin que una de ellas sobresalga en desmedro de las otras. Es decir, *la cadence* es el elemento que le confiere unidad al filme, es el concepto unificador que determina la composición total del filme. Por consiguiente, abarca (aunque, en nuestra opinión, no se restringe) lo que hoy conocemos como montaje por compaginación o edición. Más aún si, según Aristarco, el propio Delluc fue uno de los primeros en emplear el término «montaje» en el campo cinematográfico.

Sobre el particular, Guido Aristarco circunscribe el concepto delluciano *cadence* a la vieja noción de «montaje»³: *A la cadence [Delluc] le dedica un pequeño capítulo –afirma Aristarco–, quizá demasiado breve, pero el cual, escrito bajo la impresión que le causó una película de Griffith*

(Intolerance), ya es un paso adelante desde la intuición de Canudo del montaje y representa una nueva etapa hacia la definición de lo «específicamente cinematográfico» (Aristarco, 1968:122). Sin embargo, más adelante el historiador italiano, en su valiosa reseña crítica sobre Delluc nos dice: *La cadencia, además, constituye la trabazón entre le décor, la iluminación [la lumière] y la masque...* Lo que confirma nuestra hipótesis de que el concepto *cadence* no se reduce a la noción generalizada que se tiene sobre el montaje y su papel histórico sobre el problema de la «especificidad cinematográfica»; por el contrario, para Delluc *cadence* es una categoría que, desde el punto de vista epistemológico, se halla sobre los conceptos *lumière* (iluminación), *masque* (actor) y *décor* (escenografía), incluida *la perspective* (dentro de la cual están contenidos los encuadres y planos).

«Lo específicamente cinematográfico»

De Canudo, Delluc recoge el término *photogénie* y así intitula su segundo libro (*Photogénie*, De Brunoff, París, 1920); la invención de esta palabra se le atribuye al escritor Edmond Huot de Goncourt (1822-1896), que se remonta al año 1881⁴.

El Diccionario de la Real Academia Española (Vigésima primera Edición, 1992) no acepta el término *fotogenia* pero sí *fotogénico*, cuya segunda acepción es: *Dícese de algo o alguien que tiene buenas condiciones para ser reproducido por la fotografía.*

El concepto delluciano *photogénie*, está bastante lejos del significado de la palabra *fotogénico* señalado por el Diccionario. Según Guido Aristarco: *Entre los errores y defectos denunciados, Delluc destaca el prejuicio equivocado de considerar la fotografía en el cine como medio principal y único. Según él, el cine se construye sobre la base de la «fotogenia», cuyo concepto (...) se estudia y se amplía en sus teorías. Esta palabra, que representa la afinidad que existe entre cine y fotografía, pretende expresar el particular aspecto poético de*



las cosas y de las personas, susceptible de ser revelado sólo por el nuevo lenguaje. Todo otro aspecto, que no es sugerido por las imágenes en movimiento, no es «fotogénico» y no pertenece al arte cinematográfico (Op. Cit.121).

Hoy es mucho más fácil comprender las diferencias cualitativas entre la fotografía y el cine, por la diversidad de soportes físicos y procedimientos tecnológicos que el realizador tiene a su alcance. Consiguientemente, la enorme distancia que existe entre los enunciados «fotografías en movimiento» e «imágenes en movimiento» es muy clara y hasta tautológica. Sin embargo, para muchos teóricos, cineastas y críticos tan agudos y perspicaces como, por ejemplo y para citar sólo a los «olvidados» más conocidos: Mitry, Aristarco, Pasolini y Bazin, tales distancias eran, para su mirada, nulas; es decir, la diferencia entre la fotografía y la «cinematografía» eran meramente cuantitativas, aun cuando el dibujo animado –nacido antes del Cinematógrafo de los hermanos Lumière– reclamaba para sí su cualidad «fotogénica» en el sentido delluciano.

Ciertamente, algunos teóricos superaron, por así decir, esta «ceguera diferencial» entre la fotografía y la «cinematografía» (o la photogénie de Delluc), ahí están para corroborar esta afirmación, desde el sesudo trabajo de Siegfried Kracauer, Teoría del film, donde delimita claramente su objeto de estudio y advierte: *Conviene informar al lector desde un principio de que este libro no incluye todo lo que él probablemente espere. No se ocupa de los dibujos animados y evita abordar los problemas del color.* (Kracauer,1989:11). Hasta la mirada libre y sin prejuicios de Luis Rogelio Nogueras: *¿Qué es, entonces, lo «específico» cinematográfico? ¿Qué elementos de composición resultan absolutamente privativos del cine? La respuesta resulta tan obvia que no es de extrañar que a veces sea pasada por alto. Me refiero al hecho de que el cine es, ante todo, una sucesión coherente de imágenes en movimiento.* (Nogueras, 1981:55).

Tales afirmaciones parecerán ingenuas. Nosotros osaremos preguntar cosas más ingenuas aún: ¿Cuántas teorías se han elaborado sin delimitar su objeto de estudio? ¿Cuántas teorías han partido del supuesto de que «las fotografías en movimiento» son lo mismo que «las imágenes en movimiento»?

La photogénie de Louis Delluc nos da la primera respuesta inteligente⁵ que invade ese terreno teórico tan movedizo denominado «lo específicamente cinematográfico».

Fuentes

ARISTARCO, Guido
Historia de las Teorías Cinematográficas.
Editorial Lumen, Barcelona, 1968

DELLUC, Gilles
Biographie de Louis Delluc.
En: *Les indépendants du 1er siècle.*
www.lips.org

MITRY, Jean
Historia del cine experimental.
Fernando Torres Editor, Valencia, 1974

Estética y Psicología del cine.
Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1978

SADOUL Georges
Diccionario del Cine, cineastas.
Ediciones ISTMO, Madrid, 1977

Historia del Cine Mundial.
Siglo Veintiuno Editores, México, 1977

Bibliografía Citada

JEANNE Rene y FORD Charles
Histoire du cinéma.
Robert Laffont, Paris, 1947

KRACAUER, Siegfried
Teoría del Cine, La redención de la realidad física.
Ediciones PAIDÓS, Barcelona, 1989

NOGUERAS, Luis Rogelio
Imágenes en movimiento, signos lingüísticos: aproximaciones y diferencias.
En: Cine, Literatura, Sociedad. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1981.

Notas

¹ El «Premio Louis-Delluc» se concede, anualmente, a la mejor película francesa.

² Ver BUTACA sanmarquina Nro. 12

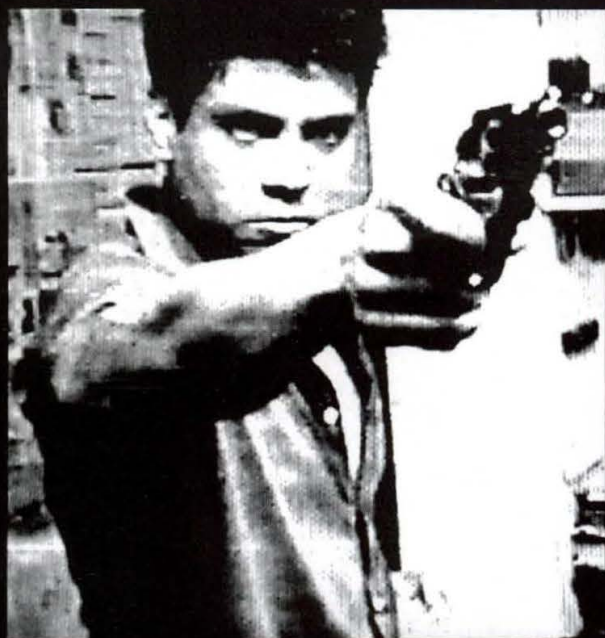
³ Actualmente el concepto montaje requiere una profunda revisión teórica. No sólo se contraponen a la noción de «montaje en profundidad» elaborada por André Bazin, además las distinción entre montaje, compaginación y edición aún permanece en la oscuridad más absoluta, a pesar del estudio de Vicente Sánchez-Biosca (*El Montaje Cinematográfico. Teoría y Análisis*, Paidós, Barcelona. El más reciente trabajo, a nuestro alcance, dedicado exclusivamente a los problemas teóricos del montaje) que, en nuestra opinión, «sobrevuela» las cuestiones más elementales. A todo esto hay que agregarle los problemas de traducción, puesto que en muchos casos el término francés *découpage* (literalmente: cortadura, corte, recorte), ha sido traducido al castellano, según los vaivenes de la moda «teórica», como *corte* (equivalente al inglés *cutting*) y como *desglose* o *planificación* (que equivale al término *shooting script* del idioma inglés).

⁴ Rene Jeanne y Charles Ford, en *Histoire du cinéma* (Robert Laffont, Paris, 1947). Y Georges Sadoul firma al respecto: *Esta palabra, que se cree generalmente inventada por Delluc, es usada con referencia en 1839 para la descripción de los trabajos de Daguerre.*

⁵ Aun a pesar de la burlona referencia que Mitry le da a este concepto delluciano: *Es suficiente decir que la «fotogenia» de Louis Delluc y los primeros teóricos (...) no constituyen sino explicaciones al estilo de la «virtud dormitiva de las adormideras»* (Mitry, 1978 Vol. I: 150).

el horror de la guerra interna

Escribe Edgar Chilo Bernuy



Imágenes de TQ-1992

El terrorismo como fenómeno social y la ola de violencia que vivió nuestro país a finales del siglo XX han sido temas abordados frecuentemente en la producción de algunos jóvenes cineastas. Muchos de estos trabajos, a su vez, corrieron por cuenta de estudiantes universitarios y tres de ellos fueron exhibidos en la proyección-conversatorio Ficciones Universitarias: Visiones de la guerra interna, que organizó el Cine Arte de San Marcos el pasado 30 de junio en la Sala Guillermo Ugarte Chamorro. El evento sirvió a los directores para proyectar sus trabajos e intercambiar opiniones con el público y los analistas sociales invitados para la ocasión.

Otto Palomares (UNMSM) y Ramón Zolla (U. de Lima) fueron los cineastas que asistieron a exhibir sus trabajos: **Los apátridas** y **Más que un sentimiento**, respectivamente. Ambos cortos, junto al medimetraje **TQ-1992** de Eduardo Mendoza (U. Católica), formaron parte de esta remembranza de un pasado que aún hoy nos persigue. Apagones, coches bomba, torturas y demás, son algunos de los elementos a los que recurren estas historias para retratar a la Lima de inicios de los noventa, víctima de la fase final del movimiento terrorista en el Perú: su traslado del ámbito rural al urbano.

A decir de estos dos directores los años del terrorismo marcaron sus vidas, y las de su entorno cercano, mientras se formaban como comunicadores. Esta época se convirtió en influencia y punto de partida para el trabajo que desarrollarían luego. *Decidí explotar el uso de la violencia como atractivo audiovisual*, manifestó Palomares, mientras que Zolla aseguró *Me interesé por el tema y traté de encontrar las causas*.



Al igual que la mayoría de cortos y medimetrajes peruanos, no han llegado a ser conocidos por el grueso del público cinéfilo, lo cual es una lástima. Pese a ello han gozado en su momento del reconocimiento de los sectores especializados y han conseguido varios premios en los festivales en los que participaron. Asimismo constituyen un importante testimonio de la juventud universitaria del país que rechaza la violencia y sienta su posición frente a una sociedad que muchas veces la generalizó como foco subversivo, sobre todo en el caso de las universidades públicas.

La importancia de estas obras fue remarcada por los dos investigadores del fenómeno social terrorista, especialmente invitados para la ocasión: Rolando Luque (asesor de la Comisión de la Verdad) y Pablo Zavala (miembro del Instituto Peruano de Educación en Derechos Humanos), quienes coincidieron en señalar que trabajos como éstos muestran con gran realismo la etapa crítica de la violencia interna que nos tocó vivir y en la que se evidenció aún más la profunda desigualdad que existe entre los distintos grupos sociales de nuestro país.

En estos trabajos podemos confirmar que la violencia nos tocó a todos, pero de un modo desigual. Nos mostró dos caras del Perú: uno que sufre y otro que es completamente indiferente a ese sufrimiento. Un Perú desintegrado y lleno de frustraciones que van desde los fracasos del fútbol hasta los de la economía nacional, señaló Rolando Luque, quien también aseguró que los filmes exhibidos formarán parte de las exposiciones y muestras itinerantes que se denominarán **Casas de la Memoria** y que buscarán una toma de conciencia en cuanto a la verdadera magnitud del terrorismo y las repercusiones que trajo.

Son una excelente revisión del pasado pues reflejan el sentimiento mismo de aquellos años y la tensión que se vivía, incluso en las universidades en donde el miedo crecía entre alumnos y profesores por las constantes amenazas de muerte que recibían, manifestó Pablo Zavala, quien considera estas producciones muy importantes para un entendimiento de la importancia de velar por el respeto a los derechos humanos.



Entrevista a Guillermo Giacosa

un mapamundi en la pantalla

Entrevista Gabriel Quispe Medina



Conversador nato, locuaz y espontáneo, Guillermo Giacosa ha sido felizmente acogido en los medios de comunicación peruanos, en prensa, radio y televisión. Argentino de nacimiento y casi peruano de adopción, su plática agarra viada cuando se deja llevar por el torrente de simpatías y aversiones que acumula desde la niñez. Descubrimos un cinéfilo que, para vergüenza local, prácticamente dejó de serlo en nuestro país, aunque mantiene intacta su condición de aficionado intuitivo y pasional.

¿Cómo ha sido su relación con el cine?

Desde que llegué al Perú hace más de veinte años se malogró mi relación con el cine. Para mí el cine en Argentina o Europa era como ir a misa, pero aquí me desconcertó que la gente llegara en plena proyección y gritara ¡Pepe, ven, acá hay sitio! y ese vicio tan norteamericano de estar tragando en la sala. Siempre terminaba peleando con alguien. Es inaudito. Voy muy poco al cine en el Perú. Este año sólo he visto **Matrix** y **Exótica**, y ninguna me gustó.

¿Por qué le desagrada Exótica?

Fui a curarme de **Matrix**, y encontré una cinta lenta, presuntuosa, con diálogos absurdos como *¿No has pensado alguna vez que no tendrías que haber nacido?*, o algo así, y la trama me dice unas cosas sórdidas del ser humano que ya he pensado cien veces. Respeto a los críticos que la elogian, pero no me conecté con la película y leí con gusto a Antonio Cisneros que se mandó un artículo terrible contra **Exótica**. Sí tiene un erotismo refinado, pero no me conmueve, no encuentro algo nuevo. Mira, mi contacto con las películas y con todo espectáculo es muy emotivo, no pienso en ese momento, sino siento, me comprometo emocionalmente, las ideas vienen al día siguiente, no racionalizo demasiado. Una vez en mi tierra natal Rosario, a los dieciocho años, estaba tan concentrado en una función teatral de **Nuestro pueblo**, de Thornton Wilder, que, en medio de cien espectadores, no dudé en gritar *¿Cómo dijo?! porque no entendí una frase*. La amiga que me acompañaba casi se muere, quería escaparse, y yo tuve tanta vergüenza que ya ni miré al escenario y no pude ver cómo reaccionaron. Años después me casé con una actriz y me contó esta anécdota, y le dije que el tipo era yo, y recién supe que los actores se sintieron felices por el grado de atención que habían conseguido de mí (coro de risas).

¿Qué hitos recuerda en su afición?

Algo realmente impresionante fue ver **El manto sagrado** en el nuevo formato Cinemascope y en Technicolor. Tenía quince, dieciséis años, era fantástica esa pantalla desmesurada. Entre los directores me impresionó alguna de Bergman, como **El sétimo sello**, y no recuerdo más, no hablo de Bergman para parecer culto. **Un hombre y una mujer** de Claude Lelouch fue encantadora. Me gustaban los italianos, ese neorrealismo que dejaba las posturas hollywoodenses tan rococó y mostraba la vida tal como era. Fue fascinante **Ladrón de bicicletas** de Vittorio De Sica, para alguien como yo que tenía inquietudes sociales, impactó mucho a mi generación. Recuerdo **Grupo de familia** de Visconti, una obra de arte. Me encantó **Nos habíamos amado tanto**, de Ettore Scola, tenía de todo. Estuve cerca de vomitar con **Saló** de Pasolini, era repugnante ver gente comiendo caca y horrible que a alguien le sacaran las cuencas de los ojos, pero la vi hasta el final. Pasolini me interesó por iconoclasta, él rompía esquemas tradicionales, sus otras obras me gustaban. En una época disfruté de Fellini, **Amarcord** me pareció maravillosa, también **Julieta de los espíritus**, ahora no me dicen casi nada. ¿Sabes que conocí a Giulietta Massina?

¿En qué circunstancias?

Fui a una reunión de la UNICEF, y en la delegación italiana estaba ella, y me quedé mirándola tan apasionadamente que me mandó un beso volado. Eso fue todo. Estaba fascinado, la había visto en **Julieta de los espíritus** y **La strada**. Es inolvidable el momento en que anuncia la llegada de Zamparó.

¿La afinidad con los italianos venía de familia?

Sí, creo que influyó. Desde chico escuché en mi casa una mixtura de piamontés y turinense. El italiano es un idioma admirable, a veces sintonizo la RAI sólo para oírlo. Cuando fui a Italia todo el mundo me miraba raro porque en verdad estaba hablando una suma de dialectos. Mis amigos y yo estábamos enamorados de Sophia Loren. Cuando estuve en París, fui varias veces a un café carísimo que se sabía era visitado por ella con frecuencia y nunca apareció. Nos gustaban Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale, Silvana Mangano, pero la diosa era Sophia Loren, y hasta ahora lo es.

¿Ha visto alguna película sobre periodismo y poder que le interese?

Citizen Kane me parece una buena película, pero no el monumento que han levantado. No sé, no entiendo por qué tendría que ser considerada de manera tan grande.

¿Qué opina del cine peruano?

Me han gustado **Maruja en el infierno**, algunas cosas de Robles Godoy, quien no sé si ha plasmado en la pantalla toda su gran experiencia. Lo he entrevistado varias veces, es un tipo fenómeno. Le tengo aprecio a las películas peruanas, me proyectan cierta ternura, pero la verdad no he visto algo que me deslumbrase.

Es conocido su gusto por la música. ¿Disfrutaba el cine musical clásico?

No, en absoluto, lo detestaba. Cuando me llevaban al cine de chico podía llegar al llanto con tal de no ver un musical. Apenas empezaba el canto odiaba a quien fuera. Después aprecié a Gene Kelly, Fred Astaire, Ginger Rogers, pero a Frank Sinatra jamás, un mafioso asqueroso, cerdo y políticamente un hijo de puta, no puedo deslindar la persona de su arte. Además nunca me gustó cómo cantaba. Que no me lo comparen con Carlitos Gardel, por Dios. Mira, yo nunca me he alienado por los artistas. Ni **The Beatles**, ni **Rolling Stones**, ni nadie. Un día llegó Robert De Niro a Buenos Aires y medio país se alocó y los diarios le dieron primera plana. Me pregunto por qué carajo sale De Niro en primera plana si hay mil temas más importantes para la cobertura periodística en el país. Son buenos actores y nada más, pueden incitar tu fantasía, pero es tu interior el que trabaja. El actor es una especie de intérprete de un mensaje para que tú pienses, y punto. Nunca he idealizado a los artistas, más allá de la calentura por Sophia Loren. Rita Hayworth me parecía fantástica, preciosa. Salvo cuando cantaba, ¡ja, ja!

¿Qué otras antipatías tiene?

Los dibujos animados. Nunca he podido soportarlos, ni de chiquito. ¡Me hacían sufrir tanto! También odiaba Los Tres Chiflados.

Ah, yo también.

¡Eran tan violentos! Abbot y Costello me parecían terribles, Stan Laurel y Oliver Hardy igual, no soportaba que se pegara la gente. Venía de un hogar donde no existía violencia ni castigo físico, y verlos en ese plan de pim, pam, pum, me provocaba una herida en el alma. Ahora los norteamericanos están haciendo la guerra después de todas esas huevadas que han filmado.

Una violencia sistemática.

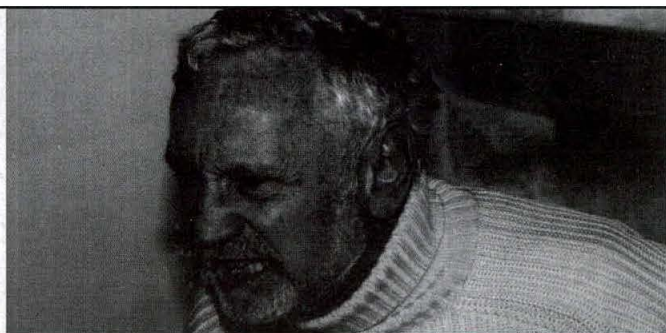
Sí, todo el tiempo.

¿Qué le parecen Charles Chaplin y Buster Keaton?

Al principio no me gustaban, después sí. Es que de chico prefería sobre todo la acción.

¿Las seriales?

¡Eso me encantaba! No me perdía una. Cada domingo en la mañana la muchachada de Rosario se reunía para ver **El jinete escarlata**, que aparecía con una máscara y un pito que sonaba piii, pi, pi, pi, piii. Toda mi infancia fui **El jinete escarlata**, era jefe de **Mascara-da Tropical**, ja, ja. Esas son las cosas que te deja el cine también.



¿Algún favorito particular?

Zorba el griego es una obra maravillosa. La muerte de la prostituta la tengo grabada en el alma. Cuando la gente saquea la habitación y la deja vacía sólo con el cadáver, es impresionante. Ah, a quien sí amo, adoro y venero es Woody Allen, lo más grande que ha producido el cine norteamericano. Es fantástico. Todas sus películas me gustan. **La Rosa Púrpura del Cairo**, **Manhattan**, **Annie Hall**, disfruto esa cosa psicoanalítica, que es tan argentino, ¿ah? Somos víctimas del psicoanálisis, el único país subdesarrollado con una escuela psicoanalítica. Durante mucho tiempo me sentí idiota porque no me psicoanalizaba. Desconfiaban de mí, me decían *algo tendrás que ocultar que no te psicoanalizas*.

Es conocido su vínculo con el peronismo. ¿Qué significó para Ud. el cine político que tuvo efervescencia en los años '60 y '70?

Me impactó mucho **La hora de los hornos** de Fernando Solanas, **La Patagonia trágica**, **Z** de Costa Gavras. Además nos reuníamos clandestinamente con los sindicatos para ver los mensajes del general Perón, que duraban hora y media, y en ese lapso no volaba ni una mosca. Silencio total. En el cine argentino vi cintas de contenido histórico, como **La guerra gaucha**, que propugnaba sentimientos nacionalistas, el amor a la patria. Vi alguna de Leonardo Favio, de quien todo el mundo cree que sólo es cantante romántico. De Aristarain vi la excelente **Martín (Hache)**, con Federico Luppi. Y las películas hechas sobre Evita son una vergüenza.

¿Vio la de Alan Parker?

Es una huevada. No tiene la más remota idea de quiénes eran Perón y Evita. Una pintura ridícula.

¿Admira a Eva Perón?

Era una mujer jodida, pero sí la admiro. Hizo cosas increíbles, trabajaba por ciento diez personas. Fue una obra intelectual de Perón. A Perón siempre lo hacen ver falsamente como un dictador; él era un brillante oportunista político, pero con ideas bien claras. En 1945 dijo que en el 2000 íbamos a estar libres o dominados, y fíjate cómo estamos.

¿Tiene vigencia el cine político que mencionábamos?

Sí, claro, si sigue pasando lo mismo. Nada ha cambiado. Más bien todo es más descarado ahora. Las intervenciones políticas en los asuntos internos de los países a partir de la globalización y el neoliberalismo ha pasado al extremo de la guerra preventiva en Irak por la locura de esta banda de facinerosos que en cualquier sistema lógico estarían todos en la cárcel. Bush, Rumsfeld, Blair, Aznar, Berlusconi, etcétera. Y por nuestros lares Menem y Fujimori también, ah. Lo que ha pasado en Inglaterra con David Kelly es un escándalo. ¿Quién va a suicidarse en una calle de Londres a cortarse las venas? Según las mejores tradiciones, uno se corta las venas en su casa. Si lo hiciera en una calle de Londres lo más probable es que alguien vaya a auxiliarlo, es imposible que sea un suicidio. Es un crimen. David Kelly era un biólogo de primera, hombre íntegro, respetado por sus colegas, tenía una enorme reputación, estaba asqueado por el mundo. Yo también lo estoy, pero no por eso voy a suicidarme. Este mundo me da asco, es repugnante esta teoría político-económica predominante que han defendido los Vargas Llosa y no sé cuántos más. Saca lo peor del ser humano, su lado más oscuro, siniestro, feroz, ya ni siquiera animal.

Un mapamundi en la pantalla

Talleres de Invierno



Te ofrecemos:

El cine como objeto de estudio

Historia analítica de la ciencia ficción

Análisis de corrientes realistas en el cine

Cine Arte

Centro Cultural de San Marcos

Informes:

427 - 1156

Jirón Lampa 833 - Centro Histórico de Lima

cinececu@unmsm.edu.pe

www.unmsm.edu.pe/cinearte



UNMSM-CEDOC