año: 5 número 18
Revista del Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos

BUTACA
sanmarquina

VII Encuentro Latinoamericano • Estrenos peruanos • Fabrizio Aguilar

Filmoteca • Cine argentino • Sundance • Fernando De Szyszlo

UNMSM-CEDOC

BUTACA VIRTUAL

Escribe Miguel A. Rosas

En esta edición continuamos con la revisión de festivales de cine. En ediciones anteriores ya comentamos algunos de los más conocidos como el Festival de la Habana (**BUTACA** 13), el Festival de Cannes y el Festival de San Sebastián (**BUTACA** 14).

CINE INDEPENDIENTE

www.ourencine.com
Página oficial del Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Aquí encontrarán noticias, ubicación, inscripción y bases de este concurso de largometrajes y cortometrajes de este festival.

www.bafilmfest.com
El Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires se realizó en abril de este año. En esta página encontrará todo lo referido a esta competencia de largos y cortos, retrospectivas, foros, talleres y seminarios de actualización.

www.bogocine.com
Todo sobre el XVIII Festival de Cine de Bogotá. En la página oficial de este evento se encuentra información sobre su historia, la Corporación Internacional de Cine, los países representados y ciclos ofrecidos.

www.seminci.com
Programación del festival SEMINCI (Semana Internacional de Cine en Valladolid), que exhibe largometrajes, cortometrajes, documentales, ciclos y filmes de escuelas con especial atención a nuevos autores.

www.insidefilm.com/southamerica
La página del South America Film Festivals ofrece un directorio con los festivales de cine en Argentina, Brasil, Colombia y Uruguay. También incluye enlaces a otros continentes.

www.miamigaylesbianfilm.com/espanol
Portal en español con noticias sobre la realización del Festival de Cine Gay y Lésbico de Miami y enlaces a realizaciones anteriores.

www.ucsc.edu/woc/fvf.html
Proporciona los datos del festival de cine y video para mujeres latinas, afroamericanas y de color (Women of Color Film and Video Festival). Bases y organización. Se encuentra en inglés.

CINE FANTÁSTICO

www.fantasiafest.com/2003
En los últimos años se están realizando muchos festivales sobre cine fantástico. Uno de los más conocidos es el Fantasia Fest, dedicado a difundir, especialmente, al cine asiático y el anime.

www.caleida.pt/fantasporto/
El Fantasporto está dedicado a la fantasía, catalogado internacionalmente por la revista Variety como uno de los más importantes festivales del mundo. Es, quizás, uno de los mayores acontecimientos culturales y cinematográficos de Portugal.

www.uma.es/cultura/cinefantastico/index.html
Web oficial de la Semana Internacional de Cine Fantástico de Málaga, el tercer festival de su categoría en España. El festival se realizó en marzo, pero aquí encontraremos lo más destacado de este año y de ediciones anteriores.

www.tumbaabierta.com/festivales/festivales.html
Para los fanáticos del cine de fantasía, terror y ciencia ficción, la página de Tumba Abierta les permitirá acceder a una gran lista de festivales y otros eventos dedicados a estos géneros.

UNMSM CEDOC

BUTACA
sanmarquina

Índice

3 editorial

4 yo, tú, ellos

5 rincón cinéfilo
-en la lejana américa latina
sendero de sangre
-visión desgarrada
paloma de papel
-urpillay
paloma de papel
-espejos circulares
el destino no tiene favoritos
-yo solo lloraba mi desdicha
duele amar
-pasión inconclusa (coitus interruptus)
imposible amor
-de jarjachas y otras maldiciones
incesto en los andes: la maldición de los jarjachas
-el miedo al otro
bowling for columbine
-la patagonia realista
historias mínimas
-ciudad de infierno
ciudad de dios

19 interiores
-alzando vuelo
entrevista a fabrizio aguilar
-la comezón del sétimo año
sétimo encuentro latinoamericano de cine:
expansiones, reencuentros y accidentes
-una misma moneda
el bonaerense y un oso rojo
-crónicas de la marginalidad
madame satá y carandirú
-amar como uno quiere
mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor
-cuarteto singular
muestra sundance institute
-y vos... ¿sos independiente?
verdades y mitos del nuevo cine argentino
-filmoteca de lima: ¿conservando y cambiando?

36 especiales
-confesión de parte: con el parche en el ojo
-la piratería en el perú... el pan nuestro de cada día
-piratería universitaria: una función que debe terminar
-cazando piratas. entrevista a martín moscoso
-sólo en pirata. la otra censura
-un gángster y pirata llamado thomas alva edison
-el que esté libre de pecado...

48 sala de ensayos
-litorales conectados *o la forma y el arte*
-los matices del gris
a propósito de incendio de espejos en el filme
(segunda parte)

56 tecnología
-cine online a la vista

58 nuestra casa
-revisando caminos
butaca 17 y ojos que sí ven

59 páginas heroicas
-desarmando el misterio
ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento

60 butaca reservada
-cine al óleo
entrevista a fernando de szyszlo

63 miscelánea

CCSM
CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS

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

BUTACA sanmarquina **Octubre, 2003. Número 18, año 5**

Director: René Weber – Director Fundador: Fernando Samillán
Consejo Editorial: Balmes Lozano, Ichi Terukina, Christian Wiener
Editor: Rony Chávez
Fotografía: Sophia Durand, Nadia Morillo, Julia Gamarra, Enrique Oré
Colaboradores: Francisco Adrianzén, Mario Castro, Julio Escalante, Carmen Gallegos, Alonso Izaguirre, Isaac León Frías, Ralp León, Andrés Mego, Rodrigo Portales, Javier Portocarrero, Pablo Rojas, Claudia Ugarte
Diseño y diagramación: Sophia Durand, Asistentes de diagramación: Edgar Chilo, Manuel Álvarez
Corrección: Gabriel Quispe Medina
Agradecimientos: Indecopi, Rocío Barreto, Martín Moscoso, Palito Ortega
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 de los artículos firmados

Editorial

Hace dos años, cuando la Comisión de la Verdad y Reconciliación daba sus primeros pasos, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos fue una de las primeras instituciones en manifestarnos su respaldo y apoyo. Con esas palabras empezó Salomón Lerner Febres su discurso en el homenaje que le ofreció nuestra universidad a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) y a los familiares de las víctimas de la violencia. En otro momento de su intervención y refiriéndose al informe recientemente presentado a las autoridades y al público en general, el ex Presidente de la CVR afirmó su confianza en la capacidad de la comunidad universitaria de *asumir los desafíos intelectuales y éticos como una oportunidad para el debate, en lugar de simplemente cerrar los ojos a las realidades incómodas o rebajarlas a lugares comunes.* A su turno, Manuel Burga, rector de San Marcos, enfatizó que a partir del informe los sanmarquinos *apostamos por el futuro, pero un futuro trazado con un buen conocimiento del pasado, asumiendo las pérdidas.* Seguidamente, Burga anunció la feliz iniciativa de publicar las páginas dedicadas a San Marcos y las conclusiones del informe para su difusión masiva en nuestra casa de estudios.

Nosotros, miembros de Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos, queremos manifestar a través de **BUTACA sanmarquina** nuestra decidida voluntad de asumir, sin menoscabo de nuestro espíritu crítico, los desafíos y retos que emanan de las conclusiones del informe de la CVR. Trataremos de que nuestro trabajo esté siempre teñido de, en palabras de Lerner, *ese espíritu de inconformidad razonada y de pensamiento libre que es propio de toda casa de estudios superiores.*

En el pasado, el cine peruano mostró alguna sensibilidad por la problemática de la llamada "guerra sucia", como lo testimonian los largometrajes **La boca del lobo** (Francisco Lombardi, 1988), **Ni con Dios ni con el diablo** (Nilo Pereyra, 1990), **La vida es una sola** (Marianne Eyde, 1993) y **Coraje** (Alberto Durant, 1998), así como también importantes cortometrajes[1]. Más recientemente, en medio de una atmósfera cinematográfica nacional cargada de frivolidad, superficialidad, sexualidad ramplona e inverosimilitudes galácticas, las siguientes cintas salvaron el honor: **Sangre inocente** (Palito Ortega, 2000), **Ojos que no ven** (Francisco Lombardi, 2003), **Paloma de papel** (Fabrizio Aguilar, 2003) y diversas ficciones universitarias[2].

La CVR ha abierto un camino. El Cine Arte considera que las personas que nos desenvolvemos en la cultura, y particularmente en el cine, tenemos que asumir nuestra responsabilidad. El futuro de nuestro país nos lo reclama para no olvidar el pasado y decirle definitivamente no a la impunidad. No debemos permitir que los detractores de la CVR, es decir los sectores más conservadores y reaccionarios de esta sociedad enferma, se salgan nuevamente con la suya.

René Weber

[1] Ver el artículo **Miedos de guerra**, de Christian Wiener, en **BUTACA sanmarquina** N° 14, pp. 18-20.
[2] Ver **El horror de la guerra interna**, de Edgar Chilo, en **BUTACA sanmarquina** N° 17, p. 47.

UNMSM-CEDOC

Yo, tú, ellos

BUTACA sanmarquina abre sus páginas a comentarios, sugerencias y críticas de nuestros amigos lectores, a quienes solicitamos brevedad y concisión en sus comunicaciones. Pueden escribirnos a nuestro correo electrónico **cinececu@unmsm.edu.pe**, o a nuestra dirección postal, **Jr. Lampa 833 - Centro Histórico de Lima.**

Estimados señores de **BUTACA**:
Quería que supieran que les estoy súper agradecida. De veras me ha sido de gran utilidad acceder a su revista, aquí tratamos de hacer lo que se puede, pero a veces se nos dificulta un poco acceder a la bibliografía «fresca» y en eso ustedes me han brindado una gran ayuda. Hay que reconocer que a veces uno encuentra una mano amiga donde menos lo espera.

Un cordial saludo.
Karina Paz
Estudiante de Historia del Arte
Universidad de La Habana - Cuba

Nos complace mucho que BUTACA cumpla sus objetivos, no sólo dentro sino fuera de nuestras fronteras.

Señores revista **BUTACA**:
Les escribe un asiduo lector de la revista para felicitarlos por el trabajo que vienen desarrollando, especialmente en su sección de especiales que tuvo como tema al documental, en un momento en que este género ha captado no sólo la atención de la crítica sino también del público local. Lamentablemente, el dossier no incluyó a la recientemente fallecida cineasta alemana Leni Riefenstahl, quizás, y a pesar de trabajar para la Alemania nazi, la más importante documentalista de todos los tiempos. Sería de gran valor la publicación de un artículo que nos permita conocer más a fondo su obra y el contexto en que se desarrolló.

Octavio Méndez Ruiz
omendezruiz@yahoo.es

Lo maravilloso del cine es que nunca se llegaría a abarcar toda su amplitud. Evidentemente el trabajo [illegible]eni Riefenstahl es sobresaliente y merece un artículo, el cual es compromiso para nuestra siguiente edición.

UNMSM-CMDC

Sendero de sangre

en la lejana américa latina

Escribe Andrés Mego

Sólo en el Perú, y por razones extracinematográficas, esta película se constituye como uno de los estrenos de mayor interés en los últimos meses. Vale recordar que mucho antes de concluido este proyecto, la prensa peruana ya había dado cuenta que nuestra historia reciente, específicamente la captura de Abimael Guzmán y, en general, la actividad subversiva de las últimas décadas, sería materia prima del debut como director de John Malkovich. Sabíamos también que, meses antes, el escritor inglés Nicholas Shakespeare había publicado una novela, ampliamente pirateada en el mercado limeño, inspirada en la persecución y captura del líder de Sendero Luminoso. La novela, titulada **El bailarín del piso de arriba**, comparte el título con su adaptación al cine, realizada por el propio autor, pero para subrayar a qué grupo terrorista se alude, para su distribución en Latinoamérica la cinta ha sido rebautizada como **Sendero de sangre**.

Habiendo vivido los hechos que la cinta intenta representar y teniendo en mente los penosos intentos del cine norteamericano de recrear el tema de la violencia en América Latina (ejemplos a la mano, **Prueba de vida** y, en especial, **Lima: Breaking the Silence**, bodrio del cable inspirado en el secuestro a la Embajada del Japón), podría ser difícil para el público peruano ver **Sendero de sangre** sin ciertos miramientos y antipatías, pero viéndola de todas maneras porque se trata de una de esas películas que *hay que comentar*.

John Malkovich ha declarado que la cinta no intenta ser una película histórica, reservándose la libertad de no ser fiel a la realidad y mucho menos lograr un filme político, pues no intenta, ni por asomo, explicar las motivaciones de la violencia subversiva. Su objetivo era brindar un *thriller* policial ambientado en América Latina. Lamentablemente, en pos de este objetivo el director comete el error principal de la película: abordar con excesiva ligereza los temas de fondo de los que se sirve.

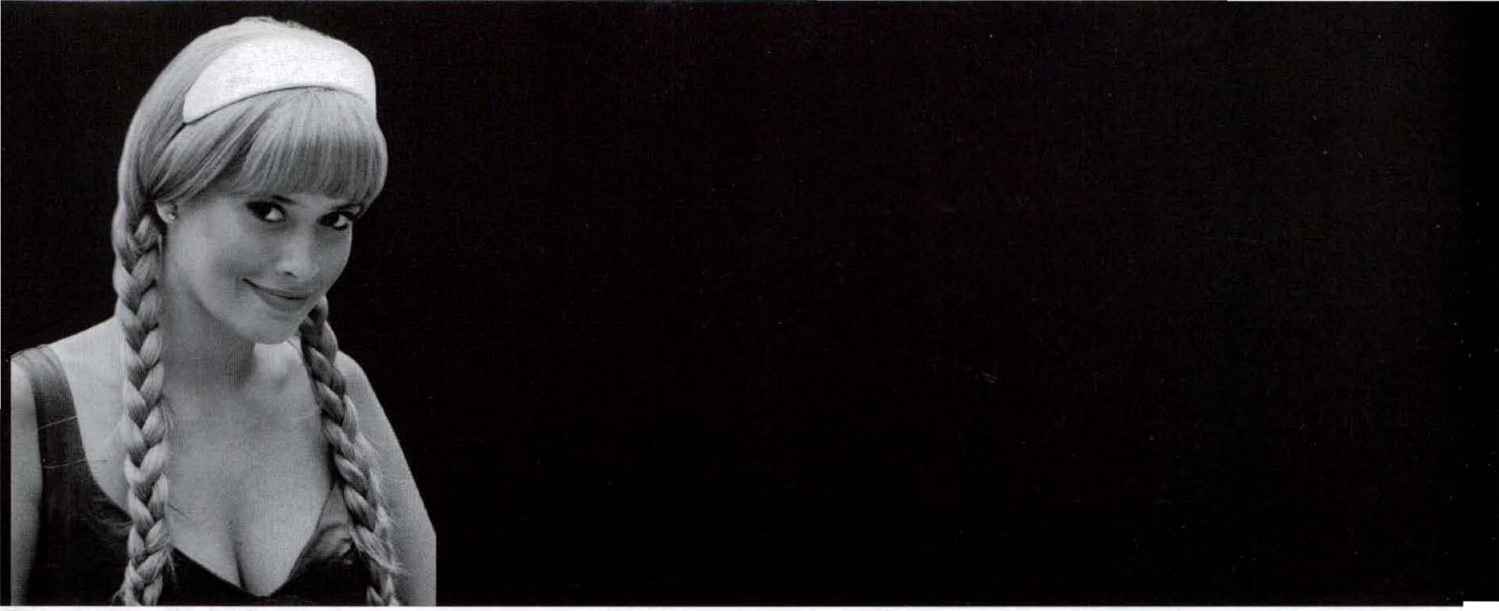
No se trata de un descuido del director, para Malkovich el fenómeno del terrorismo es algo incomprensible, o más bien, no tiene explicación. Según sus propias palabras: *No pienso que el terrorismo sea algo político. Es gente que asesina a otras personas. Es algo tribal*. Con una concepción tan peligrosamente ingenua, no extraña que se opte por lo impreciso. Los hechos suceden en un país latinoamericano, que puede ser cualquiera y ninguno a la vez (la filmación se realizó en Ecuador, España y Portugal), en un tiempo tampoco especificado, que de la noche a la mañana se ve perturbado por una agrupación *terrorífica*, aparentemente más familiarizada con ritos espiritistas y ancestrales que con libros de marxismo, cuyo líder, el Presidente Ezequiel (homólogo en la realidad del Presidente Gonzalo) es un culto guerrillero que basa su ideología en Kant, Mao y el profeta Ezequiel, y goza de una adoración casi mística entre sus seguidores.

De esta forma, con gruesos brochazos, se dibuja el escenario donde intervendrá el personaje principal, Agustín Rejas (Javier Bardem), un ex abogado que harto de la corrupción de su entorno toma la sorprendente decisión de convertirse en policía y que luego asumirá la misión de capturar al Presidente Ezequiel, pesquisa cuyo desarrollo es el principal interés del director. Lamentablemente el esfuerzo del guión por desligarse lo más posible de cualquier identificación y dirigir la atención a la investigación policial, sólo produce el efecto contrario. El espectador se distrae con las constantes referencias a tal o cual suceso a los que la película tiene que recurrir para ganar verosimilitud. **Sendero de sangre**, a pesar de sus esfuerzos, jamás logra independizarse de la realidad en la que se inspira, es más, parece exigir del espectador algo de conocimiento previo sobre la actividad terrorista en nuestro país.

El idioma es otro elemento que contribuye a restar verosimilitud a la cinta. Si bien es destacable que el elenco esté integrado totalmente por actores españoles y latinoamericanos, hasta para los papeles protagónicos, resulta muy incómodo tener que oírlos hablar inglés, ya que el grado de destreza que tienen de esa lengua es desigual y, como es natural, les cuesta ocultar su acento de procedencia. Se sabe que Javier Bardem aprendió inglés especialmente para **Sendero de sangre**, y que al principio tuvo dudas de aceptar el papel justamente por sus dificultades con ese idioma. Adicionalmente, para decorar con algo de *color local*, se incluyen conversaciones en quechua, sobre todo para la comunicación con los personajes indígenas, y algunas exclamaciones en español.

Sólo nos queda aguardar que John Malkovich se preocupe por profundizar su conocimiento de la región, puesto que su próximo proyecto es la adaptación de la novela **Sobre héroes y tumbas**. Qué lástima que Ernesto Sábato no haya visto **Sendero de sangre** antes de ceder los derechos.

UNMSM-CEDOC



Escribe Gabriel Quispe Medina

El resultado de **El destino no tiene favoritos** compensa la odisea que vivió Álvaro Velarde en los últimos años, incluso a punto de experimentar, como algunos colegas, el amargo trance de ser enjuiciado por el mismo Estado que le ayudó a financiar su proyecto. Tanto tiempo transcurrió desde el rodaje que **BUTACA** le dedicó hasta dos apresuradas carátulas (números 9 y 11), y finalmente se presenta en el año de la mayor cantidad de estrenos peruanos en varios lustros y particularmente de largometrajistas debutantes (Barrios, Fortunic, Aguilar, Landeo).

La opera prima de Velarde es una comedia que juega con las convenciones de la telenovela latinoamericana, su hechura en serie y el efecto hipnotizante en el público espectador que cada vez se mimetiza más con los arquetipos monolíticos que proyecta la caja boba. Parafraseando a Woody Allen, vemos cómo la telenovela hace un remedo de la vida, y luego ésta, a fuerza de tanta reiteración del mensaje, se lobotomiza y quiere imitarla. El escenario–universo escogido por Velarde es una locación habitual en decenas de culebrones: la residencia amplia, señorial, en cuyos rincones anidan los clichés que año a año van rotando de cara y nombre pero nunca de mente. El filme empieza en la ambigüedad con la consciente explotación de algunos códigos. El look de bienestar inamovible que la televisión promueve –entre actitudes, atuendos y ornamentos– está reconstruido con tal esmero en la conversación previa al viaje del esposo, que la pareja podría muy bien desembocar en las historias tejidas en su propio jardín. La mujer, aun acaudalada, está en situación dependiente. El hombre deja alquilado el jardín para la grabación de la telenovela que sus empleadas siguen con fruición, y en la contigüidad del espacio cedido al equipo de TV y el territorio libre de la "invasión" se produce el contrapunto necesario. Primero simbólico, después dramático.

Eso es sólo el comienzo de las lecturas que soporta **El destino no tiene favoritos**. Debe precisarse que siempre están sugeridas a través de situaciones directas, ingeniosas y dinámicas, logrando en dos tercios del metraje un ritmo ágil casi sin fisuras, salvo por

UNMSM-CEDOC

El destino no tiene favoritos

espejos circulares

los excesivos fundidos en negro que cierran una secuencia ya suficientemente redonda. Se ha preferido subrayar la estructura episódica del relato que pretender mayor fluidez y quizá fracasar, como si hiciera una cadena de cortometrajes sobre un mismo grupo humano. Hasta cierto punto es comprensible esa fragmentación en un guión cargado de personajes y relaciones de convivencia, jerarquía y feedback. Los ventanales se convierten en un anticipo del monitor, y las empleadas comienzan a imaginarse dentro de su programa favorito por estar cerca del divo y por sentirse "reflejadas" en ese espejo circular del que hablábamos. Por su parte, Ana poco a poco va mostrando matices enriquecedores. Es una burguesa de aires viscontianos, que no se deben sólo a los rasgos propios de Mónica Steuer –que no suene a exageración, hay algo en ella que remite a las cintas aristocráticas del italiano– sino a la zozobra por la posesión de su feudo y el cuestionamiento de su jerarquía en la ficción que ansía controlar. Pero Ana también tiene un lado intrépido e impredecible, construye su propia ficción. Se desdobla como actriz innata y residente misteriosa que nunca da la cara –tomando lo menos denso de **Fedora**, de Billy Wilder–, dando la impresión de que la ausencia del esposo le permite reinventarse a sí misma sin pensar en las consecuencias de sus actos. La permeabilidad de Steuer, mezcla de belleza estatuaria y disfuerzo de diva, para encarnar los vaivenes de su personaje en un registro de completa farsa, pero inteligente y bien hecha, es lo que sostiene en buena parte la gracia de la historia. En verdad, la dirección actoral aprovecha, de modo inusual en una opera prima, los recursos de sus intérpretes, y es uno de los principales aciertos del filme. Paul Vega, Angie Cepeda, Elena Romero, Rebeca Ráez, Celine Aguirre, todos están inspirados y parejos. Tatiana Astengo, la ganadora del Premio a Mejor Actriz en el último Encuentro Latinoamericano de Cine, compone un buen personaje, aunque sin sobresalir, por lo que no dejó de sorprender la elección.

En **El destino no tiene favoritos** ocurren muchas incidencias, y a la larga el equipo que graba la telenovela es la gran esponja que las absorbe. Hace suyos los conflictos entre Ana y sus empleadas y resiste las perturbaciones que la llegada intempestiva de aquélla genera por sí sola, cuya pugna permanente con sus coprotagonistas se trasluce en la pantalla. La mansión se convierte así en un laboratorio de experiencias. Todo está al borde del colapso: el orden y la paz en la grabación, la relación entre las empleadas y su jefa, el secreto de la identidad de Ana y la llegada inminente de su esposo. Velarde se da el lujo de tentar un extraño idilio entre Ana y Nicolás, el director del culebrón, una parodia de espionaje de la guionista que en todo momento desconfió de la misteriosa actriz, y una serie de alusiones mordaces al duro oficio de trabajar en la maquinaria telenovelera y televisiva en general, que habitualmente es un sacrificio creativo para los profesionales audiovisuales a cambio de satisfacción económica.

Una condición de películas como la presente es que la sucesión de enredos debe cesar en algún momento, asentar el relato y darle el remate final. En el último tercio el relato recién empieza a tropezar, a repetirse –el chiste de los "pollos" ya no da risa a la tercera vez– y algunos detalles quedan a medias. Sin embargo, el balance es bastante positivo, lo cual alivia y reconforta. Debe ser la mejor comedia que hayamos visto en el cine peruano, y es especialmente interesante que sea en tono de farsa, que es difícil manejar y ha engendrado más de un bodrio. Ojalá que Velarde asuma el buen debut con tranquilidad, tampoco va a ser el salvador. Es que el nivel promedio de las recientes películas nacionales está como para que alguien de condiciones físicas normales parezca campeón olímpico de atletismo.

UNMSM-CEDOC

Paloma de papel

visión desgarrada

Escribe Ralp León Arias

Un niño juega tranquilamente con sus amigos en la noche, y de pronto encuentra a su padre asesinado cobardemente. El candor infantil conoce así el dolor, el pánico, la amargura y la impotencia. Acaso sentimiento cercano para muchos, acaso preocupación remota para otros. El retrato inmediato de la angustia y el terror frente a la violencia que vivió nuestro país y que se ensañó principalmente con los pueblos más alejados y olvidados.

Paloma de papel (Perú, 2003), primer largometraje de Fabrizio Aguilar, se acerca a esos años a través de la historia de Juan (debutante Antonio Callirgos), niño campesino que vive con su madre (Liliana Trujillo) y su padrastro Fermín (Aristóteles Picho), quien termina en las manos de un grupo terrorista, forzado a unirse a la lucha armada. Aguilar nos muestra la visión desgarradora de un ser inocente que convive con la doctrina de los subversivos y que aprende junto a otros pequeños el horror de la guerra.

El filme empieza con el indulto de un personaje que aparentemente nada tiene que ver con la historia, luego lo vemos camino a un pueblo de la sierra. Aquí nos introducimos, a través del flashback, a la historia. Si bien la forma está bien llevada, tal vez llame a confusión el hecho que, sin razón aparente, este personaje desaparezca y se le reconozca recién al final.

Conforme avanza la película vemos el enfrentamiento de Juan a la violencia que lo rodea, no sólo la subversiva, sino también la doméstica. Picho crea un personaje dual, excesivamente duro con su familia, pero cobarde frente al que le levanta la voz, fácil de persuadir y asustar. La suerte de Juan quedará marcada cuando descubre que su padrastro colabora con los senderistas, entonces será reclutado a la fuerza. La convivencia con los terroristas le obliga a combatir sus miedos, lo acorrala el temor a la muerte. Buen manejo de caracterización y correcta construcción de un comando terrorista, Wilmer (Sergio Galliani) esboza los conceptos de la ideología maoísta y las razones de la lucha armada hablándole al niño de galletas y del futuro. La película, a través del flamante camarada «Cirilo», convive con los subversivos, revelando la visión del mundo que se inculcaba a los pequeños secuestrados y cómo se servían de su inocencia para lograr sus fines. Un referente próximo a esta convivencia la podemos encontrar en **La vida es una sola** (1993) de Marianne Eyde.

La película intenta tomar, a partir de la huida de Juan, una efervescencia dramática que no logra hasta el enfrentamiento final. Aguilar intenta darle el crecimiento paulatino que merecen estas escenas, pero decae un poco con el encuentro de Juan con su madre. Lo que anteriormente había logrado en varios pasajes, como la escena en que se debe rematar a uno de los niños del grupo tras haber perdido una pierna colocando una carga explosiva.

La cámara de Micaela Cajahuaringa transmite la esencia del terror que alberga al niño, acompañándolo cuando queda entre los dos bandos. Juan es testigo y víctima de ese callejón sin salida que vivieron muchas personas durante la época: de un lado la amenaza terrorista y del otro el Estado represor, representado por unos ronderos desconfiados, nulamente preparados, pero peligrosamente armados.

A pesar de haber visto ya escenas duras, es la última lucha donde se ilustra mejor el grado de intimismo de Fabrizio Aguilar. Junta el llanto del niño que pierde a su madre con el de la camarada Carmen (Tatiana Astengo), quien pierde a su hermana, la camarada Jenny (Melania Urbina). Dos llantos antagónicos en visiones y concepciones, pero igualmente humanos.

Mención aparte merece la actuación de los niños, quienes manejan una naturalidad bien llevada. Mérito del director, sobre todo el trabajo de Antonio Callirgos. El pequeño demuestra una soltura y compenetración con su papel que algunos *actores* de televisión envidiarían, al igual que Jesús Carbajal (Modesto), que anteriormente había participado en la telenovela **Los de arriba y los de abajo**. Con los actores de experiencia existen altibajos. Melania Urbina para nada es una campesina, ni por rasgos ni por entonación. Su forma de hablar es marcadamente limeña. Si bien la actriz cumple con sus textos, la construcción de su personaje es inverosímil y descontextualizada. El resto de los personajes mantienen una media apreciable, pero quien más destacó fue Eduardo Cesti, quien como el viejo herrero del pueblo es el contrapunto adecuado de la sabiduría y el equilibrio frente al terror, representando la esperanza para Juan.

Si bien **Paloma de papel** no es la gran película de la que hasta ahora adolece el cine peruano, sí es una cinta interesante, pues intenta llevar al espectador por los rincones de la violencia terrorista a través de una propuesta distinta. La película termina cerrando el círculo del flashback con un optimista reencuentro en la misma escena del enfrentamiento, varios años después. En tanto que la frase final de Erich Fromm resume y reclama la esencia del filme.

UNMSM-CEDOC

Paloma de papel

urpillay

Escribe Pablo Rojas

Estrenada por coincidencia en los días siguientes a la entrega del voluminoso informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), **Paloma de papel** retoma un tema ya abordado por otros cineastas, la violencia política que afligió al Perú en los últimos veinte años. Esto de ninguna manera hace del filme un producto menos necesario y actual, sobre todo en momentos en que muchos prefieren mirar de costado las motivaciones y consecuencias del fenómeno subversivo. Sin embargo, y a pesar del innegable esfuerzo del realizador y su equipo, y su sincero propósito por darnos su *verdad* de los hechos, el filme nos deja una profunda insatisfacción.

Hay en **Paloma de papel** una intrínseca contradicción. Su director, Fabrizio Aguilar, postula que no pretendía una versión realista de primera mano o casi documental de la guerra interna y el accionar subversivo que vivió el país, tratando de diferenciarse de películas como **La boca del lobo** y **La vida es una sola**. Se trataría, según sus propias palabras, de la guerra «vista desde los ojos de un niño». La opción es válida (aunque no evita la representación realista) y tiene antecedentes tan ilustres en la literatura y el cine como **Los ríos profundos** o **Los 400 golpes**; pero a diferencia de Arguedas y Truffaut, que construyeron sus relatos de aprendizaje a caballo entre la autobiografía y el ejercicio de ficción, en Aguilar prima el desconocimiento y la total exterioridad frente al universo representado en su filme (¿no habían asesores disponibles, acaso?), como esos escritores *indigenistas* que escribían a partir de un viaje de temporada a la serranía.

Desconocimiento que se evidencia, por ejemplo, en la clamorosa ausencia de quechuahablantes en una comunidad serrana, o cuando menos de un castellano que no responda a la matriz limeña sino al quechua como lengua materna. Por otro lado, toneladas de trabajos de ciencias sociales indican –y el propio informe de la CVR lo confirma–que el accionar de Sendero Luminoso no fue sobre un campo sin problemas, ni idílico, sino por el contrario, empobrecido y con agudos antagonismos y enfrentamientos internos e inmemoriales. Por eso, y siguiendo el manual maoísta, buscaron «agudizar las contradicciones» a través de la acción armada, el dogmatismo sectario y la imposición autoritaria. Luego de un breve prólogo en el presente, toda la primera y cansina parte de **Paloma de papel** parece querer mostrar, por el contrario, que antes de la llegada de los «tucos» toda era paz, armonía y felicidad, como si estuviéramos en la fábula del lobo y las ovejas. La preciosista fotografía de Micaela Cajahuaringa, con sus retoques y reflejos de luz, así como la empalagosa y omnipresente música *new age* andina de Irene Vivanco, remarcan esa sensación.

La película agarra cuerpo cuando ingresan los senderistas a escena, incorporando a la fuerza a Juan en sus huestes. El desconcierto, temor, desazón y al mismo tiempo curiosidad en la mirada del niño Antonio Callirgos es tal vez de lo más logrado de toda la obra, y dice mucho más que decenas de diálogos inútiles y falsamente profundos. Otro acierto son las escenas de entrenamiento –imperdonable, sin embargo, presentar senderistas gritando el lema castrista *¡patria o muerte, venceremos!* (sic)–, donde matiza el tradicional esquematismo y acartonamiento de otros retratos de senderistas, en especial Sergio Galliani y Melania Urbina, resultando menos creíble la *dura* Tatiana Astengo. Desgraciadamente, después los hechos se precipitan, y a pesar de algunos buenos detalles, como la captura de Domitila (madre de Juan) y Fermín, su padrastro (con las actuaciones de Liliana Trujillo y Aristóteles Picho, dos de las mejores del filme), el desenlace que parece emular un *spaghetti–western* de todos contra todos, luce apremiado por la pura acción y la balacera, restando densidad dramática a los protagonistas y los acontecimientos. La coda final, que va desde el internamiento de Juan –¿a un reformatorio?– hasta su posterior salida de la cárcel (no hay mayor explicación de este tránsito) culmina en el más sentido y conmovedor plano del filme, aquel con las fotos de víctimas y desaparecidos, al compás del violín, la quena y la guitarra de los músicos del poblado de Ahuac, donde se siente por fin, identidad y protagonismo de la comunidad.

Muchos defienden **Paloma de papel** por la supuesta *sensibilidad y humanismo* que transmite, y que resulta perfecto para lavar *malas conciencias* y solidarizarse por un momento con ese *otro Perú* (que se ven en postales o de turismo). Creemos más bien que se cae en una trampa edulcorada y mistificante (ya rastreable en su cortito melodramático **En la cuerda floja**), que le impide a Aguilar acceder a una visión menos superficial y decorativa de estos dramáticos hechos, que para muchos, no son ni tan anchos ni tan ajenos. Con todo, saludamos su decisión y esfuerzo para llevar adelante su primera película sin evadirse en delincuentes, pitucos o marcianos favoritos, y que lo revela como un realizador con sentido narrativo y dramático, esperando que en su próxima producción deje de lado el abuso de subterfugios sentimentales y *bonitos*, y trate de documentarse mejor sobre lo tratado.

UNMSM-CENTRO

Julio Escalante Rojas

...hasta que por fin termina la película. Se encienden las luces de la sala. Pifias y reclamos de tribuna popular y algunas risas de consuelo. Nadie es indiferente. *Mi plata*, grita alguien de la última fila, exigiendo la devolución de su entrada. Dos consideraciones iniciales sobre "la película de Max Castro", y corren las apuestas: aspira a ser objeto de estudio en una galaxia no muy lejana o tal vez a seguir la senda del tan vapuleado Leonidas Zegarra, perpetrador de **Mi crimen al desnudo** (2000), ese clásico del calateo y el disparate achorado. En esa línea de lo peor que ha podido filmarse, **Duele amar** cuenta una historia burda y folletinesca sin el menor espesor dramático, que se debate entre la inopia y la informalidad.

El responsable de este producto es el guionista y director Antonio Landeo Vega (no se preocupen si no lo conocen). Ed Wood, para muchos el peor director de la historia, hacía las cosas mal, y sin embargo ostentaba una pasión casi delirante por el cine y amaba sobre todo a las películas. Pero **Duele amar** es una negación total a los criterios elementales del oficio cinematográfico. Quiero pensar que por descuido se han filtrado en el producto final tomas que debían ser borradas. Puedo sugerir que quizá es un ensayo grabado sobre lo que no se debe hacer, sobre cómo aprender a utilizar la cámara por principiantes, a realizar paneos que no saquen de cuadro a los actores, a "chancar" las imágenes en una edición de cortes bruscos, a manejar con propiedad el sonido sin que se escuche con mayor volumen los sonidos ambientales en lugar de la voz de los protagonistas, y puesto en marcha por gente que en el camino de la evolución audiovisual todavía es Neandertal.

El antecedente más próximo del paso de cantantes folclóricos de tabladillo a protagonistas principales en el cine fue **Los Shapis en el mundo de los pobres** (1986) de Juan Carlos Torrico. En la cinta –que para los críticos de entonces fue una nulidad espantosa– se mostraba al conocido grupo chichero cantando sus temas en fiestas domingueras, cuando los cerros bajan y los recién llegados a la gran ciudad se sienten menos marginales, más borrachos y felices. Y con Max Castro, aún se mantiene el cliché tantas veces repetido del muchacho provinciano que llega a la capital con ganas de triunfar y al cual su patrón literalmente lo "hace cholito".

UNMSM-CEDOC

Duele amar

yo solo lloraba mi desdicha

Cuando el encuadre rectangular de la pantalla se convierte en un trapecio uno descubre una nueva manera de apreciar el séptimo arte. Arte del absurdo, claro. No había vuelto a pisar el cine Excelsior, en el Jirón de la Unión, desde que se convirtió en multicine. Estaba advertido de su bajo nivel de proyección y comodidad, pero junto a El Conquistador eran las dos únicas salas que presentaban **Duele amar** en su cartelera. Lo que vi el 15 de septiembre en la función de las 4:30 p.m. fue un descalabro general. Cualquier espectáculo público debe respeto a la gente que paga su entrada, y por lo tanto es obligatorio anunciar que la película será proyectada en DVD y no en cine, es decir que la calidad de las imágenes no será la más óptima. Lo grave es que el proyector que reproducía la película recortaba los bordes superiores y estiraba los bordes inferiores del encuadre deformando cualquier visión posible. Provocaba mirar a otro lado menos a la pantalla trapezoide, sentir un bostezo cercano al hartazgo, escuchar un comentario mezclado con canchita, girar los ojos hacia la puerta de salida y ver quién es el primero en largarse y evadir la mediocridad proyectada en el ecran. Vergüenza ajena se le llama.

Max Castro no actúa. Es él mismo, el que toca la guitarra ante un público que corea su nombre en cuanto evento aparezca. En la cinta cumple un papel insufrible y parece el invitado de última hora en un sketch de programa cómico que no sabe cómo reaccionar ante su interlocutor, que se siente nervioso, sin dominio del espacio y al que sólo le resta poner cara de buena gente. Sin duda es cuestión de autoestima. Max Castro no debió prestarse a esta puesta, por respeto a su trabajo musical y al talento que algunos le reconocen.

La historia de **Duele amar** es simple y aspira a poco. Al inicio, en Ayacucho, un sujeto despechado con pinta de bandolero asesina a una mujer esquiva, enamorada de un amigo de Max Castro. *Si no eres mía no serás de nadie*, dice el inspirado homicida. Tres años después el mismo truhán es un empresario de espectáculos llamado Diego de León (Havier Arboleda), quien ofrece al cantante vernacular llevarlo a Lima y convertirlo en una estrella. A costas de seducir a la novia del buen Max y apartarlo de su camino, el empresario tratará de reducirlo a una mera máquina de fabricar dinero. Por último regresará el amigo del inicio descubriendo al asesino encubierto ante los ojos de Max porque la historia amenaza con repetirse. Son personajes de una chatura siniestra, sin ninguna profundidad o emoción, en la que el bueno es más noble que una lechuga y el antagonista cae en el estereotipo del "malo bien malo" elevado a la enésima potencia. Daisy Ontaneda, Analí Cabrera y Zelma Gálvez cumplen con pequeños roles para el olvido. Entre tanta improvisación ni Reynaldo Arenas se salva, interpretando un papel que no aporta nada a su dilatada trayectoria.

El poder de la cámara digital en manos abusivas. ¿Cuál era el motivo para grabar una película como ésta? Figuración de un artista en ciernes o mentes que brillan frente a una calculadora e imaginan que si se multiplica la cantidad de público que sigue los conciertos de Max Castro por el costo de un boleto de cine, pues el resultado puede ser alentador. El gancho está asegurado entre los fans del cantante. Por eso la única explicación es que no se ha querido hacer cine sino sólo vender una entrada, subestimando la inteligencia del espectador. *Aquí no existen los artistas, todo es negocio*, le dice Diego de León a un confundido Max en una escena de la película, y esa frase es la cereza que corona este rancio pastel, que ni siquiera posee la cualidad de los filmes de culto, bodrios y rarezas que por no dar lástima terminan inspirando ternura.

Lo más lamentable es que películas de las características de **Duele amar** enseñan al público poco entendido a detestar el cine nacional sin diferencias y estimulan indirectamente a otros personajillos de la farándula a intentar dar el salto a la pantalla grande. Anímate Tongo, tú también puedes.

UNMSM-CEDOC

Julio Escalante Rojas

...hasta que por fin termina la película. Se encienden las luces de la sala. Pifias y reclamos de tribuna popular y algunas risas de consuelo. Nadie es indiferente. *Mi plata*, grita alguien de la última fila, exigiendo la devolución de su entrada. Dos consideraciones iniciales sobre "la película de Max Castro", y corren las apuestas: aspira a ser objeto de estudio en una galaxia no muy lejana o tal vez a seguir la senda del tan vapuleado Leonidas Zegarra, perpetrador de **Mi crimen al desnudo** (2000), ese clásico del calateo y el disparate achorado. En esa línea de lo peor que ha podido filmarse, **Duele amar** cuenta una historia burda y folletinesca sin el menor espesor dramático, que se debate entre la inopia y la informalidad.

El responsable de este producto es el guionista y director Antonio Landeo Vega (no se preocupen si no lo conocen). Ed Wood, para muchos el peor director de la historia, hacía las cosas mal, y sin embargo ostentaba una pasión casi delirante por el cine y amaba sobre todo a las películas. Pero **Duele amar** es una negación total a los criterios elementales del oficio cinematográfico. Quiero pensar que por descuido se han filtrado en el producto final tomas que debían ser borradas. Puedo sugerir que quizá es un ensayo grabado sobre lo que no se debe hacer, sobre cómo aprender a utilizar la cámara por principiantes, a realizar paneos que no saquen de cuadro a los actores, a "chancar" las imágenes en una edición de cortes bruscos, a manejar con propiedad el sonido sin que se escuche con mayor volumen los sonidos ambientales en lugar de la voz de los protagonistas, y puesto en marcha por gente que en el camino de la evolución audiovisual todavía es Neandertal.

El antecedente más próximo del paso de cantantes folclóricos de tabladillo a protagonistas principales en el cine fue **Los Shapis en el mundo de los pobres** (1986) de Juan Carlos Torrico. En la cinta –que para los críticos de entonces fue una nulidad espantosa– se mostraba al conocido grupo chichero cantando sus temas en fiestas domingueras, cuando los cerros bajan y los recién llegados a la gran ciudad se sienten menos marginales, más borrachos y felices. Y con Max Castro, aún se mantiene el cliché tantas veces repetido del muchacho provinciano que llega a la capital con ganas de triunfar y al cual su patrón literalmente lo "hace cholito".

UNMSM-CEDOC

Duele amar

yo solo lloraba mi desdicha

Cuando el encuadre rectangular de la pantalla se convierte en un trapecio uno descubre una nueva manera de apreciar el séptimo arte. Arte del absurdo, claro. No había vuelto a pisar el cine Excelsior, en el Jirón de la Unión, desde que se convirtió en multicine. Estaba advertido de su bajo nivel de proyección y comodidad, pero junto a El Conquistador eran las dos únicas salas que presentaban **Duele amar** en su cartelera. Lo que vi el 15 de septiembre en la función de las 4:30 p.m. fue un descalabro general. Cualquier espectáculo público debe respeto a la gente que paga su entrada, y por lo tanto es obligatorio anunciar que la película será proyectada en DVD y no en cine, es decir que la calidad de las imágenes no será la más óptima. Lo grave es que el proyector que reproducía la película recortaba los bordes superiores y estiraba los bordes inferiores del encuadre deformando cualquier visión posible. Provocaba mirar a otro lado menos a la pantalla trapezoide, sentir un bostezo cercano al hartazgo, escuchar un comentario mezclado con canchita, girar los ojos hacia la puerta de salida y ver quién es el primero en largarse y evadir la mediocridad proyectada en el ecran. Vergüenza ajena se le llama.

Max Castro no actúa. Es él mismo, el que toca la guitarra ante un público que corea su nombre en cuanto evento aparezca. En la cinta cumple un papel insufrible y parece el invitado de última hora en un sketch de programa cómico que no sabe cómo reaccionar ante su interlocutor, que se siente nervioso, sin dominio del espacio y al que sólo le resta poner cara de buena gente. Sin duda es cuestión de autoestima. Max Castro no debió prestarse a esta puesta, por respeto a su trabajo musical y al talento que algunos le reconocen.

La historia de **Duele amar** es simple y aspira a poco. Al inicio, en Ayacucho, un sujeto despechado con pinta de bandolero asesina a una mujer esquiva, enamorada de un amigo de Max Castro. *Si no eres mía no serás de nadie*, dice el inspirado homicida. Tres años después el mismo truhán es un empresario de espectáculos llamado Diego de León (Havier Arboleda), quien ofrece al cantante vernacular llevarlo a Lima y convertirlo en una estrella. A costas de seducir a la novia del buen Max y apartarlo de su camino, el empresario tratará de reducirlo a una mera máquina de fabricar dinero. Por último regresará el amigo del inicio descubriendo al asesino encubierto ante los ojos de Max porque la historia amenaza con repetirse. Son personajes de una chatura siniestra, sin ninguna profundidad o emoción, en la que el bueno es más noble que una lechuga y el antagonista cae en el estereotipo del "malo bien malo" elevado a la enésima potencia. Daisy Ontaneda, Analí Cabrera y Zelma Gálvez cumplen con pequeños roles para el olvido. Entre tanta improvisación ni Reynaldo Arenas se salva, interpretando un papel que no aporta nada a su dilatada trayectoria.

El poder de la cámara digital en manos abusivas. ¿Cuál era el motivo para grabar una película como ésta? Figuración de un artista en ciernes o mentes que brillan frente a una calculadora e imaginan que si se multiplica la cantidad de público que sigue los conciertos de Max Castro por el costo de un boleto de cine, pues el resultado puede ser alentador. El gancho está asegurado entre los fans del cantante. Por eso la única explicación es que no se ha querido hacer cine sino sólo vender una entrada, subestimando la inteligencia del espectador. *Aquí no existen los artistas, todo es negocio*, le dice Diego de León a un confundido Max en una escena de la película, y esa frase es la cereza que corona este rancio pastel, que ni siquiera posee la cualidad de los filmes de culto, bodrios y rarezas que por no dar lástima terminan inspirando ternura.

Lo más lamentable es que películas de las características de **Duele amar** enseñan al público poco entendido a detestar el cine nacional sin diferencias y estimulan indirectamente a otros personajillos de la farándula a intentar dar el salto a la pantalla grande. Anímate Tongo, tú también puedes.

UNMSM-CEDOC

rincón cinéfilo

Imposible amor

coitus interruptus

Escribe Rony Chávez

En medio de una serie de entredichos y con un proceso administrativo en ciernes[1] se realizó la primera proyección pública del filme **Imposible amor** de Armando Robles Godoy. Cinta estrenada en vídeo durante el VII Encuentro Latinoamericano de Cine; película que reclama, **según su autor**, una revisión *sui generis*, un filme "pensado" no para ser exhibido en el tradicional y costoso soporte cinematográfico, sino para el experimental formato digital de proyección.

Asumiendo esta postura, encontraríamos la antelada respuesta del Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE): el contrato suscrito entre el organismo estatal y la empresa productora del filme, Películas del Pacífico, especifica clara y meridianamente que como capítulo final del trabajo debería entregarse al CONACINE una copia en 35 mm.

Ahora pues, nos costaría trabajo aceptar que a la firma del contrato, los productores pensaban realizar el proceso de transferencia (con un costo por encima de los veinte mil dólares) únicamente para cumplir con la dependencia estatal, mientras se optaba también desde su génesis por una proyección alternativa.

Por lo tanto, y a pesar de las iras santas del señor Robles, debemos asumir a **Imposible amor** como lo que es, una ya deficiente –técnicamente hablando– producción audiovisual registrada en vídeo digital pensada para un soporte final en celuloide, punto.

Trabajando desde esta perspectiva, habría que decir que la cinta de Robles es un amasijo de arriesgados ensayos en el uso de lenguaje, opciones narrativas acertadas, vacua discursividad e impresentables errores de realización.

Empecemos por esto último. La alternativa del digital hace que en reiteradas ocasiones salte la disonancia entre lo *que se dice* y el *cómo se dice*. Orgiásticas demostraciones de encendida pasión o de lúdico ardor se desdicen con agotadas imágenes *lavadas*; y no es sólo eso, en un texto anterior, a razón de **Baño de damas**, hacíamos mención a la continuidad sonora y su imprescindible sentido de continuidad, en este filme de aspiraciones mayores encontramos que nuevamente se ha descuidado (por decir lo menos) la construcción del espacio sonoro: en reiteradas secuencias la inclusión del narrador o de los narradores se ha realizado en el vacío. Intercalando vacío auditivo, inserto, vacío auditivo, quiebre del relato, anulación de la verosimilitud, distanciamiento..., incomodidad, fastidio, ataque hepático, etc.

Buscando respuestas a la inevitable pregunta acerca de la transferencia a soporte fotográfico y, claro, la posibilidad de una versión final aceptable, encontré la voz de un especialista quien me aseguraba: primero, la proyección realizada tropezó con un equipo de baja resolución; segundo, sí, es posible *levantar* la imagen, trabajando previamente cada segmento del filme; tercero, que era evidente que a pesar de trabajar con una cámara adecuada, el registro no había sido lo preciso que se necesitaba. Riesgos de los que innovan, lances de los pioneros.

Esta vertiente es la que toca ahora destacar, el arriesgado camino del que abre un sendero y explora, tropezando, caminando en círculos o encontrando un colosal obstáculo que impide el paso, pero tal vez, en una de esas, hallando *El Dorado*. Para bien o para mal, el camino escogido por Robles está dotado de su impronta, de sus virtudes y sus excesos; de sus amores, sus obsesiones y sus fobias. Universo rico sin duda, la propuesta de Robles se revela en la creación y validación de constante de códigos al interior del filme. Escogiendo el pincel en función del relato; si es que finalmente escoge un pincel y no una flauta traversa. Los préstamos entre las artes son permitidos.

Imposible amor desarrolla cuatro historias y cada una cuenta con elementos narrativos diferenciados. Curiosamente, cuanto más riesgos toma Robles, mejores resultados obtiene. Apreciable el relato del niño y el abuelo, la teatral perspectiva del conflicto familiar vista desde los ojos del pequeño. Igualmente por destacar la historia del viejo, el piano y el recuerdo. Obsesivo y lacerante ataque del pasado, reflejado en cada rincón, cada persona y cada momento, filmado en la prescindencia de la palabra, pero arropado en la música. Nada lograda, por apego al discurso y pretender la trascendencia, resulta la historia de amor entre el político y la periodista, calcos modélicos, construcciones superficiales, predominancia del estereotipo. Lamentable, por último, el capítulo amoroso entre la beata y el santo. Apuesta por la risa fácil, suerte de *respiro* en lo alegórico, pero que termina por asfixiar a la obra sumergida en la reiteración del ridículo, ejemplo de la vocación por el exceso de un cineasta, que como me dijo un amigo, pudo ser el nombre por excelencia en la historia del cine peruano, pero que sólo terminó creyéndoselo.

[1] **Películas del Pacífico** obtuvo en 1999, con **Imposible amor**, el segundo lugar del III Concurso de proyectos de largometraje y hasta la fecha, a pesar de las reiteradas prórrogas en los plazos, no ha cumplido con entregar al CONACINE la copia en 35 mm. que ordena la ley.

UNMSM-CEDOC

Incesto en los Andes: la maldición de los jarjachas

de jarjachas y otras maldiciones

Escribe Claudia Ugarte

La sierra, como la amazonía, han sido durante décadas elementos subordinados para plasmar en el cine peruano historias creadas bajo una óptica limeña, que, por otro lado, no sólo imitó toscamente (con modestas excepciones) a la industria foránea, sino que limitó la acepción de lo *nacional*. Fue necesario esperar medio siglo (desde que el cine formó parte de la cultura peruana) para que un destello cusqueño dejara escuela, y otro tanto para que la tecnología involucre a los menos pudientes (no por eso menos creativos) y ceda el paso a una nueva cinematografía surgida en las entrañas andinas. Esta vez, el producto ambiciona más de lo que ofrece pero en una etapa de aprendizaje los yerros son –a veces– más aleccionadores que los aciertos.

Un claro ejemplo es **Incesto en los Andes: la maldición de los jarjachas**, cuarto largo de Palito Ortega Matute, un ayacuchano cuya pasión por el cine y naturaleza autodidacta le ayudaron a cultivar nociones audiovisuales suficientes para forjar el proyecto que alguna vez compartió con su hermano Juliano (autor del guión), muerto a los 23 años y a quien dedica este filme.

En una precaria comunidad, ciertos pobladores se reúnen, durante las noches, en casa del nuevo vecino *Malqui*, para escuchar sus aterradoras historias. Paralelamente, ocurren hechos extraños: los perros aúllan sin descanso y varias personas desaparecen con el paso de los días. La oscuridad opresiva del horizonte nocturno (sin alumbrado) extravía a los personajes en su ofuscación cada vez que les invade el temor de ser atacados por los jarjachas.

Estos seres, según la mitología, son antisociales y sufren transformaciones noctámbulas para aniquilar a sus ocasionales víctimas. El *qarqacha* (nombre original en quechua) es la persona que comete incesto, o el cura que infringe el celibato. Para matarlo deberán atraparlo en grupo, amarrarlo, esperar que a la luz del día retome su forma original y quemarlo públicamente. Sin duda, un sugestivo tema para ser explotado con las técnicas del suspenso, pero apresurado para cambiar el tinte poco atrevido de la producción precedente por un género no manejado. No se esperaba. Mucho menos de una ciudad tan desgastada por las consecuencias del olvido político y de la intolerancia terrorista y militar. Ayacucho quiere olvidar y lo demuestra tomando distancia del enfoque realista.

La película, sin embargo, debe analizarse en su contexto. Los diálogos son sumamente elementales y por momentos redundantes. Los personajes viven en un ambiente dominado por la oralidad, sin rastros del culto a la imagen. Este detalle alarga la historia y recorta la paciencia del público citadino, acostumbrado a predecir, conjeturar por adelantado, acusar sin pruebas y "correr" en todas las formas, como el de Lima. Con una historia bastante sencilla, posee una deficiente calidad técnica que arrastra las limitaciones del soporte digital, evidente en las desteñidas escenas nocturnas o en los tonos reventados del día. No obstante, Ortega advierte que a diferencia de sus filmes anteriores: **Dios tarda pero no olvida** (1996), **Dios tarda pero no olvida 2** (1998) y **Sangre inocente** (2000), filmadas en S-VHS, el progreso técnico es considerable. Al igual que el sonido, ambiental y con pocos acertados efectos, la fotografía se torna irregular y no son muchas las imágenes que sobresalen.

Las actuaciones son transparentes, poco afectadas, los intérpretes logran transmitir la tensión de sus personajes y hacen más creíble la historia. El *qarqacha* de la película ríe –con ese sarcástico *qar-qar-qar* que le dio el nombre– incluso mientras se hace cenizas jurando volver, lo que anticipa el siguiente proyecto del realizador: una secuela que ya se estrenó en Ayacucho y en la que unos incrédulos jóvenes sufrirán contratiempos al indagar misteriosas desapariciones.

El sentir de la audiencia rural es unánime: está cansada de la cartelera extranjera. De allí la enorme aceptación, en provincias, de producciones como las de Ortega, Mélinton Eusebio y Joel Dennis en Ayacucho, o las de Lenin Salinas y Aristóteles Cruz en Huamachuco. Como ellos, Ortega se las ingenió para financiar y distribuir sus obras. Su productora Roca Films desplaza proyectores multimedia a los video–cines abandonados de varias ciudades para impulsar la cinefilia. El objetivo de Palito Ortega, quien reside en Lima desde hace unas semanas, es fortalecer su trabajo en la capital, pero antes deberá reevaluar a su público, acelerar el guión (la lentitud se goza en películas de mayor contenido) y mejorar la calidad técnica si quiere destacar en el ámbito cinematográfico. Nada fácil en un país latinoamericano sin industria y que congela una substancial discusión que hace tiempo debió engendrar una ley de cine.

UNMSM-CEDOC

Bowling for Columbine

el miedo al otro

Escribe Rodrigo Portales

Cuando se lo propone, el cine puede ser también un espejo revelador, una ventana con vista privilegiada a los problemas más urgentes y más actuales. Puede hacerlo con la distancia esclarecedora del documental, sin perder de vista el testimonio, pero potenciándolo con alcance emotivo; en resumen, apuntando simultáneamente a la cabeza y al corazón. Eso hace Michael Moore para poner en el centro de **Bowling for Columbine** uno de los temas más apremiantes de hoy: la violencia.

En los Estados Unidos ocurren cada año más asesinatos por armas de fuego que en cualquier otro país del mundo. La masacre perpetrada por dos estudiantes en la escuela Columbine en 1999 marcó un punto de quiebre con relación al problema dentro de la sociedad norteamericana. El filme indaga en las causas de esa tragedia formulando e ilustrando una tesis sobre la cultura del miedo, neurosis instalada en el inconsciente colectivo de la primera potencia desde su fundación, y en la que se entretejen los afanes de dominio y el temor a lo "desconocido".

La película retrata una sociedad enferma y decadente a merced de la clase política, la industria armamentista y los medios de comunicación, trío siniestro de poder que alimenta con temores y dudas la paranoia de una nación obsesionada por la seguridad y la tenencia libre de armas, la misma que se ha agudizado luego de los atentados del 11 de setiembre, y que incluso se proyecta en la política exterior, como lo demuestra la historia de las intervenciones norteamericanas, tema de una memorable secuencia musical inspirada en el final de **Dr. Insólito o cómo aprendí a no preocuparme y amar la bomba** de Stanley Kubrick.

Para convencernos de sus argumentos, Moore despliega una batería de recursos a la que suma, por cierto, su protagonismo y sus cualidades de comunicador innato, más que de periodista o cineasta. No le interesa la objetividad –sistemáticamente pervertida por los reporteros que cubren las secuelas post Columbine– sino transmitir su tesis con claridad y sustentarla con abundante material de archivo, entrevistas agudas y reveladoras, altas dosis de humor negro e ingeniosos momentos de ficción y animación.

UNMSM-CEDOC

Pero **Bowling for Columbine** no se queda en el mero registro de una horrible realidad. Al retomar y actualizar la mejor vertiente del documental político de los años sesenta, Moore entrelaza lo social con su compromiso personal y solidario con las víctimas. Sólo así se puede comprender su incursión en el K–Mart acompañando a los sobrevivientes de la masacre, o el doloroso retorno que emprende a Flint –ciudad natal del realizador y escenario de su primera cinta **Roger & me**– donde constata que el homicida más joven de los EE.UU. tiene seis años.

Moore tampoco cae en la demagogia, como sí ocurre con Oliver Stone. Nada más alejado de la propaganda pro–demócrata y del sensacionalismo de **Nacido el 4 de julio** o **Asesinos por naturaleza** que este trabajo, el cual presenta, con intención dialéctica, testimonios e interpretaciones de diversos especialistas, autoridades y celebridades como Matt Stone y Marilyn Manson. La contundencia de hechos y fundamentos del filme despeja las dudas que se puedan tener. No es muy difícil descubrir a qué lado apuntan las simpatías del director, pero tanta información no conspira contra el ritmo, la emoción y el poder de síntesis del film.

En la película, al igual que en los trabajos de Moore, discurren dos tendencias contrapuestas: por un lado, la del cine militante, citada líneas arriba, puesto al servicio de la transmisión directa de ideas y cercano a la obra de realizadores como el ruso Dziga Vertov o Godard en los tiempos del Mayo del 68[1]; y por el otro, la tradición del cine norteamericano clásico progresista, presente en tantos filmes desde **Caballero sin espada** de Frank Capra hasta **El informante** de Michael Mann, que recrea las tensiones entre las realidades del poder y la rebeldía individual del héroe y por la cual "el espectador se identifica automáticamente con una mayoría contraria a la injusticia".[2]

De allí precisamente procede la mirada franca, frontal e indignada con la que Moore encara a personajes cavernarios como Charlton Heston y sus acólitos de la Asociación Nacional del Rifle, pero enriqueciéndola a la vez con destellos de cruel ironía, como al revelar que el gobierno de Clinton bombardeaba objetivos "equivocados" en la guerra de Kosovo momentos antes de ocurrir la matanza de Columbine, o cuando el mismo director cuenta que desde su infancia pertenece a la institución que convierte en blanco de sus ataques.

Otros méritos se encuentran en su habilidad para crear un documental ágil y asequible al gran público, en su inteligencia por reinterpretar la historia colectiva de su país a partir de la lectura de un suceso particular, y en su posición ética por intentar cambiar (aunque sea en algo) la realidad en la cual ese hecho se inserta.

Finalmente, estamos frente a una película política en el sentido más amplio del término. Moore no es sólo un documentalista nato, en cuya trayectoria ha demostrado coherencia y capacidad para formar obra (cinco largos y dos series televisivas, hasta la fecha). Posee además una inusual capacidad para resistir al sistema e imponerle sus propias condiciones. Restarle autoría a su trabajo porque no se dedica a la ficción, como insinúan algunos críticos, es desconocer que Moore utiliza el documental como medio de expresión personal. El resultado de esa actitud está plasmado en **Bowling for Columbine** que es, al menos para quien esto escribe, el estreno más importante del año.

1 *Mi sueño más caro es convertirme en un día en director de actualidades francesas. Todos mis filmes constituyen informes sobre la situación del país, documentos de actualidad, tratados tal vez de manera particular, pero en función de la actualidad moderna.* En **Jean–Luc Godard por Jean–Luc Godard**. Barral Editores, 1971, pág. 263.
2 Quintín, Flavia de la Fuente. **La globalización y sus intérpretes**. **El Amante** N° 105. Diciembre 2000.

UNMSM-CEDOC

Historias mínimas

la patagonia realista

Escribe Rony Chávez

Godard decía *todos los caminos conducen a Roma..., ciudad abierta*, y más de una vez escuché mencionar esta frase en encuentros o seminarios acerca de la producción cinematográfica y es que el neorrealismo italiano tiende a citarse cuando se habla del cine enfocado desde la austeridad, cuando se quiere decir, casi futbolísticamente, *si se puede!!!* a pesar de todo. Pero no quiero centrarme en la viabilidad monetaria o en el uso de las calles como escenario o el optar por actores no profesionales para reinterpretarse o en el enfoque sociológico del día a día. Quiero señalar el poder de crear una narración épica partiendo de lo habitual y transmutándola en tragedia griega. La virtud que radica en quitarle *lustre* a la historia por contarse, en prescindir completamente del artificio, lavarle la cara al relato y aún así lograr la trascendencia de lo irrepetible en medio de lo cotidiano.

Historias mínimas (Argentina, 2002) de Carlos Sorín trabaja en esta línea. Conocido es que Sorín, cineasta por vocación, publicista a tiempo completo y casi a dedicación exclusiva –su anterior largo data de 1989–, se encontraba realizando un *spot* en la Patagonia cuando se percató del impacto que causaba no la llegada de un equipo de filmación, sino el tener por fin servicio telefónico y, casualidades de la vida, ése era finalmente el eje del comercial. Para qué filmar en ficción lo que puedo recoger de la realidad, se dijo Sorín, y ni corto ni temeroso hizo la pauta con la gente del lugar. Optó por el realismo y acertó.

Reconocimientos aparte, el director encontró una manera de abordar el realismo. Al iniciarse el proyecto de lo que sería **Historias mínimas**, éste era sólo el boceto de tres relatos. Luego se empezó un kilométrico casting en diversos pueblos de la región sur argentina, en sus infinitas distancias se encontró a los personajes definitivos, en función de los cuales se reescribió, en colaboración con Pablo Solarz, el guión. La cinta está compuesta por tres historias que se instalan no en la categoría de lo por-

UNMSM-CEDOC

tentoso y divino irrumpiendo en una vida cualquiera, sino en el ámbito de la anécdota, de lo cercano, de aquello que le podemos contar en una tarde tranquila a nuestro vecino. En esta propuesta de cine las pretensiones no juegan, se privilegia los pequeños cuentos caseros trastocados por el enfoque en extraordinarios dramas universales.

Un viejo va en busca de su perro, un vendedor viajante quiere hacer el regalo perfecto y una mujer es elegida para participar en un concurso televisivo. San Julián, un punto austral perdido en medio de la nada patagónica, se convierte en la tierra prometida para estos personajes mínimos que permanecerán en sus calles no más de un día, tiempo suficiente para la resolución de sus conflictos en este puerto de prescindible mención en los mapas, que sin embargo es el referente cosmopolita mayor de una región que limita con la infinita soledad de la carretera y el frío antártico, con sus restaurantes y hostales, con una estación televisiva entrañable en su simpleza, mezquina en su propia escala y deslumbrante para el recién llegado. Acabado retrato en tres pinceladas. Mérito del guión y la mirada que puede recoger un mundo sensible sin convertirlo en postal. Un mundo marcado por la recíproca hospitalidad que valida, para una citadina perspectiva, el inusual desprendimiento de sus habitantes y los hace verosímiles.

Igualmente se debe resaltar la labor de Antonio de Benedictis –para mayores datos, el viejo–, una caracterización sencillamente soberbia, una figura entrañable que regala momentos de antología en medio de su parquedad, calidez y modales en desuso. Muchos dirán que no existe mérito en interpretarse a sí mismo, pero la interminable relación de *pop stars* que tentan el cine obnubilados por la fama y el ego demuestra lo contrario. Es difícil ser uno mismo en el cine, la naturalidad no se expende en botica. La misma cinta lo demuestra con un par de figurantes de textos balbuceantes.

El desempeño actoral en conjunto es superior al promedio, ayudado por una cámara tan precisa como atenta, colocada siempre en la angulación exacta para capturar el gesto, el movimiento, la expresividad de un rostro que no dice nada, que calla, pero que recita en su corporalidad. Una cámara con el desplazamiento adecuado, sin ambiciones, sin dejarse *ver*, sin mostrarse frenética a pesar de estar en una *road movie* y apuntando al corte simple. Manejo de intencionalidad en todas las áreas de la realización. Admirablemente construida la escena de la confrontación entre el viejo y el *malacara*, su mascota desaparecida. Escuché un comentario que me hizo gracia, *da ganas de decir qué gran actor es el perro...* y sí pues, qué gran trabajo del conjunto; además de acertado giro hacia el misterio, hacia el lado secreto que abriga en cada uno, cumplimiento perfecto del antecedente con que se abre la cinta, ejercicio clásico en la elaboración del guión.

Historias mínimas, en el pasado julio, acaparó las principales categorías de los premios Cóndor de Plata de la Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos, con un total de ocho distinciones, incluyendo mejor película, director, guión original (Pablo Solarz) y fotografía (Hugo Colace). Igualmente fue premiada la actuación de Antonio de Benedictis, otorgándosele el premio a la revelación masculina. La cinta se alzó también con el premio de la crítica especializada en el reciente Encuentro Latinoamericano de cine *Elcine*.

UNMSM-CEDOC

Ciudad de Dios.

ciudad de infierno

Escribe Claudia Ugarte

En el tórrido paisaje carioca de los sesenta apareció un cine comprometido que asimiló la tecnología norteamericana para recrear una realidad más palpable y urgente en las tierras del sur. Esa corriente se bautizó como *cinema novo* y tuvo de madrina a la francesa *nouvelle vague*. Si bien la dictadura militar que azotó a los brasileños desde 1964 la neutralizó –o más bien la desterró–, no evitó que desplazara a las populares *chanchadas* (películas inferiores para consumo masivo) e incubara el virus de la tendencia social en el cine latino. Las recientes producciones brasileñas no se alejan de esa propuesta y algunas como **Ciudad de Dios** (2002), de Fernando Meirelles y Katia Lund (con el guión de Braulio Mantovani), poseen los requisitos básicos para considerarse herederas.

Los pandilleros no cambian, sólo toman un descanso, así enfatiza Buscapé, el narrador del filme, la filosofía de la favela (barriada) donde creció, una tierra olvidada por la gente de la ciudad y su gobierno. Él quería ser fotógrafo desde pequeño, tal vez porque descubrió que la mirada del artista puede distorsionar la realidad y alejarla de su crudeza. Es a través de esa abierta contemplación, capaz de explicar acciones ajenas, que nos internamos durante 135 minutos en las tinieblas del pandillaje y el tráfico de drogas que dominan Ciudad de Dios. Buscapé (Alexandre Rodrigues) vive tentado por la delincuencia omnipresente, pero su carácter más bien sensible y poco violento, además de frustrados intentos de robo, lo mantienen apartado del caos, mientras que para su antagonista, Zé Pequeño (Leandro Firmino da Hora), un criminal que siempre tuvo claro su afán sanguinario, ese contexto parece facilitar el logro de sus objetivos, que se concretan cuando monopoliza la distribución de cocaína.

La película, basada en el libro homónimo de Paulo Lins (quien vivió casi 30 años en una favela), se viste de violencia desde el primer fotograma: planos de cuchillos y niños persiguiendo a una gallina que escapa para salvar la vida. ¿Acaso una alegoría del más acertado destino de sus habitantes? Las imágenes son rápidas y descansan en un gran flashback para remontarnos a la prematura relación del protagonista con la delincuencia.

Ningún aporte en la forma, pero el conjunto de técnicas usadas la dota de personalidad. **Ciudad de Dios** se divide en tres décadas y emplea recursos efectivos con fines didácticos *–para mostrarle a la clase media una parte oculta y muy cruda del país en el que vive–*, como los reiterados flashbacks que enlazan las líneas narrativas, o las pantallas divididas usadas por De Palma, planos breves y rítmicos al estilo Tarantino y una locución en *off* cuya expresividad remeda el temperamento inquieto de los miembros de las favelas (dosis de picardía y alarde de sus reprochables actos). Aquí la cuota de humor negro y la vivaz música de Antonio Pinto y Ed Cortés despistan el horror de algunas escenas conmovedoras.

La fuerza de la película –ganadora, entre otros, del premio del público en el Séptimo Encuentro Latinoamericano de Cine– radica en la actuación de los 110 niños y jóvenes rescatados del anonimato de los suburbios. El resultado se aprecia en la naturalidad con que representan sus propias vidas. Además, la fotografía de César Charlone explota con acierto ambos rincones de Ciudad de Dios para retratar diferentes décadas. El personaje central de lo que sería un western de negros, a diferencia de los héroes ficticios, podría estar en cualquier lado, incluso en el niño que recorre descalzo las calles a la espera de una oportunidad. Ese es el respiro final de la cinta: el sabor de la esperanza aunque fuese fruto del azar. Buscapé consigue "por azar" una cámara y "por azar" se inicia en la fotografía.

Si en **Bowling for Columbine** (Michael Moore, 2002) la cultura del miedo pasa del gobierno a la población, que lidia con una diaria paranoia en diferentes niveles, en **Ciudad de Dios** el infierno de las armas y la afición por el crimen y las drogas se genera en el interior por la extrema pobreza y la desidia de las autoridades, cuya corrupción también se revela en el filme. Este orden existe: para filmar algunas escenas en la favela se tuvo que pedir permiso a los narcotraficantes. Ahora, gracias al alcance de la película, varios políticos han iniciado una serie de obras en el lugar. Este apoyo también se traslada al cine. El ministro de Cultura, Gilberto Gil, prometió que en este siglo Brasil tendrá una cinematografía tan predominante como Estados Unidos la tuvo en el anterior. Por el bien de América Latina esperemos que así sea mientras no se trate de copiar intenciones, ni mucho menos moldes desgastados.

UNMSM-CEDOC

Entrevista a Fabrizio Aguilar

alzando el vuelo

Escribe Nadia Morillo Cano

Reconocido actor de teatro, cine y televisión, Fabrizio Aguilar vuelca a la pantalla grande las ideas que lo acompañaron durante sus años de estudios en la Universidad de Lima. Observador minucioso en el rodaje de *No se lo digas a nadie* y asistente de dirección de Benito Zambrano en la película española *Solas*, presenta *Paloma de papel*, su primer largometraje, proyecto que intenta ir más allá de contar una historia.

Te iniciaste en la actuación. De estar frente a cámaras pasaste a estar detrás de ellas. ¿Cómo pasó?

Estudié comunicación en la Universidad de Lima con la intención de seguir cine, en paralelo a la actuación, porque me interesaban ambos rubros. La actuación era lo que conseguí con más facilidad en ese momento, pero seguía estudiando. En esa época no podía decir quiero ser director porque... demuéstralo, ¿no?, o haz primero algo y después dilo.

¿Con la actuación quisiste aprender y hacer algo de carrera?

De alguna manera hice un poco de carrera. No terminé la universidad, me quedé en séptimo, pero aprendí lo que desde mi punto de vista eran los cursos fundamentales: lenguaje visual, dramaturgia, crítica, etc. Además en ese momento estaba trabajando y eso me impidió terminar. Pero decidí hacer un corto para saber si era capaz de hacer algo decente. **La cuerda floja** tiene sus fallas, como cualquier trabajo, pero está ahí.

Mayormente las películas peruanas tocan temas superficialmente. En tu primera película has utilizado el tema de la subversión. ¿Cómo se dio ese tema?

No es que haya querido hablar del tema, pero al buscar una historia me fui metiendo un poco con el tema de Sendero, porque quería contar la vida de varios personajes en el Perú, en un contexto determinado que era la subversión. Hemos vivido los últimos veinte años inmersos y marcados por el terrorismo y eso no podía dejarse de lado. Decidí entonces contar la relación de los niños con Sendero Luminoso.

En una entrevista mencionaste que te serviste de tus vivencias para desarrollar la idea.

Sí, son varias etapas en las que se ha ido desarrollando la historia. No era mi idea hablar de Sendero siete años atrás. El tema se fue dando y es así como comienzo a darle más fuerza y utilizo mis recuerdos al avanzar con la investigación. Cuando tenía 10 años veía televisión y de repente había un apagón, luego usaba las velas para hacer la tarea. Esos eran mis recuerdos, de lo más banales. Años después, veo en los diarios que un niño había muerto en una torre de alta tensión poniendo una bomba, un niño que debía estar estudiando o jugando. Esa contradicción me generó también una necesidad de contar.

¿Cuáles fueron las etapas de la investigación para escribir el guión?

Había una idea general, la historia de un niño en relación con los grupos subversivos. En base a esto comienzo a investigar, primero un poco la base y estructura de Sendero. Además, necesitaba información sobre la participación de los niños.

UNMSM-CEDOC

Encontré dibujos de niños afectados por el terrorismo. En la película hay una escena, basada en la vida real, en que los niños dibujan en la arena. El proceso duró un par de años, pero el guión lo escribí en tres meses, al principio con la colaboración de Gianfranco Annichini en el armado de la escaleta.

¿Por qué la historia contada desde un niño?

Me movía el tema de hablar de un niño, creo que es mi lado infantil. Mientras escribía esas escenas me veía involucrado o las vivía con esa emoción.

¿Cuál es la visión que quieres mostrar con Paloma de papel*?*

Yo quería mostrar que en realidad todos somos seres humanos, no importan las ideologías. Yo puedo ser el ser más maquiavélico, el más hijo de puta, pero soy un ser humano que puedo tener una familia a la que le voy a entregar todo mi amor. El lado malo es esa cierta locura ideológica, que está mal, que niego y es terrible; pero a una persona no tengo que dibujarla cien por ciento mala, porque tiene sentimientos, se ríe, se estremece, sufre y tiene miedos. Eso es lo que tiene la película, los hace más reales. Yo creo que el mensaje lo saca cada uno, pero sí es mi intención que la película diga algo más.

¿Cómo crees que el público reciba la película, sobre todo cuando es reciente el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación?

Creo que bien, me parecería muy absurdo, de una gran estrechez mental, el hecho de que la puedan tomar como apología. La película es sentida, la gente se involucra con la historia, con los personajes, a pesar de ser lo que uno mismo siempre ha negado, senderistas en este caso. Si son pobladores obviamente sufrimos más y si son militares también vamos a sufrir porque la muerte nos puede tocar a cualquiera. En todo caso dejo esa opinión final a los espectadores. No pretendo que a todo el mundo le guste la película.

La presencia de los militares la has colocado en un segundo plano.

No podía hablar de todos. Mi personaje central era un niño. Hay una presencia del ejército, no del todo buena pero siento que más o menos podría haber sido así. No me estoy metiendo dentro del mundo del ejército, probablemente si lo hiciera también encontraría un grado humanista, el cual se refleja en una escena, pero esa no era la historia.

¿Cómo fue la búsqueda de los actores?

Para encontrar a los niños hicimos una convocatoria general, fuimos a colegios y vimos a cerca de cuatrocientos, finalmente llegamos al Puericultorio Pérez Araníbar y quedaron veinte niños, entre ellos Antonio, quien le dio al personaje lo que esperaba. Los otros niños se escogieron de las pruebas anteriores. Para los otros personajes tenía algunos actores en mente y otros pasaron por el casting. Por ejemplo en el caso de Melania y Tatiana, sólo era un personaje pero ambas me gustaban, finalmente opté porque ese personaje se dividiera y tuviera cada una personalidad y estructura.

¿No crees que pueda distraer la presencia de Melania Urbina y Tatiana Astengo, puesto que algunos no relacionan sus rasgos con personas de la sierra?

Creo que es un prejuicio porque son conocidas. Estoy contento con el trabajo de ambas y me parecen que lo han hecho muy bien, sólo que puede resultar algo extraño verlas ahí, porque en otras películas han hecho otro tipo de personaje.

¿Cómo lograste desarrollar el proyecto?

Primero fue el premio del CONACINE, que también me consiguió la coproducción con Cuba, que cubre el revelado de la película y la cámara. Conseguí la ayuda de Ibermedia para desarrollo de proyectos. USAID, entidad del gobierno norteamericano, aportó el material fílmico; además conté con el apoyo de todos los técnicos y actores, quienes cobraron sumas muy reducidas.

¿Qué crees que va a pasar después de Paloma de papel*?*

No tengo idea, quiero ver cómo le va y tratar de superarla, no sé cuál será el tema de mi siguiente proyecto pero será una historia distinta. La idea es continuar, ahora tengo que tratar de mantenerme y hacer una carrera cinematográfica, si se puede.

¿Crees que se va a abordar este tipo de temas a partir de tu película?

Yo creo que es decisión de cada director, si quieres contar una comedia ligera, es tu elección y es respetable. Si esa comedia ligera sale bien o mal, ya es otro tema. Puede haber una comedia extraordinaria por muy ligera que sea, como puede ser un desastre, eso depende de la visión del director y cómo la desarrolle. He comenzado con un tema difícil y duro, pero también tiene lados que llaman a verla y tiene momentos que funcionan para el espectador. Estoy dando mi punto de vista y entrando de a pocos en la cinematografía. No puedo decir soy un director de cine, es un crédito muy grande, sólo he hecho una película.

UNMSM-CEDOC

Sétimo Encuentro Latinoamericano de Cine: Expansiones, reencuentros y accidentes

la comezón del sétimo año

Escribe Gabriel Quispe Medina

Hace un año (**BUTACA** 13) escribimos la crónica del Sexto Encuentro Latinoamericano de Cine que organiza anualmente el Centro Cultural de la Universidad Católica, y tenemos la tentación de autoplagiarnos para hablar de la sétima edición, ya que la descripción de los elementos esenciales del certamen podría repetirse. Una de las novedades es que la cadena Cine Planet participa con una sala más, la del Cono Norte, lo que ayuda a democratizar la difusión del arte cinematográfico. Sólo faltaría el Cine Planet Centro para que toda la cadena, sin contar el local de Arequipa, se integre al circuito. Un hecho trascendente fue el anuncio de la Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales (FIPCA) de los diez filmes nominados –entre los que figura **Ojos que no ven** de Francisco Lombardi, al lado de **Los lunes al sol** de Fernando León, **El crimen del Padre Amaro** de Carlos Carrera, **Aparte** de Mario Handler, **Historias mínimas** de Carlos Sorín, entre otros– al premio **Luis Buñuel**, consistente en 10 mil euros, que se entregará próximamente en el Festival de Huelva o el de La Habana. Otro suceso fue el incremento de la cobertura mediática, en buena parte por el merecido homenaje a la primera actriz Elvira Travesí, quien prácticamente fue secuestrada en su corta visita luego de veinte años de actuar en España. El cariño de la prensa, el público y el gremio teatral abrumó a la doña y a su hija Gloria María Ureta, ante el cual siempre derrocharon sencillez y gratitud. También concitaron gran interés personajes como Federico Luppi, el notable actor argentino que pronto va a debutar como director, y el pensador mexicano Carlos Monsiváis, panelista del seminario **El derecho de llorar: el melodrama en el cine latinoamericano**, que conjuntamente con el crítico mexicano Nelson Carro, una selección de obras emblemáticas y una exposición fotográfica revaloró este género ayer desdeñado. Lamentablemente, la investigadora brasileña Silvia Oroz, la tercera panelista, se accidentó en su país y no pudo viajar.

Aparte de los textos que complementan la cobertura en otras páginas, hacemos el balance fílmico independientemente de las muestras a las que pertenecen, pues la distribución de las cintas es bastante arbitrario. Los ciclos paralelos tuvieron en conjunto enorme acogida, y la muestra de competencia, integrada por veintitrés películas de América Latina, mostró su habitual nivel irregular: un puñado de cintas respetables, un bloque regular, varias impresentables y algún accidente. Una de las apreciables, **Kamchatka** (2002), fue retirada de carrera por su director, el argentino Marcelo Piñeyro, en la víspera de la clausura y premiación del evento. El cineasta descubrió que los rollos se habían estado proyectando en desorden. La cinta, recreación

Hedwig and the Angry Inch

UNMSM-CEDOC

de los aciagos días de la dictadura militar, que hoy vuelve a estar, felizmente, en el banquillo de los acusados. Piñeyro, autor de **Cenizas del paraíso** y **Plata quemada**, concentra la acción en una pequeña familia y la observa a través de los ojos del hijo mayor de diez años. Lejos de la ciudad, donde ocurren mayoritariamente los hechos que repercuten en su zozobra, viven prácticamente clandestinos, a salto de mata y cambiando de identidad. Buenas actuaciones de Cecilia Roth y Ricardo Darín; notable Héctor Alterio. Lástima, Piñeyro pudo haber peleado el premio del público.

No es casual que sigamos hablando de cine argentino. Es evidente que, pese a la profunda crisis que estalló hace un par de años, está por encima del resto de la región. Incluso se le dedicó una muestra llamada **Panorama del cine argentino**, donde, al lado de **El mismo amor, la misma lluvia** de Juan José Campanella, **Herencia** de Paula Hernández, **Lugares comunes** de Adolfo Aristarain y **El juego de la silla** de Ana Katz, destacó **Un oso rojo** de Israel Adrián Caetano, policial crudo de final delirante que es una vuelta de tuerca del minimalismo de **Bolivia**. Inexplicablemente, Caetano quedó por segundo año consecutivo fuera de competencia. Dentro de ésta, **Historias mínimas** de Carlos Sorín, relato coral de solitarios, y **El bonaerense** de Pablo Trapero, un policial más introspectivo, fueron las favoritas durante el evento y se repartieron los premios de la crítica especializada latinoamericana y de guión, respectivamente.

En la clásica selección de **Documentales imprescindibles** vimos **Yo no sé qué me han hecho tus ojos**, debut como director del crítico Sergio Wolf, quien rescata del olvido a Ada Falcón, cantante y actriz contemporánea de Carlos Gardel que se retiró en 1942 a los treinta y siete años por oscuras razones, convertidas en leyenda con el paso del tiempo y que Wolf maneja misteriosamente en una estructura de tipo ficcional, que contempla la posibilidad de que no encuentre al personaje. *No me tracé llegar a la dirección, ha sido una consecuencia*, dice Wolf, *no todos los críticos tienen que serlo, es una tontería hablar de realizadores frustrados. Me gusta Godard cuando dice que ya estaba haciendo cine cuando empezó a escribir sobre cine. Creo en eso.*

Historias mínimas
El destino no tiene favoritos

Por Brasil brilló **Madame Satá** de Karim Ainouz, recreación de la mítica figura del fundador del Carnaval de Rio, Joao Francisco dos Santos. Delincuente, cantante, bailarín, travesti y homosexual radical, es más conocido con el apelativo del título. La película ganó con justicia los premios de mejor actor y fotografía, por el excelente trabajo de Lázaro Ramos, quien sostiene el filme con su poderosa presencia, y del fotógrafo Walter Carvalho, a la sazón uno de los homenajeados del encuentro por toda su carrera, distinción fortalecida por la intensa atmósfera cromática que aporta a **Madame Satá**.

El filme que causó polémica, que incluso puede notarse en las secciones **Rincón cinéfilo** y **Sala de ensayo** de esta revista, fue **Ciudad de Dios** de Fernando Meirelles y Katia Lund, representación de la violencia pandillera hábilmente filmada pero con tufillo de mitificación del crimen, casi ensalzando como leyendas urbanas a los líderes del caos. Por su parte, **Carandirú** de Héctor Babenco decepcionó las expectativas que se habían depositado en ella. Sin competir, **Edificio Master** de Eduardo Coutinho y **Radio Favela** de Helvecio Ratón causaron buena impresión.

El cine mexicano presentó tres películas diversas entre sí: **El tigre de Santa Julia** de Alejandro Gamboa, **La hija del caníbal** de Antonio Serrano y la impronunciable **Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor** de Julián Hernández, cinta militante gay que obtuvo el premio a la Mejor Opera Prima entregado por el jurado de la crítica (ver texto aparte).

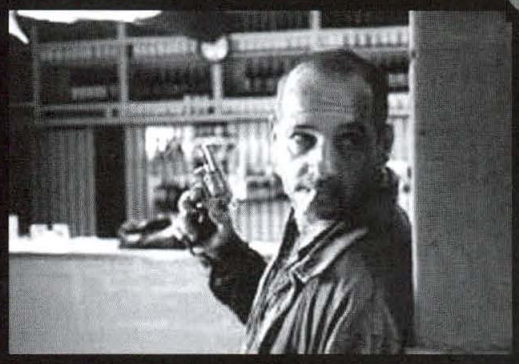
La comezón del sétimo año

UNMSM-CEDOC

Las representantes uruguayas –**Corazón de fuego** de Diego Arsuaga, con Federico Luppi y Héctor Alterio, y **La espera**, de Aldo Garay– marcan el promisorio debut de sus realizadores en el largometraje, aun cuando la primera acusa cierta sensiblería y la segunda, merecedora de una mención honrosa como Opera Prima, debe pulir todavía su propuesta minimalista. De Colombia llegaron **Como el gato y el ratón** de Rodrigo Triana, apreciable parábola del sectarismo frente al progreso colectivo, pese a algunas escenas "cómicas" que desentonan, y **La primera noche** de Luis Alberto Restrepo, violenta historia de amor entre acosos guerrilleros que maneja con eficacia los espacios rural y urbano, éste centrado básicamente en una sola esquina.

Si la participación peruana mejoró respecto del año pasado fue principalmente por **El destino no tiene favoritos** de Álvaro Velarde. **Un marciano llamado deseo** de Antonio Fortunic es lamentable, **Ojos que no ven** regular, y la obra de Armando Robles Godoy, **Imposible amor**, sólo pudo verse en una sospechosa proyección de vídeo digital, por supuesto sin competir. En la muestra internacional de documentales la mitad fueron peruanos: el ya comentado **Choropampa, el precio del oro** de Tito Cabellos y Stefanie Boyd; **Memorias del paraíso** de Sonia Goldenberg, recuerdo algo distante y falto de imágenes de un pueblo selvático que despegó con el narcotráfico y colapsó por su declive; **Palpa y Guapido, el abrazo de la memoria** de Joel Calero, registro "neutral" que pretende capturar los preparativos y la realización de una festividad andina como un testigo mudo y casi invisible, como si no estuviera ahí compartiendo el espacio con la población; y **Ojos que sí ven, el cine de Lombardi** de José Luis Riddout, revisión de la filmografía completa del director tacneño que permite, a partir de testimonios de sus principales colaboradores y algún matiz crítico, una valoración panorámica de las constantes, los contextos y la evolución que han construido su obra a lo largo de tres décadas.

De las películas chilenas –**Paraíso B** de Nicolás Acuña y **Tres noches de un sábado** de Joaquín Eyzaguirre–, venezolanas –**Borrón y cuenta nueva** de Henrique Lazo y **La pluma del arcángel** de Luis Manzo–, la ecuatoriana **Un titán en el ring** de Viviana Cordero, la dominicana **El círculo vicioso** de Nelson Peña y la cubana **Entre ciclones** de Enrique Colina, mejor no nos ocupamos. Oscilan entre malas y pésimas, productos que no deberían entrar a la selección oficial.

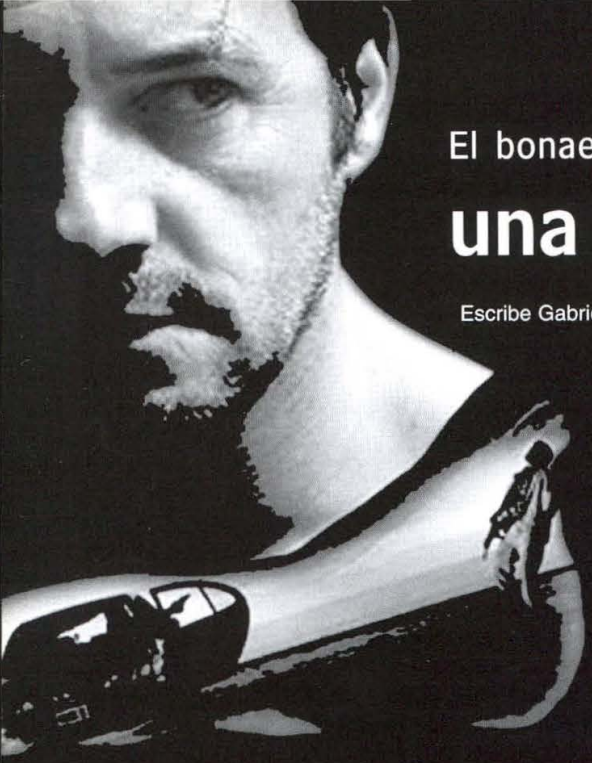


Un oso rojo
El bonaerense
Carandirú
Madame Satá

Reconocimiento a Sundance Institute

El Encuentro también homenajeó al Sundance Film Festival, representado por una de sus programadoras, la también productora Caroline Libresco, y cuatro películas –comentadas aparte– que reflejan su diversidad. Libresco refirió que cinco personas preparan de modo ecléctico la muestra entera del festival, la cual consta de más o menos 120 películas, de las cuales la tercera parte es internacional y puede incluir los rincones más alejados del planeta, y que tiene como novedad una muestra de competencia de cortometraje internacional. Sundance, sueño del actor y director Robert Redford que acaba de cumplir veinte años de actividad, completa su brillante labor en el cine mundial con su otra mitad, el Sundance Institute, en el cual no tiene mayor participación Libresco pero sí suficiente como para asegurarnos que los proyectos presentados pasan por rigurosos desarrollos de guión con profesores de amplia experiencia, al margen de las condiciones que impone el mercado cinematográfico. Recién cuando está afiatado el proyecto se empieza a buscar financiamiento y muchas veces no se encuentra; antes no se piensa en eso. Ambos ámbitos son autónomos: no necesariamente todos los filmes que se hayan concebido en el instituto se estrenan en el festival. Libresco, quien valoró positivamente el Encuentro ***elcine***, nos contó que Redford ya casi no interviene en las actividades de Sundance, obra que, según los entendidos, será la que lo hará memorable en la historia del cine norteamericano y mundial.

UNMSM-CEDOC



El bonaerense y Un oso rojo

una misma moneda

Escribe Gabriel Quispe Medina

Pablo Trapero e Israel Adrián Caetano figuran entre los principales representantes del nuevo cine argentino, el fenómeno de producción independiente y espíritu juvenil, mas no adolescente, que irrumpió hace más de un quinquenio y sintonizó con el desencanto de un país asaltado por el robo sistemático del erario y el orgullo nacionales. Se trata de una propuesta austera, desdeñosa del cliché, profundamente escéptica y crítica con las instituciones oficiales y todos los estamentos socialmente establecidos. El movimiento es básicamente generacional, pero no está exento de realizadores de distintas procedencias y edades (ver artículo de Christian Wiener en esta misma edición).

El bonaerense, de Trapero, y **Un oso rojo**, de Caetano, son dos retratos de alienación. Reflejan la inaplicabilidad de la ciudadanía como medio de inclusión social, obligada por entornos sórdidos a ensimismarse en el desarrollo personal impasible o en el proceder abiertamente criminal, a convertirse en agresor para sobrevivir. Ambas películas son policiales, por lo que se ambientan en el sector especialmente propenso a la escala más baja de valores que pueda presentar una sociedad, la cercanía del espacio delictivo con el supuestamente vigilante de la ley.

En **El bonaerense** asistimos, más que al aprendizaje del difícil oficio policiaco, al proceso de inserción en la vida civil de un sujeto que habiendo superado los treinta años no se integra a su medio y proyecta inocencia y retraimiento. Mendoza, cuya labor de cerrajero, la única que conoce, lo lleva a una comisaría por complicidad, ingresa por influencias familiares a una compañía policial, donde es tomado como aspirante y poco a poco va adecuándose a la dinámica grupal, en actividades físicas, académicas y administrativas.

Trapero acompaña a Mendoza al descubrimiento de este nuevo mundo con una estrategia que el notable actor Jorge Román confesó en su paso por Lima con motivo del Encuentro ***elcine***. Román aprendió en realidad a ser cerrajero y policía durante el rodaje, soportó la proximidad de un verdadero instructor que prácticamente se interpreta a sí mismo (lo que nos recuerda a Lee Emery en **Full metal jacket** de Stanley Kubrick) y efectivamente abre, con sus propios recursos, el cajón atascado cuando necesita dejar buena impresión ante los jefes en sus primeros días en la policía. El actor sólo hizo una lectura del guión nada exhaustiva y aceptó de inmediato hacer la película para dejarse llevar luego en plena filmación.

Esta iniciativa, que busca mayor autenticidad en el personaje, coincide con la cámara en mano, la opacidad fotográfica y la edición aparentemente accidentada –rauda, expeditiva– que Trapero siempre mantiene atentas al hervidero de conductas que constituyen la vida policial, dominada por el hartazgo y la jerarquía, y el romance –intensivo pero tal vez muy simplificado– que Mendoza sostiene con una profesora de edad y rango superiores. Ese contexto terminará envolviendo a Mendoza como nuevo miembro de la nata que admiraba y que luego mira con perplejidad y resignación.

Un oso rojo es un cambio en la propuesta del notable realizador de **Bolivia**. Caetano ha echado mano de una historia más "bochinchera"; desaforada y pródiga en balas y sangre. El sujeto apodado Oso, quizás el elemento que mejor conserva, al borde del mutismo, la economía expresiva de aquél filme, es un delincuente consumado que empieza la película saliendo de la cárcel para reencontrarse, después de varios años, con su antigua pareja y la hija de ambos, y en el camino también volverá a frecuentar colegas no precisamente muy amigos para cobrar viejas deudas.

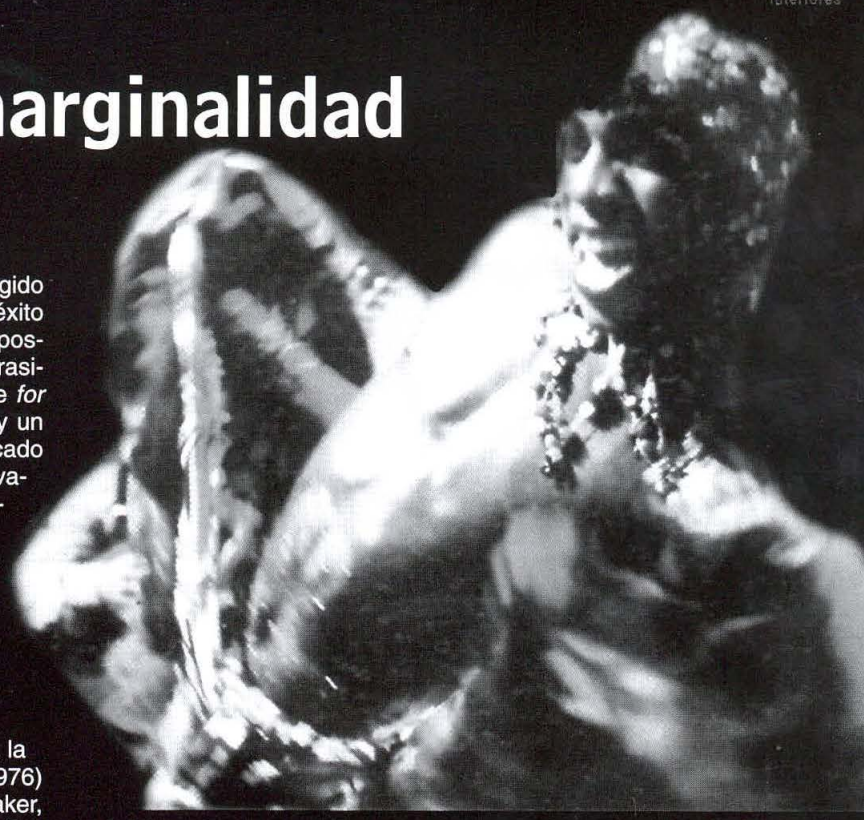
Como Trapero, Caetano acompaña a su personaje por los senderos de su cotidianidad marginal. La diferencia radica en que aquí no existen sorpresas ni descubrimientos, sino un derrotero ineluctable hacia el duelo westerniano. El paisaje urbano es un gran campo de batalla, y no hay lugar a readaptación ni mayor redención que la tristeza por la hija irrecuperable. El ex convicto está absolutamente curtido y seguro de que no puede ni debe confiar en nadie; el Mendoza de Trapero sería prehistórico para él. El relato es el tránsito doloroso por maniobras y conspiraciones en cantinas y los nuevos espacios más o menos sosegados en los que se desenvuelve su ex compañera. Caetano se arriesga a perder verosimilitud en un desenlace frenético que disgusta a algunos. Nos parece atrevido y convincente por la precisión de su filmación. En conclusión, Caetano ha preferido esta vez una opción más accesible, aunque sin dejar de sacudir al espectador.

UNMSM-CEDOC

Madame Satá y Carandirú

crónicas de la marginalidad

Escribe Julio Escalante Rojas



Ocurre un nuevo fenómeno en el actual cine de Brasil, surgido a partir de una generación de cineastas herederos del éxito mundial de Estación Central (1998) de Walter Salles, a la postre productor y promotor de nuevos valores del mercado brasileño. Así, las películas han adquirido una factura de filme *for export* gracias a recursos y personal técnico impecable y un manejo de altos presupuestos, lo que finalmente ha colocado a estas películas frente a los ojos de Hollywood y los festivales internacionales. Durante el VII Encuentro Latinoamericano de Cine ***elcine*** se presentaron en competencia tres películas de ese país: **Ciudad de Dios**, **Madame Satá** y **Carandirú**. Aquí nos ocuparemos de las dos últimas, las cuales destacan por la estupenda dirección de fotografía de Walter Carvalho, uno de los profesionales más elogiados del continente.

Con el diablo en el cuerpo

Basada en una historia real, **Madame Satá** (2001) relata la vida y pasiones de Joao Francisco Dos Santos (1900–1976) en su lucha por convertirse en una estrella a lo Josephine Baker, en un rey travesti de cabaret, aunque el escenario no sea París sino Río de Janeiro en los años 30, o el auditorio no esté compuesto por señores encopetados o damas de alcurnia sino por cafichos, prostitutas de baja laya y bohemios consuetudinarios. Esta es una historia de ascenso a trompicones de un personaje marginal rodeado de un glamour de favela, donde la miseria y los prejuicios se vuelven el único espectáculo.

En la búsqueda de ese destino esquivo, Joao Francisco reta las marcas indelebles de ser analfabeto, negro, pobre y homosexual. Y de acuerdo a esa exigencia el director Karim Ainouz ha dado forma a un personaje que ama y odia con la misma intensidad en un mundo donde la vida que nunca es sueño es repasado por la sordidez y la violencia. El protagonista de la cinta es el retrato de una fiera rabiosa con una identidad diseñada a base de maquillaje y perfume de burdel. La fidelidad creativa del director hacia el Joao Francisco Dos Santos real –leyenda e icono popular del carnaval carioca– refleja en la cinta a un personaje que carga la piel de una reina y demonio, a la vez la mítica **Scheherazada** de **Las mil y una noches** o la diva sensual y lúbrica del musical más clásico.

Es así que la fuerza de esta cinta recae en Lorenzo Ramos (ganador del Premio a la mejor actuación masculina en el Encuentro), joven actor de una fuerza enorme para interpretar a un ser tan complejo: un travesti con los pantalones bien puestos, danzante de capoeira, peleador callejero y ladronzuelo, con la misma cantidad de golpes y besos que ofrecer. **Madame Satá** es un biopic a la medida de un gran actor. Pero como suele ocurrir con el subgénero la narración se vuelve episódica, hecha de retazos y momentos, lo que puede restarle fluidez. El filme sólo se enmarca en los inicios de Joao Francisco, sus tropiezos y decepciones acompañado de Laurita (Marcela Cartavo) y Taboo (Flavio Bauraque), su única familia en esta tragedia sin pizca de sentimentalismo.

En su primera película Karim Ainouz ha optado por planos secuencias envolventes, por el uso de filtros que den calidez a las imágenes, tomas que pasan constantemente al desenfoque y una cámara al hombro con los movimientos necesarios para dar a la cinta el nervio requerido, el cual trasmite un bochorno permanente de sensualidad, erotismo y furia en ebullición. La extraordinaria fotografía de Walter Carvalho, que captura el calor y el detalle de olores y texturas, es de un gusto visual acorde con la pasión arrolladora que ejecuta la banda sonora.

Madame Satá es una opera prima interesante que muestra a un director de una estética particular y de pulso firme que debemos seguir con atención. Algún distribuidor debería animarse a estrenar esta película en el circuito local.

Un país tras las rejas

Carandirú (2003), del veterano Héctor Babenco, expone la vida cotidiana de los reclusos de la mayor prisión de América Latina, escenario en la realidad de la masacre de 111 convictos por parte de las fuerzas militares en 1992, producto de una revuelta general. La película ha sido adaptada del libro **Estación Carandirú**, escrito por Drauzio Varella, médico que relata sus experiencias en esa cárcel mientras aplicaba un programa de prevención del SIDA entre los internos.

Pero en la ficción, el médico (Luiz Carlos Vasconcelos) es una suerte de confidente de los presidiarios a partir del cual se articula la historia contada en la película, que involucra los dramas íntimos de una serie de personajes, sus amores, odios y angustias que dan forma a la narración de este rompecabezas carcelario con tintes sensacionalistas y que alcanzan a rozar el ridículo (la caracterización de los travestis es infame).

Después de **Pixote** (1981) y **El beso de la mujer araña** (1985), **Carandirú** es el tercer filme de Babenco que sucede en una prisión. Y es posible encontrar aquí la metáfora precisa para contar la tragedia de la sociedad brasileña degradada por la miseria y la promiscuidad, y sin escape posible. Sin embargo, el ritmo que logra mantenerse con solvencia durante más de dos horas de metraje, decae en el clímax de la matanza por falta de verosimilitud. Babenco se ha concentrado en esas historias personales, que suceden fuera de prisión, y deja de lado una mayor gravedad en la representación de las condiciones de vida en la cárcel para justificar esa revuelta final. Ya que al fin y al cabo policías y bandidos no parecen pasarla tan mal juntos, como si fueran vecinos de un barrio peligroso, condenados a soportarse, pero nada más.

UNMSM-CEDOC

Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor

amar como uno quiere

Escribe Alonso Izaguirre

El título de la película proviene de la estrofa final de un poema de Pier Paolo Pasolini contenido en ***Poesía en forma de rosa*** *y llamado* ***La persecución****, en donde Pasolini hace un recuento de los procesos judiciales que hubo de seguir a causa de su radical posición política y sexual,* ha escrito el joven realizador mexicano Julián Hernández (Ciudad de México, 1972) sobre el título de su primer largometraje: **Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor**, cuya historia puede resumirse, a grandes rasgos, en la búsqueda por la ciudad que Gerardo, un joven homosexual de la capital mejicana, realiza para encontrar a Bruno, otro homosexual a quien conoce fugazmente en un salón de billar. Según el propio director, la idea para la realización de esta película nace de una relación problemática entre el cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder, y un joven carnicero y analfabeto llamado Armin Meier en los años setenta. Fassbinder acabó esa relación usando como pretexto una de las ediciones del Festival de Cannes, a lo que Armin respondió con su propia inmolación: se suicidó con somníferos.

Entonces, bajo la sombra de estas dos figuras legendarias del cine, ambas homosexuales (como el propio Hernández), pero sobre todo, bajo el romanticismo de la tormentosa relación del cineasta alemán, hallamos en **Mil nubes**... una propuesta que tiene que ver con una mirada sumamente personal.

Quien esto escribe halla dos referentes puntuales (que sonarán muy arbitrarios) en el cine: **Mi Idaho privado** (1991) del estadounidense Gus Van Sant, por esa mirada lírica y delicada al mundo de los homosexuales y los personajes marginales presentados sin autocomplacencia alguna. La otra referencia es **La última película** (1971) de Peter Bogdanovich, de donde surge un paralelo en la siempre arriesgada utilización del blanco y negro, pero apoyado en los suaves paneos de la cámara y en la utilización de los planos generales y primeros planos para mostrar un vacío existencial acorde con el sentir de los personajes, como en efecto, sucede en **Mil nubes**...

La puesta en escena es delicada, apoyada en un guión (escrito por el mismo Hernández) de historia simple. El blanco y negro (en manos de Diego Arizmendi) resalta, en los primeros planos, el contraste entre la oscura piel de Gerardo y las paredes blancas y grises de la ciudad y su propia habitación. A esto hay que añadirle la casi ausencia de diálogos y la utilización de monólogos interiores, bien logrados por no resultar impostados, ya que refuerzan el carácter introspectivo de la cinta. El montaje a veces es rápido, a veces pausado.

Las actuaciones son precisas. Ortuño, en su sequedad expresiva, da en el clavo para pintar de cuerpo entero el difícil mundo interior de Gerardo; a los personajes se les ha asignado escaso parlamento y en lo poco que dicen, está lo que los define en su propia marginalidad, como Susana (Salvador Alvarez), el amanerado con el cual Gerardo toma contacto ante la desaparición de Bruno, o la mesera Mary (Rosa María Gómez), embarazada y con escasas esperanzas de subsistencia. Del mismo perfil es Ana, la madre de Gerardo que trabaja en un mercado, por quien nos enteramos, en medio de sus reproches, de las andanzas, propias de un vagabundo, de su hijo.

Los actores Juan Carlos Ortuño (Gerardo) y Juan Carlos Torres (Bruno), así como otros del reparto, representan una porción de la vida urbana (que nos hace recordar mucho nuestro contexto, tanto por el perfil físico como por los niveles de pobreza que se muestran) de una ciudad como México D.F.; no por ello, creemos, son gratuitos los planos generales que dan cuenta del lugar por el que deambulan sus personajes.

Mil nubes... es romanticismo, sueño y sufrimiento a la vez. Por esta cinta, creemos que Julián Hernández tendrá un extraordinario futuro dentro de este cenagoso oficio como es el cinematográfico. Por lo pronto, y como creemos que una película así no va llegar nunca a una exhibición comercial, les recomendamos a quienes no han ido a verla que no falten a las funciones que algún cine club refundido por allí pueda realizar. Esta película es muy buena.

UNMSM-CEDOC

Muestra Sundance Institute

cuarteto singular

He aquí un indicio del cine norteamericano que nunca llega al Perú. Cuatro películas de interés acogidas en Sundance y que tienen muy poco que ver con Hollywood.

Hedwig and the Angry Inch, de John Cameron Mitchell.

Admiro, en películas como ésta, la capacidad para reírse del mundo, ser desafiante, y tener el valor y el coraje para ser uno mismo, sin que nada más importe. Es la lección que, en el mejor de los casos, pueden darnos las «minorías» y los «marginales». Sin embargo, **Hedwig and the Angry Inch** (2001) no se plantea como una cinta gay militante, sino como una película sobre el amor. La búsqueda de nuestra otra mitad perdida, de la que fuimos separados, como cuenta el mito platónico, describe un anhelo universal. Pero, y no es lo menos importante, se trata de una «comedia», término injusto si tomamos en cuenta la profundidad de emoción que alcanza. Pero veamos: una película gay, que es una película sobre el amor, que es una «comedia»... que es un musical de rock, o, para ser más precisos, un musical post–punk neo–glam rock... Todo lo anterior encarnado en la actuación formidable del protagonista y director (y también adaptador de su propia obra, éxito en off–Broadway, coguionista y escritor de las canciones, John Cameron Mitchell). Y, por si fuera poco, secuencias perfectamente integradas a la película que se dejan ver como cortos o vídeo clips de animación (a cargo de Emily Hubley, con cualidades oníricas e hipnóticas que nos hacen recordar a **Waking Life** de Richard Linklater). Esperamos mucho de este director. **Hedwig and the Angry Inch** es, apenas, su primer largo, premiado en Gijón, Berlìn y Sundance.
Mario Castro Cobos

La buena chica (The Good Girl), de Miguel Arteta.

Como queriendo encontrar debajo del estrellato la actriz que no sólo puede interpretar sino patrocinar un cine diferenciado, Jennifer Aniston descansa del humor ingenioso pero mecanizado de **Friends** a las órdenes de Miguel Arteta. En **La buena chica** (2002) se muestra más citadina que nunca: renegona, lacónica, aburrida del día a día. Sólo su belleza matiza el rictus que dibujan el desgaste de un matrimonio inexplicable y el puesto en un supermercado, uno de esos trabajos que hacen de Estados Unidos la capital del homicidio en masa, a quemarropa y después del despido. Arteta realiza una estampa de la Norteamérica escondida, ajena al patriotismo exultante y la ambición colosal, compartiendo el espacio favorito de los hermanos Coen y Jim Jarmusch. Los personajes no están exentos de codicia, pero en ellos resulta sólo el reflejo instintivo frente al tedio y la opresión que empujan a la alteración mental. La pugna animal por la posesión erótica y anímica, el robo que convierte la frontera del pequeño condado en línea existencial. Radiografía adusta que no termina de modo conservador como algunos piensan –hasta "reaccionario" escuché por ahí–, sino con la franqueza de que la amargura puede tocar a quien cruza su límite y también a quien se queda detrás de él, y que la vida no necesariamente conoce el *happy end*.
Gabriel Quispe Medina

Hija de Danang (Daughter From Danang), de Gail Dogin y Vicente Franco.

Una mujer con dos madres, una «hija de la guerra» o de una vietnamita y un soldado norteamericano, que se siente secreta y doblemente huérfana. Su primera madre, la biológica, de la que fue arrancada, ahora es la otra, la verdadera convertida en extraña, clandestina, casi falsa a fuerza de negada y de lejana, un fantasma sin nombre; un recuerdo destruido... como Vietnam por Norteamérica. Encontrarla, muchos años después, será experimentar la dicha perfecta, gozar una plenitud desconocida, dicho en melodrama, la revancha por lo que la vida le negó... El milagro se produce. Las dos mujeres se encuentran. ¿Cómo piensan ustedes que debería continuar esta historia? Gana Norteamérica. O la cultura a la genética. Un horrible malentendido provoca que la mujer se sienta *usada*. En este documental hay dos cuentos de hadas que se alternan: el de la madre y hermanos en Vietnam, y el de la otra madre y la otra familia en Norteamérica. Incapaz de albergar en su alma ambas culturas, ella es, a fin de cuentas, norteamericana. Si esto les parece un final feliz...
Mario Castro Cobos

Raising Víctor Vargas, de Peter Sollett.

El crítico Jonathan Rosenbaum declaró sobre el Sundance Festival: *Allí los directores van a someterse y a venderse, a hacer un pacto con el diablo de la industria. Lo que pretende ser una celebración de la independencia, es una celebración de la pérdida de la independencia.*[1] No nos importa esta opinión si de allí salen películas como **Raising Víctor Vargas** (2002).

La trama se desarrolla en el Lower East Side de Manhattan y sus protagonistas son jóvenes de origen caribeño. La cinta cuenta los encuentros y desencuentros del adolescente Víctor Vargas en su búsqueda de identidad, rompiendo ataduras a través de su ingenua postura de macho y conquistador, flanqueado por sus hermanos y una nostálgica abuela dominicana. Ritmo solvente y contrapunto sonoro, basado en canciones de otras épocas y sublimadas notas de Bach, inspiran un excelente resultado. Sollet utiliza actores no profesionales y los libera de la rigidez del guión, permitiendo improvisación en los diálogos y desenvolvimiento libre en escenarios que les son cotidianos, aunque New York sin ser una ciudad ajena tampoco les es propia.[2]
René Weber

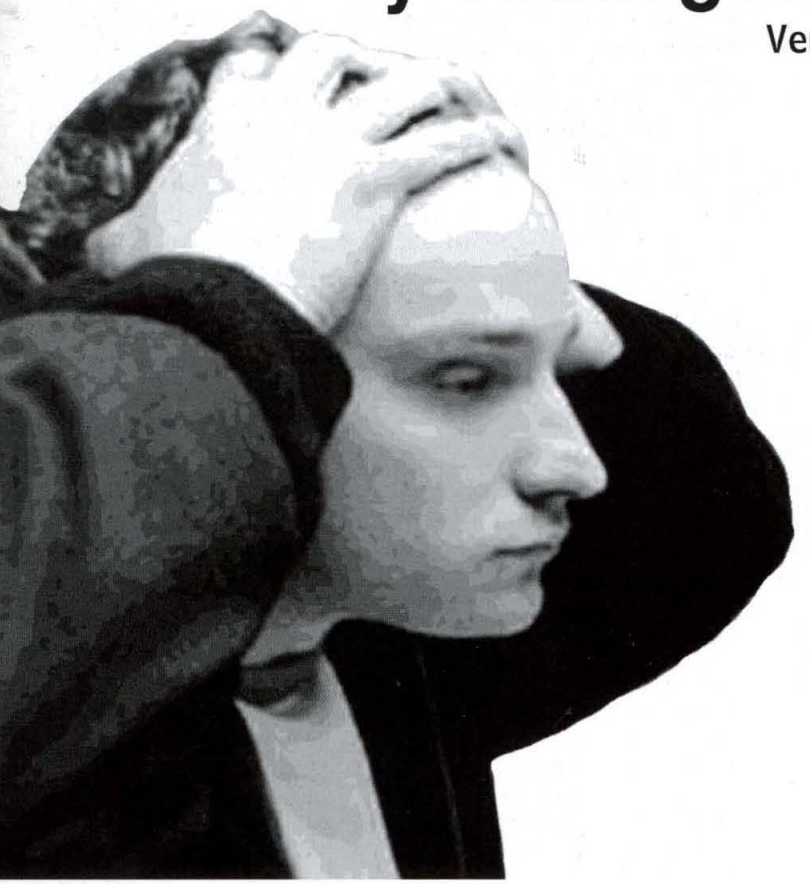
1 En http://elamante.com.ar/nota/0/0568.shtml (Entrevista publicada el 10 de noviembre del 2000)
2 Entre otros lauros, este filme ganó por unanimidad el premio **Made in Spanish** en el Festival de San Sebastián 2002. Francisco Lombardi fue miembro del jurado.

UNMSM-CEDOC

y vos... ¿sos independiente?

Verdades y mitos del nuevo cine argentino

Escribe Christian Wiener



En los últimos años es indiscutible que el llamado *nuevo cine argentino* representa el conjunto fílmico más interesante y original en el firmamento del cine latinoamericano actual. La exitosa presencia de las películas de Caetano, Trapero, Rejtman, Alonso y Martel en distintas secciones y concursos de festivales de primera categoría como Cannes, Berlín, Venecia y Montreal es sólo el lado más visible y notorio de este movimiento, elogiado por muchos pero que también despierta reparos y cuestionamientos. En las siguientes líneas intentaremos un acercamiento desde varios ángulos a esta producción. Acercamiento inicial y sin pretensión definitiva, puesto que estamos ante una cinematografía que, si bien ya puede exhibir varios títulos y realizadores significativos, se encuentra todavía en pleno proceso creativo, con un futuro aún por escribirse.

1.

No es la primera vez que en el cine gaucho aparecen corrientes de renovación. A fines de los cincuenta fue la figura pionera de Leopoldo Torres Nilsson quien se desmarca del cine más comercial de su país, con una estética literaria y europea. Luego, el grupo conocido como la *Generación del 60*, influida por el neorrealismo –**Los inundados** (1962) de Fernando Birri–, los conflictos existenciales de Antonioni (Rodolfo Kuhn, Manuel Antín) y la *nouvelle vague* (David José Kohon, Simon Feldman, José A. Martínez Suárez, Lautaro Murúa). Leonardo Favio, tal vez el más importante realizador argentino, podría ubicarse cronológicamente con este grupo, aunque su evolución posterior toma otros derroteros expresivos. A fines de los sesenta, la vanguardia es el cine político de Solanas y Getino –**La hora de los hornos** (1968)–, cuya expresión más radicalizada supuso el *cine de base* de Raymundo Gleyzer, una de las tantas víctimas de la dictadura militar. Sin embargo, el antecedente más preciso lo constituye el *Grupo de los 5* constituido a principios de los '70, con elementos heredados de la cultura *pop* y los trabajos de Andy Warhol en *The Factory*, que tuvo en Alberto Fischerman –**The players versus Ángeles caídos** (1971)– la figura más representativa, al lado de Ricardo Becher, Raúl de la Torre, Néstor Paternostro y José Stagnaro. Este cine experimental, sin referencias sociales, tuvo una vida efímera *nuevamente clausurada por los vaivenes políticos, económicos y sociales del país*, al decir de Castagna. Un epígono, personal y revulsivo, es Jorge Polaco, que lanza su polémica **Diapasón** (1985) y después su aún más incomprendida **La dama regresa** (1992), revisión del icono erótico popular de Isabel Sarli.

Paralelamente, ha existido y existe un cine argentino, por así decir, *industrial* y *comercial*, cuya expresión clásica fueron las empresas Argentina Sono Film, Lumiton o Aries de Ayala y Olivera; y que se prolonga en el presente con **Nueve reinas** (2000) o **El hijo de la novia** (2001). Esta producción pareció alcanzar la consagración internacional con el Oscar a **La historia oficial** (1985) de Luis Puenzo, junto a diversos premios y distinciones en festivales y certámenes internacionales obtenidos por Adolfo Aristarain, Eliseo Subiela, María Luisa Bemberg, Fernando Solanas, Eduardo Mignogna, Eduardo Calcagno o Bebe Kamin. Actores como Federico Luppi, Héctor Alterio, Norma Aleandro, Ulises Dumont o Darío Grandinetti se convierten en los portaestandartes de este cine posdictadura, cuyo interés mayoritario decae después por sus altos costos, abuso de la retórica y el discurseo, impostación (las vacas que volaban con Subiela) y excesivo apego a fórmulas genéricas (lo que vale también para Marcelo Piñeyro, que inicia su carrera en 1993 con la exitosa **Tango feroz**, ubicándose en la línea de sus predecesores).

Pero habían otras opciones cinematográficas que anunciaban nuevos vientos: Alejandro Agresti y Raúl Perrone. El primero irrumpió con **El amor es una mujer gorda** (1988), que revisa el tema de la dictadura y su continuidad, sin el ánimo oportunista de otros filmes y una estética de reportaje, en blanco y negro. Luego desarrolla en Holanda varios filmes que delatan influencias de Fassbinder, Godard y Wenders, y regresa a su país con **Buenos Aires viceversa** (1996), título discutible que le valió el premio del Festival de Mar de Plata, y que combina la mirada ácida a los jóvenes de la sociedad neoliberal, con cierta poética manipuladora del espectador. Con todo, Agresti impone un estilo de realización directa, rápida y barata (16 mm., desenfoques, cámara en mano) que significó toda una renovación en un anquilosado cine argentino. Perrone, *descubierto* en los últimos años, tiene una larga trayectoria de cine irreductiblemente personal en Súper 8, 16 mm. y vídeo, antes de su exitoso largo **Zapada** (1999). Lo que sucede es que

UNMSM-CEDOC

fue una producción centrada en su provincia (Ituzaingó), en clave minimalista y de comedia negra, cuya desdramatización y largos planos secuencia parecen deudores de Jarmusch y los relatos de Carver y Sheppard.

2

Los años '90 encuentran al cine argentino *al borde de la extinción*, según Batlle. A la inflación y el despelote económico del período de Alfonsín, se agregó un escaso financiamiento estatal o privado, y el total desinterés del público ante la pobre producción nativa. En 1994, los once estrenos alcanzaron en conjunto 323,513 espectadores, contra los más de tres millones que obtuvo, por ejemplo, **Nazareno Cruz y el lobo** (1975) de Leonardo Favio. En esas circunstancias, realizadores, productores, técnicos y estudiantes de cine, tras varios meses y años de gestiones (que incluyó movilizaciones y *lobby* en el Congreso) lograron aprobar el 28 de setiembre de 1994 la Ley 24377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional, que reemplazó a un conjunto de normas y decretos entrecruzados sobre la materia, y que ya resultaban obsoletos. El eje de la Ley fue la ampliación del Fondo de Fomento, que pasó de los 8 a los 40 millones de dólares, agregándose al impuesto del 10% al valor de la entradas, gravamen similar al alquiler, venta y edición de vídeos, y otro del 25% a los ingresos que el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) obtiene de los canales de televisión abierta y por cable por la emisión de películas. Y *si bien algunos aspectos de la nueva iniciativa nunca se cumplieron, como la denominada cuota de pantalla –apunta Batlle–, la Ley de Cine sirvió para que se produjera una inmediata reactivación de la industria* (en 1995 hubo 23 estrenos que convocaron a dos millones de espectadores, en 1996 se elevó a 39 y a más de cinco millones de entradas vendidas durante 1997).

¿Por qué el menemismo apoyó esta legislación? Es claro que estaba a contracorriente con la política neoliberal y pronorteamericana de su gestión, pero también es cierto que se trataba de un régimen seducido por lo mediático y la figuración internacional. De allí que durante la discutida gestión del folclorista Julio Mahárbiz al frente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), se colocará como una de las prioridades el impulso al Festival Internacional de Cine de Mar de Plata, que debía estar al nivel de los grandes, así como otras irregularidades y usos poco transparentes y personalistas de los recursos asignados, que alcanzaron en su apogeo la nada desdeñable cantidad de 70 millones de dólares. Y no obstante que los concursos, subsidios y ayudas económicas se distribuyeron de manera no equitativa, clientelista y prejuiciosa –**Rapado** (1996) de Martín Rejtman fue considerado *sin interés* por los burócratas del INCAA–, permitieron la aparición de un cine distinto, en especial en el campo del cortometraje. Fue justamente la reunión de nueve de ellos, que venían de escuelas de cine y estudios afines, lo que dio lugar al largo **Historias breves** (1995), que fue la primera clarinada de algo nuevo en el cine de ese país (de hecho, varios de los nombres más importantes de la ola actual se dieron a conocer en este filme).

Con la llegada del gobierno de De la Rúa, y la recesión heredada, se reduce al 50% el presupuesto del Instituto, y se nombra al frente al abogado José Miguel Onaindia, que inicia un proceso de auditoría de su predecesor, remitida a la Oficina de Anticorrupción. Fija además topes en los montos de los subsidios para garantizar una distribución más plural de los recursos, que evite la concentración en los proyectos promovidos por las productoras ligadas a consorcios televisivos–periodísticos: Patagonik, Pol–ka, Artear y Argentina Sono Film. Pero al agudizarse la crisis económica, ésta repercute también en el espectáculo cinematográfico, que vuelve a caer en el 2001 a 27 estrenos nacionales. El fin de la convertibilidad dólar–peso reduce dramáticamente los fondos a la tercera parte (de treinta a diez millones de dólares), que son apropiados por el gobierno, destinándose, a cambio, un presupuesto anual supuestamente equivalente. En el 2002, la actual administración, a cargo del realizador Jorge Edmundo Coscia, obtiene la ansiada autarquía económica y administrativa, logrando por el momento capear el temporal más difícil, contando además con una importante inversión en coproducciones, a través del programa IBERMEDIA y otros convenios internacionales (que han incluido a Hollywood vía Miramax). Mientras tanto, los jóvenes e *independientes* que no logran acceder a estos dineros, siguen filmando en 16 mm. o vídeo digital, con la esperanza de poder ganar una ayuda de posproducción que les permita terminar su trabajo, como sucedió con **La libertad** (2002) de Alonso, filmada con los 30 mil dólares que le prestó su papá.

Cabe mencionar que en términos de recaudación económica y arrastre de público, el *nuevo cine argentino* sigue siendo todavía minoritario. Los mayores *éxitos* fueron **Pizza, birra, faso** (1997), **Mundo grúa** (1999) y **Sólo por hoy** (2000), que tuvieron entre 60,000 y 150,000 espectadores (un caso excepcional fue **Herencia** que superó las 250 mil entradas en el 2001); otros filmes como **Silvia Prieto** (1998), **Bolivia** (2000), **Taxi, un encuentro** (2000), **La ciénaga** (2001), **El descanso** (2001) o **Sábado** (2001) se movieron en un rango entre los 25,000 y 50,000 asistentes; pero **La libertad** no llegó ni a los 5,000, y otros títulos no lograron siquiera estrenarse o tuvieron una difusión casi clandestina. Eso, mientras **Nueve reinas**, **El hijo de la novia**, **Chiquititas, rincón de luz** (2001) y **La fuga** (2001) superaban, cada una, largamente el millón y medio de espectadores. Eso explica, de un lado, la constante hostilidad de los exhibidores –mayoritamente transnacionales– a este cine *poco comercial*, y que además, interfiere en su programación de productos del *mainstream* hollywoodense; y de otra parte, que varios de los *nuevos* cineastas viren de sus propuestas iniciales a un cine de mayor sintonía con el público. Es el caso de **Samy y yo** (2002) de Eduardo Milewicz, **Esperando al Mesías** (2000) y **Todas las azafatas van al cielo** (2002) de Daniel Burman; pero también con propuestas más genéricas como Adrián Caetano con **Un oso rojo** (2003) o la miniserie **Okupas** (2002) dirigida por Bruno Stagnaro, y con financiamiento de la televisión. Como advierte Lerer: *Existe el temor que con el cine independiente pase en la Argentina lo que pasó con fenómenos como el cine iraní. El público fue a verlas porque las críticas 'los convencieron' de que eran grandes películas, no les gustaron y volvieron corriendo hacia algo más convencional. Y el cine de los 'autores industriales', más allá de sus valores, te guste o no las películas, representa ese algo más convencional que el público está buscando.*

3

Sin duda que un papel clave le cupo a la crítica en el *descubrimiento*, impulso y lanzamiento del *nuevo cine*. En especial a los miembros de las revistas **El Amante/Cine** y **Film**, y a los críticos de importantes medios escritos como los diarios **La Nación**, **Clarín** y **Página 12**.

En 1995, el mismo año en que el Dogma sacaba su proclama en Dinamarca, aparece **Historia breves** con su

UNMSM-CEDOC

equipo de nuevos realizadores, que según Quintín *no se trata de una generación, ni de un grupo, ni de un movimiento, sino del primer resultado visible de un acontecimiento subterráneo.* Luego fueron **Rapado** y **Picado fino** (1996) del fotógrafo Esteban Sapir –cuyos estrenos fueron casi desapercibidos para el gran público, aunque no para la crítica y muchos de los cineastas en formación– y en 1997 **Pizza, birra y faso** de Caetano y Stagnaro, retrato de adolescentes marginales que pululan por Buenos Aires, se constituyó en la revelación del Festival de Mar de Plata, obteniendo el premio a la mejor película latinoamericana de la prensa cinematográfica. Hay que destacar que esta crítica, también reciente, fue no sólo una voz influyente en medios intelectuales e informados rioplatenses, bregando contra los *dinosaurios* del pasado, sino que le cupo un papel promotor y difusor de este nuevo cine, que ha derivado en el Festival del Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) que dirige el crítico Eduardo Antín (o Quintín), vitrina privilegiada de este cine en América Latina. *La nueva crítica* –dicen a manera de declaración– *fue la que llamó la atención sobre ciertos filmes, autores, procedimientos estéticos y productivos novedosos, y la que bregó por un recambio en el cine argentino, denunciando sistemáticamente la defunción del modelo previo.*

El término *independiente*, acuñado por la crítica para referirse a la nueva producción, es cuestionado acremente por quienes consideran que se ha convertido en un cajón de sastre donde se agrupa de manera indistinta e indefinida todo lo que no sería un cine industrial o estándar (que podría ir de Manoel de Oliveira a John Cameron Mitchell). El rótulo, como sucedió con el *cine de autor*, corre el riesgo de ser pervertido y convertirse en una estrategia de mercado y moda. Es el caso del mítico Sundance Film Festival, donde cada año se reúnen las producciones *independientes* y los cazatalentos de los estudios Miramax y October, para incorporar a nuevos Soderbergh, Linklater o Tarantino a la industria hollywoodense. A todo esto, ¿qué define el cine *independiente*? ¿Las condiciones de producción? ¿La autoría? ¿El estilo? ¿La temática? ¿O la mera marginalidad del sistema tradicional? En el caso del cine argentino, los críticos hablan de *independiente* para referirse a un cine *joven, libre, artístico e innovador*, pero seguidamente afirman que no es una propuesta generacional (agrupando en ella a *veteranos* como Perrone, Bechis, *Kino* González o Milewicz). En Argentina, además, no existe un sistema de estudios como el norteamericano, y los *poderosos* serían hoy las productoras ligadas a la televisión, como Pol–ka de Adrián Suar, que participó del financiamiento de **El bonaerense** (2002) de Pablo Trapero, o Marcello Tinelli, que produce para la cadena Telefe una serie de Adrián Caetano (**Tumberos**). Al decir de Escobar y Peña: *el auge de narraciones en las que cualquier acto de enunciación (y de enunciación política en particular) aparece ya no debilitado sino casi imposibilitado o cuestionado (...) produce la gran paradoja de un cine 'independiente' respaldado por gestiones culturales y festivales oficiales.*

Estos mismos articulistas reprochan a ese sector de la crítica que *ha encontrado que la ausencia de sentido, deliberada o inconsciente, y el retorno a un lenguaje cinematográfico elemental, entre otras características, son una marca de riesgo artístico.* Y más adelante, advierten sobre un cierto estilo de periodismo cinematográfico que podría cercenar definitivamente toda relación público–lector. *Los textos apologéticos no sólo tienden a perder todo posible carácter argumentativo sino que, con cada nueva 'obra maestra', cierran cada vez más las posibilidades de sostener algún debate estético: el disenso se transforma en Alta Traición.* Peor aún son las opiniones que sobre el nuevo cine expresan Jorge Bernárdez y Demián Aiello: *Los productos del Nuevo Cine Nacional parecen calcados uno de otros y a pesar de los elogios de la prensa y del interés por estas películas en los festivales europeos, el público argentino apenas si les presta atención. La idea de que menos es más ha hecho carne en los cineastas de las nuevas generaciones y sus películas lo reflejan. Todas se apoyan en anécdotas pequeñas, lo que no sería tan malo si no fuera porque todo lo que las rodea también lo es. Nadie parece querer hacer honor a la idea de que el cine es más grande que la vida. Para el Nuevo Cine Nacional, el cine es tan gris como la vida.*

Pero dejemos de lado los conflictos de la crítica (en todas partes se cuecen habas), porque no se puede hablar del nuevo cine argentino sin dejar de mencionar, aunque sea brevemente, el papel que le cupo a las universidades, escuelas e instituciones dedicadas a la enseñanza de cine en esta renovación. Se estima que a mitad de los '90, existían más de 5,000 estudiantes de cine, en sus distintas especialidades, en todo el país. Cifra delirante, ajena a cualquier lógica del mercado profesional, pero que revela la enorme necesidad expresiva de una generación nacida en el mundo audiovisual, y que no se reconoce con el cine que se producía en su país. Los principales centros de formación fueron la privada Fundación Universidad del Cine (FUC) y el Centro de Experimentación y de Realización Cinematográfica (CERC) dependiente del estatal INCAA. Asimismo, los estudios en Imagen y Sonido y Comunicaciones en la Universidad de Buenos Aires (UBA), la Universidad Nacional de Rosario (UNR), la Escuela de Animación de Avellaneda y la vieja escuela documentalista de Santa Fe. Otros hicieron estudios fuera del país, tanto en Nueva York, Los Angeles, Roma, Milán, Madrid, Barcelona, París o la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, en Cuba. Como ha escrito Quintín: *el mayor elogio que puede hacerse a las escuelas de cine en la Argentina, responsables de esta camada renovadora, es que no produjeron directores de escuela sino alumnos desobedientes, que salieron a reinventar su oficio fuera de la facultad pero también de la industria. Las escuelas fabricaron proyectos de cineastas que no tuvieron más remedio que agregarle sus propios conceptos a una disciplina aprendida a medias y no fijada en sus mentes por la escolaridad pero tampoco por el trabajo en el set que fue la escuela de sus mayores*».

4

Pues bien, ¿qué es el nuevo cine argentino? Como se puede colegir de todo lo dicho en este artículo, es mucho más que un rótulo comercial o una etiqueta intelectual. Es, antes que nada, una suma de películas, con varios títulos fundamentales en su haber. Pero es también una actitud propia, un afán por conocer haciendo, y una manera de afrontar sin complejos el cine en sus distintos aspectos (económico, técnico, expresivo, temático) lo que caracteriza a este conjunto, más allá de las lógicas diferencias personales entre cada creador. No es propiamente un movimiento, porque carece de progra-

UNMSM-CEDOC

ma e ideario, *es una generación cuyo 'dogma' no escrito ha sido generado por la necesidad y la urgencia, no por el aburguesamiento y la rutina*, se afirma en un texto de la FIPRESCI. Con todo, hay varios rasgos estilísticos constantes que se pueden identificar en sus obras (y que para algunos críticos corren el riesgo de convertirse en estereotipos): a) *relectura de los espacios menos frecuentados de Buenos Aires o un retorno a la periferia y las provincias* (Wolf) b) apuesta por el presente, voluntad de recuperar el aquí y ahora (nunca más *te acordás hermano...*); c) historias simples con personajes comunes y situaciones cotidianas, ligadas a sus vivencias personales; d) una difusa barrera entre la ficción y el documental; e) rodajes rápidos, con mucha movilidad de cámara, sin preciosismos fotográficos, ni juegos de montaje, e incorporando en la mayoría de los casos actores no profesionales o ajenos al *star–system* gaucho; f) influencias varias, pero sin impostaciones ni guiños cinéfilos, del cine clásico y el cine contemporáneo; y g) recuperación de los modos de hablar, rechazo del cine discursivo, verborreico y sentencioso (*rompe pelotas*) que caracterizó al cine argentino. Dicho en palabras de Caetano: *un cine que muestre, no que diga*, y según Rejtman: *la ética de un cine que se corresponde con su realidad económica aunque no es un cine pobre, un cine vital, interesante, fuerte, ambicioso en lo artístico.*

En esta dinámica se pueden rastrear algunas líneas, más que géneros, cercanas entre varias cintas. La primera, un neorrealismo reelaborado, que oscila entre la dureza y la melancolía en **Pizza, birra, faso**, **Bolivia**, **Mundo grúa**, **El bonaerense**, **El armario** (1999) de Gustavo Corrado y **La libertad**, experiencia límite de docudrama. El grupo más numeroso podría decirse que es la comedia en versión minimalista y que va del tono parco y ríspido de **Rapado** y **Silvia Prieto** de Rejtman, a la comedia de costumbres provinciana de Postiglione: **Camino a Santa fe** (1997), **El asadito** (1998), el retrato colectivo del mundo masculino en **76 89 03** (1999) de Flavio Nardini y Cristian Bernard y **El descanso** (2001) de Andrés Tambonino, Rodrigo Moreno y Ulises Rosell, o de la familia y la mujer en **Herencia** de Paula Hernández, **Todas las azafatas van al cielo** (2002) de Daniel Burman, **El juego de la silla** (2003) de Ana Katz; y los filmes sobre los jóvenes y la noches bonaerenses: **Sábado** de Juan Villegas, **Sólo por hoy** de Ariel Rotter y **Vagón fumador** (2001) de Verónica Chen. Existe, por otro lado, una propuesta más experimental, con películas como **Picado fino**, **Ciudad de Dios** (1996) del *Kino* González, **Un Crisantemo estalla en Cincoesquinas** (1996) de Daniel Burman, **El nadador inmóvil** (1998) de Fernán Rudnik, **La fe del volcán** (2001) de Ana Poliack, **Nadar solo** (2002) de Ezequiel Acuña. Quedan por último, dos autores inclasificables, Marco Bechis, quien no por casualidad es el único que no vive en Argentina, hizo el filme más lúcido y terrible sobre la experiencia de la dictadura y la tortura: **Garaje Olimpo** (1999) –cuyo único antecedente válido es la poco conocida **El muro de silencio** (1992) de Lita Stantic–; y Lucrecia Martel, que produjo **La ciénaga**, memorable drama sobre la decadencia de una familia salteña, que remite a Visconti y Faulkner.

Hay más nombres y títulos que los mencionados, y otros nuevos, que se incrementan mes a mes, porque el nuevo cine argentino no es historia sino un presente que le ha cambiado el rostro y la imagen a esta cinematografía. Y no menos paradójico es que esta renovación se haya dado en medio del que tal vez haya sido la crisis más convulsa y difícil que han atravesado los argentinos, con piqueteros en las calles, bancos cerrados, industria desbastada y cuando el riesgo–país apenas supera al de Nigeria. Al decir de Lerer, y asemejando al caso del cine iraní, *la dureza del contexto social, económico y político funciona más como inspiración que como coerción, más como desafío que como traba.* Renovación que no solamente toca a los nuevos cineastas, jóvenes o mayores, sino aquellos que retoman la actividad fílmica, como Carlos Sorín, que aplica a su manera, en **Historias mínimas** (2003), mucho del estilo y los procedimientos más característicos del llamado nuevo cine: la búsqueda de la verdad humana, sin artificios ni pliegues.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Artículos tomados de Internet:
(Una) Breve historia del cine independiente argentino. Martín Alomar.
Apuntes sobre un espejismo. Jorge Bernárdez y Demián Aiello.
Let it be. Diego Papic.
El cine industrial argentino se murió, hizo bien. por Jorge Bernárdez.
Cine Independiente a la argentina. Milagros Barberis.
¿De qué hablamos cuando hablamos de cine independiente? Nicolás Quinteros.
Apocalípticos pero integrados. Raúl M. Escobar y Fernando Martín Peña.
El nuevo «nuevo cine argentino independiente»: una digresión. Ricardo Parodi.
Cine Nacional Argentino (http://www.cinenacional.com/home.html)
Revista El Amante (http://www.elamante.com)
Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (filial Argentina) **FIPRESCI** (www.fipresciargentina.com.ar)
Otrocampo (http://www.otrocampo.com)
Megasitio Cine Independiente (http://www.cineindependiente.com.ar)
Revista FILM (http://www.filmonline.com.ar/nuevo/independientes/2001/cartaperrone.htm)
Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales - INCAA (http://www.incaa.gov.ar)
Fundación Universidad del Cine (FUC) (http://www.ucine.edu.ar)
Centro de Investigación Cinematográfica (CIC) (http://www.cinecic.com.ar)
CINE ARGENTINO. INDUSTRIA Y CLASICISMO 1933–1956. VV.AA. Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2001.
NUEVO CINE ARGENTINO. Temas, autores y estilos de una renovación. Horacio Bernardes, Diego Lerer, Sergio Wolf (editores). Ediciones Tatanka - FIPRESCI. Buenos Aires, 2002.
MIRADAS: El cine argentino de los noventa. Teresa Toledo y Nicolás Saad (editores). Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y Casa de América. Madrid, 2000.
MADE IN SPANISH 2002. Construyendo el cine (latinoamericano). Teresa Toledo (dirección y edición). Festival Internacional de Cine de San Sebastián (España), 2002.

UNMSM-CEDOC

10 nombres claves

De más de una treintena de nuevos cineastas, estos son quizás los diez más representativos, con obras singulares y significativas, y en plena ebullición creativa.

BECHIS, MARCO. Santiago de Chile, Chile (1955).

Educado en Buenos Aires (Argentina), estuvo cuatro meses detenido por la dictadura en 1976. Expulsado a Milán (Italia), donde reside hasta hoy. Realiza estudios de escritura cinematográfica en la Universidad de Arte de California (Estados Unidos). Ha realizado trabajos para la RAI de Italia.

Filmografía

- **Mi sembra d' averlo gia' visto** (cortometraje Ita - 1982)
- **Storie metropolitane** (serie de 7 cortometrajes Ita - 1986)
- **Exterior Tango, apuntes para un filme** (cortometraje - 1987)
- **Alambrado** (largometraje Arg-Ita - 1991)
- **Luca's film** (cortometraje Ita - 1996)
- **Garage Olimpo** (largometraje Arg-Ita-Fra - 1999)
- **Hijos / Figli** (largometraje Arg-Ita - 2001)

BURMAN, DANIEL. Buenos Aires, Argentina (1973).

Estudia Producción de Medios Audiovisuales en el Instituto de Tecnología ORT II, y paralelamente Ciencias Jurídicas en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es productor ejécutivo de **Plaza de almas** y **Garaje Olimpo**, y trabaja como docente en la Universidad del Cine (FUC) de Buenos Aires.

Filmografía

- **¿En qué estación estamos....?** (cortometraje - 1993)
- **Niños envueltos** (cortometraje - 1995)
- **Un Crisantemo estalla en Cincoesquinas** (largometraje - 1997)
- **Esperando al Mesías** (largometraje Arg-Esp-Ita - 2000)
- **Todas las azafatas van al cielo** (largometraje - 2001)
- **Un cuento de Navidad** (telefilm - en producción)
- **El abrazo partido** (largometraje - en producción)

CAETANO, ISRAEL ADRIÁN. Montevideo, Uruguay (1969).

Radicado desde los doce años en Córdoba y luego en Buenos Aires (Argentina). Estudia guión en Barcelona (España). Realiza paralelamente trabajos de publicidad y televisión.

Filmografía

- **Cuesta abajo** (cortometraje - 1995)
- **No necesitamos a nadie** (cortometraje - 1997)
- **Pizza, birra, faso** (largometraje / cod. Bruno Stagnaro - 1997)
- **La expresión del deseo** (mediometraje - 1998)
- **Peces chicos** (documental para TV - 1999)
- **Bolivia** (largometraje - 2000)
- **La cautiva** (telefilm - 2001)
- **Un oso rojo** (largometraje - 2002)
- **Después del mar** (telefilm - en producción)

ALONSO, LISANDRO. Buenos Aires, Argentina (1975).

Estudia en la Universidad del Cine (FUC) de Buenos Aires, especializándose en dirección. Colaboró en la Sección Contracampo del Festival de Mar de Plata y fue asistente de dirección de varios largometrajes. Su opera prima costó $ 30,000, y fue elegida para la sección *Un certain regard* del Festival de Cannes.

Filmografía

- **La libertad** (largometraje - 2001)
- Sangre (largometraje - en producción)

MARTEL, LUCRECIA. Salta, Argentina (1966).

Estudios de Dibujos Animados en la Escuela de Cine de Avellaneda. Realiza paralelamente trabajos para la televisión (**Magazine for fai**).

Filmografía

- **El 56** (cortometraje - 1988)
- **Piso 24** (cortometraje - 1989)
- **Besos rojos** (cortometraje - 1991)
- **Rey muerto** (cortometraje - 1995)
- **Encarnación Ezcurra** (documental TV - 1988)
- **Silvina Ocampo** (documental TV - 1988)
- **La ciénaga** (largometraje Argentina/España - 2000)
- **La niña santa** (largometraje - en producción)

UNMSM-CEDOC

NARDINI, FLAVIO. Buenos Aires, Argentina (1965).
BERNARD, CRISTIAN. Buenos Aires (1968).

Nardini cursó un año de estudios de cine en la Universidad del Cine (FUC). Trabajó como creativo publicitario y ha realizado más de ciento cincuenta comerciales, con premios en Cannes, New York y Clio.
Bernard estudia en la Universidad del Cine (FUC), especializándose en dirección. Ha realizado trabajos para el centro Simón Wiesenthal.
En 1997 conforman una productora, con la que realizan conjuntamente su primer largometraje.
Filmografías
- **The end, últimos diez minutos** (FN / cortometraje - 1992)
- **Encuentros lejanos** (CB / cortometraje - 1993)
- **La caída de Tebas** (FN / cortometraje - 1993)
- **Qu' est-ce q' cest (**FN / cortometraje - 1994)
- **Tiempo de descuento** (FN / cortometraje - 1997)

nombres claves

POSTIGLIONE, GUSTAVO. Rosario, Santa Fe, Argentina (1963).

Licenciado en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), realiza estudios de cine en el Taller de Cine Arteon de Rosario. Participa en varios talleres de formación cinematográfica en la Escuela Internacional de Cine y televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) en Cuba. Trabaja como docente y ha publicado investigaciones sobre cine y comunicación social.
Filmografía
- **Cabecita negra** (cortometraje - 1984)
- **Los oficios terrestres** (cortometraje - 1987)
- **Los habitantes del tío Mario** (cortometraje - 1988)
- **De regreso - el país dormido** (Largometraje - 1990)
- **Camino a Santa Fe** (largometraje - 1997)
- **El asadito** (largometraje - 1999)
- **El cumple** (largometraje - 2002)
- **Ipanema** (telefilm - 2003)
- **La peli** (largometraje - en producción)

10 nombres claves

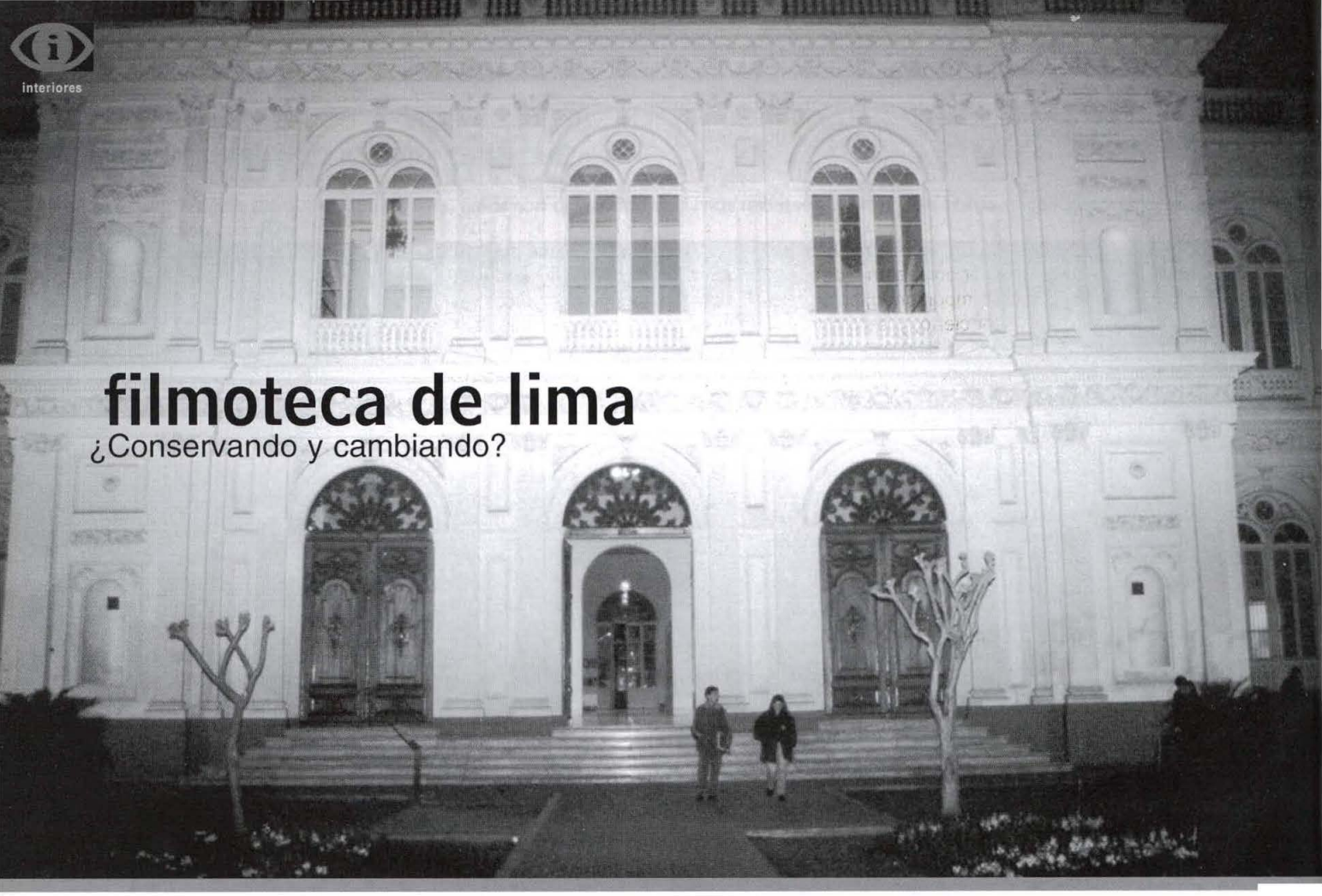
TRAPERO, PABLO. San Justo, Provincia de Buenos Aires, Argentina (1971).

Estudia Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciado en Cinematografía en la Universidad del Cine (FUC), se especializa en dirección y montaje. Miembro fundador de Estudiantes del Cine de la República Argentina (ECRA). Participó activamente en los debates de la Nueva Ley de Cine.
Filmografía
- **Mocoso malcriado** (cortometraje - 1993)
- **Negocios** (cortometraje - 1995)
- **Mundo grúa** (largometraje - 1999)
- **Naikor** (cortometraje - 2001)
- **El bonaerense** (largometraje - 2002)
- **Familia rodante** (largometraje - en producción)

REJTMAN, MARTÍN. Buenos Aires, Argentina (1961).

Estudia realización cinematográfica en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires y en el Departamento de Cine y Televisión de la Universidad de Nueva York. Fue productor asociado de **Todos juntos**, **La libertad** y **No quiero volver a casa**. Ha publicado cuatro libros de cuentos.
Filmografía
- **Just a movie** (cortometraje -1982)
- **Doli vuelve a casa** (cortometraje 1986)
- **Sitting on a Suitcase** (cortometraje - 1987)
- **Sistema español** (largometraje inconcluso - 1989)
- **Rapado** (largometraje - 1992)
- **Silvia Prieto** (largometraje - 1999)
- **Los guantes mágicos** (largometraje - en producción)

UNMSM-CEDOC



filmoteca de lima

¿Conservando y cambiando?

Escribe Francisco Adrianzén

Hace poco más de un mes, el 10 de agosto, durante la ceremonia de clausura del séptimo Encuentro Latinoamericano de Cine, se anunció que la Filmoteca de Lima pasaría a ser administrada por la Pontificia Universidad Católica, institución organizadora del Encuentro a través de su Centro Cultural.

La noticia, que no ha tenido mayor repercusión en los medios, evidenciando el interés que la Filmoteca y la conservación fílmica despierta en la vida cultural de nuestro país, sorprendió a algunos, pues para muchos todo indicaba un fin parecido.

Desde hace ya un buen tiempo la Filmoteca había ingresado en una precaria situación, notoria en su aspecto más conocido, su incapacidad para lograr recuperar el público que una vez tuvo. A comienzos de año, en los acostumbrados balances de la crítica cinematográfica se mencionaba el tema, en donde además erróneamente (tal vez elitistamente), se señalaba su ubicación como principal motivo. Posteriormente, en los primeros meses del año un rumor empezó a circular en el medio: el patronato del Museo había decidido desprenderse de las labores de apoyo a la Filmoteca y ofrecía en venta el acervo de la institución. Por lo menos tres universidades fueron invitadas a mostrar su interés: Universidad de Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Pontificia Universidad Católica, llegándose como después se anunció, a un acuerdo con la última de las nombradas.

Pero interpretar el *traspaso* del acervo fílmico, más allá de consideraciones legales de propiedad (sobre todo en el caso de películas peruanas), como un acto dictado únicamente por una difícil situación económica, y comprensible en tal sentido, es simplemente ver por encima un aspecto a nuestro juicio mucho mayor y que obviamente escapa a las limitaciones del presente artículo: la crisis de nuestra cinematografía y la crisis de un modelo de cultura cinematográfica. Después de todo la Filmoteca fue una creación de la gente de cine, condensándose en sus orígenes muchos años de actividad cinematográfica.

Creada en mayo de 1986, mediante el decidido apoyo de la Fundación EDUBANCO, del Banco Continental, su origen hay que situarlo como la culminación de un largo proceso de cineclubismo que se desarrolló principalmente en los años '60 y '70. La Filmoteca no es en ese sentido, como muchos pueden creer, *un regalo caído del cielo* motivado por la generosidad de un Banco y un Museo. La actividad cultural cinematográfica (y la actividad de producción también por cierto) hacían necesaria una Filmoteca, la misma que desde un comienzo se concibió como el punto de encuentro de personas e instituciones dedicadas e interesadas en la cinematografía en general y la cultura cinematográfica en particular. Sin embargo, los años iniciales, de empuje y consecuente éxito, fueron paulatinamente siendo reemplazados por el conformismo, el acomodo y la desidia.

UNMSM-CEDOC

En la primera mitad de los '90 aparecieron los signos de que las cosas no marchaban del todo bien. Contrariamente a su categoría de una sala en la cual se rinde culto y cariño a la cinematografía y a la imagen fílmica por excelencia, las versiones originales en celuloide empezaron a ser reemplazadas por copias en vídeo. El facilismo en la programación se fue imponiendo, bajo pretexto de la información, necesaria por cierto, y la dificultad de conseguir copias originales. Y si bien es cierto que otras cinematecas del mundo ofrecen programas en vídeo, éstas no reemplazan a la programación habitual, como después en nuestro medio se ha convertido en costumbre gracias al DVD, procurándose más bien ofrecer la versión original del filme. En todo caso, si se pasan películas en otro formato distinto del original, vídeo o DVD, se tienen salas informativas adecuadas para el caso.

Un reciente artículo aparecido en el diario **Correo** el 15 de septiembre, el único publicado luego de *la adquisición*, señala que el público ha disminuido en un 80%. De 5000 asistentes mensuales (no se menciona en que años se logró esta media) a 1000. En todo caso basta con asistir a una función para darse cuenta de que público y ánimo es lo que más escasea. Después de todo una programación sustentada desde hace ya un buen tiempo en el DVD, en donde además ni siquiera se le menciona al público que los filmes se presentan en este formato, resulta poco atractiva, más aún con la piratería existente.

Pero si el público está en crisis en peor situación parecen estar los archivos fílmicos. Sin condiciones adecuadas de almacenamiento corren el riesgo de seguir la suerte de los noticieros bajo custodia de la Biblioteca Nacional: ser víctimas del desinterés, la inercia, el clima y el tiempo. Poco o nada se hizo y se hace para hacer tomar conciencia a las autoridades y la opinión pública acerca de la importancia de la conservación. Cabe preguntarse qué ha hecho la Filmoteca al respecto en estos 17 años. Cuando hace ya un buen tiempo se exhibió la copia restaurada de **Yo perdí mi corazón en Lima**, muchos interesados pensamos que por fin la Filmoteca asumía su papel de conservación y restauración en serio, pero todo parece que fue flor de un día, más aún cuando el momento se desperdició para iniciar una campaña que debe ser permanente y sostenida. El título del filme escogido resultó premonitorio.

Pero pensar que la crisis de la Filmoteca es solamente una crisis económica sería un error. Es cierto que desde 1996 el Banco Continental suspendió su apoyo, que la considerable disminución de público limita el accionar y que cada día parece ser más difícil conseguir copias, pero a esta situación no se ha llegado de improviso. Ha sido un largo y previsible proceso de deterioro que hoy se quiere presentar como un trágico destino. Poco o nada se hizo para evitar la crisis de la Filmoteca y hoy aquellos responsables, salen a mostrar su preocupación por el futuro de la misma, y se escuchan argumentos tales como que el centro de Lima es un lugar inseguro, la incomodidad de las butacas o que los agregados culturales de las embajadas han dejado de traer películas. Es decir una serie de circunstancias exógenas que buscan liberar de cualquier responsabilidad a una gestión a nuestro juicio determinante y principal responsable de la crisis. ¿O a lo mejor con el cambio de *dueño* se busca trabajo?

Lo señalamos líneas arriba y lo dijimos hace poco tiempo: en el fondo la crisis de la Filmoteca es una crisis de un modelo de concebir la cultura en general y la cultura cinematográfica en particular. Hay quienes se contentan con pequeñas parcelas de poder y representatividad, convirtiendo su accionar en elitista, exclusivo y excluyente. En el caso de la Filmoteca pronto olvidaron que se trataba de una institución destinada a dar un servicio: a la nación en primer lugar mediante una tarea de búsqueda, acopio y conservación de material fílmico y, en segundo lugar, a los cineastas, investigadores y público interesado, ofreciéndoles muestras y facilitándoles el acceso a materiales de investigación. Siempre hacemos nuestra la frase de Bertolt Brecht: *ampliar el círculo de los iniciados*, muy contraria a la práctica de cenáculo tan extendida en nuestro medio.

Tenemos muchas interrogantes y expectativas acerca del *traspaso* a la Universidad Católica. ¿Se convertirá la Filmoteca en una institución exclusivamente universitaria o se inaugurará, puesto que nunca lo hubo, una política de puertas abiertas? ¿Se continuará con la sala del Museo o se trasladarán las actividades al campus universitario? ¿Se iniciará una política permanente de conservación? ¿Se alentará la investigación? ¿Cuáles serán las relaciones con el cine y los cineastas peruanos? En fin, creemos que gran parte de quienes compartimos el cariño y el oficio por la cinematografía deseamos una Filmoteca merecedora de tal nombre y deseamos el mayor de los éxitos a lo que esperamos sea una nueva gestión en la misma. No quisiéramos que de ser *el club de amigos de Chacho* se convierta en *el club de amigos de Edgar* y que la historia se repita como una pésima película, esta vez sin reestreno posible.

BUTACA sanmarquina no necesariamente se solidariza con las opiniones vertidas en este artículo y abre sus páginas a cualquier réplica.

UNMSM-CEDOC

UNMSM-CEDOC

Confesión de parte

con el parche en el ojo

Escribe Rony Chávez

Cuanto más nos sumergíamos en el tema, más complejo nos resultaba. Cuanto más criterios en contra, cuanto más voces se sumaban a la condena, cuanto más férreos se hacían los cánones ético–legales, cuanto más pronunciamientos se hacían en contra de la piratería, etc..., más difícil se nos hacía sumarnos cual rebaño al coro. Este *dossier* en verdad ha sido complicado.

Sucede lo siguiente: los pronunciamientos, posturas y criterios obviamente no se dan en lo abstracto, no surgen del aire, provienen de personas, generalmente profesionales ligados de alguna manera al ámbito audiovisual, seres anónimos o públicos en estas páginas que... oh sorpresa, siempre dejaban *una ventana abierta* a la piratería por A, B o C motivos. Ojo, no se trata de iniciar una defensa de un hecho de por sí ilegal y que va en desmedro de los lícitos derechos de usufructo de los autores de una obra. Esa no es nuestra intención. Lo que sí queremos señalar es que, como todo en la vida, aquí no existen únicamente lo negro y lo blanco, apropiándome (para no desentonar) del título de Isaac León Frías, aquí también se presentan *los matices del gris* y paso a explicarme con ejemplos.

Llego a casa, es domingo y los programas periodísticos retratan desde su perspectiva la realidad. Hoy en mi mente anidan otras preocupaciones y me desintereso del fondo, absorto descubro la forma, me centro en un recurso del reportaje: el audio incidental. Una vez más un deportista modélico es acompañado por la partitura compuesta por Bill Conti para **Rocky**. Me pregunto ¿pagará el canal los derechos? o ¿aplicará un gancho de izquierda a la ley? Un rápido recorrido de frecuencias y una revisión sucinta en la memoria me descubre que las melodías de **La lista de Schindler**, **Carros de fuego**, **Tiburón** y **El golpe**, entre otras, encabezan las preferencias de los programas periodísticos. Nuevamente pregunto: ¿está reglamentado y correctamente aplicado este uso?

– Mira ***Amor borracho (Punch–Drunk Love)****... No jodas, ¿la de Paul Thomas Anderson?... sí* (descubrimiento pirata mientras compraba *mini dvs* en Polvos Azules).

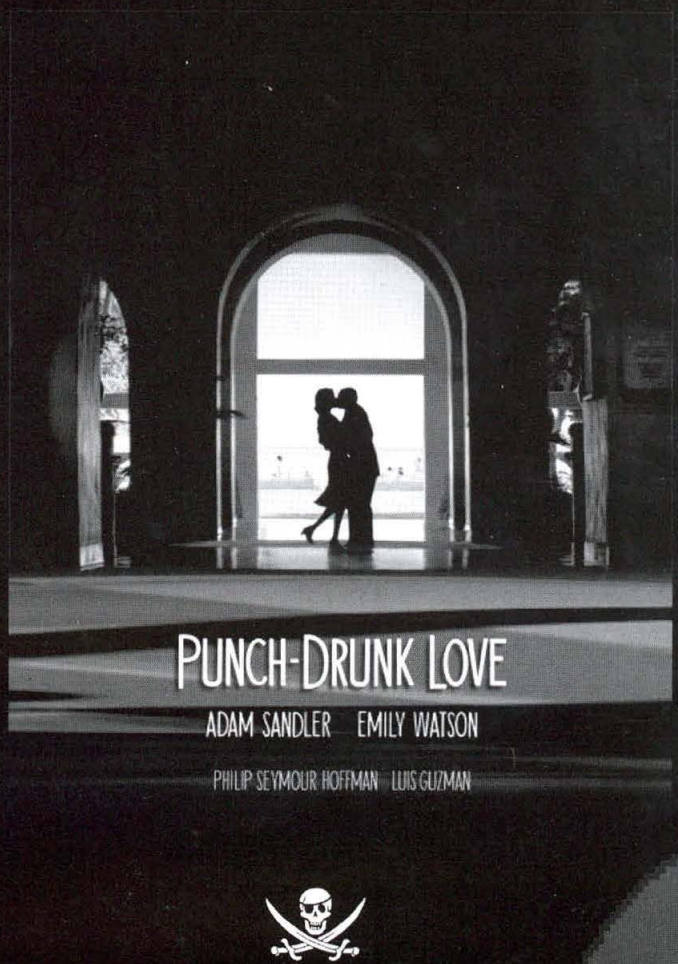
La cinta premiada en Cannes (no en la última edición, sino en la del 2002), había sido descartada por las distribuidoras, no obstante los reconocimientos, no obstante el parecer de la crítica y no obstante haber conseguido las mismas empresas, anteriormente y con el mismo director, alentadores resultados al traer **Boogie Nights** y **Magnolia**.

Claro, podría encontrar la cinta afuera, podría darme un semestral viaje a Paris o Madrid o Buenos Aires y empaparme un poco de cine finlandés, chino o iraní; o podría esperar que el mercado se amplíe, que la mirada se diversifique, que la situación mejore. ¿Podría? *Seamos realistas, pidamos lo imposible*, gritaban en mayo del '68. La situación ha cambiado. Ahora seamos realistas... mi espíritu cinéfilo me llevaría a buscar un *casero* atento, que sepa que a mí me interesan aquellas cintas por las que nadie más pregunta; y que si puedo encontrar la misma película en una sala, la veré en una sala; y si sé que la cinta aguarda estreno local, aguardaré; pero si no...

Antes de continuar, me toca hacer el necesario *mea culpa* a nombre de nuestra casa editora, el Cine Arte de San Marcos. Dentro de nuestras actividades adicionales, de diario, se encuentra la proyección de películas. Hasta hace poco, más por desconocimiento legal que por afán de lucro, estuvimos incumpliendo la normativa vigente. Hecho que ya ha sido superado. No obstante, debe señalarse que, primero: nunca cometimos la tropelía de proyectar un filme de estreno reciente, clara competencia desleal al ámbito de la sala cinematográfica. Segundo: una vez sabedores de las limitaciones que marca la ley con respecto al trabajo como *cine club*, entramos en negociaciones y logramos acuerdos con las empresas del ramo, manteniendo una política de no excepciones y de advertencia a las instancias universitarias pertinentes, para evitar que dentro del campus sanmarquino continúen realizándose proyecciones no autorizadas, sobre todo de publicitados filmes *made in Hollywood*, en cartelera o, peor aún, de títulos ya anunciados, pero aún no estrenados. Sin embargo está práctica parece gozar aún de muy buena salud. Asumimos que muchos prefieren no ganarse enemistades entre las cada vez más vitalizadas agrupaciones estudiantiles.

– ¿Que haces, hermano?
– *Preparo una demanda, me están pirateando todo mi material.*
– Pucha! Ojalá tengas suerte... Un favor, préstame un ratito tu PC, la mía tiene virus.
– *Pero, anda a Wilson..., ahí compré mi antivirus.*

Bíblicamente un artículo de este *dossier* titula **Quien esté libre de pecado...**. La imposibilidad del encargo llama a la reflexión. Aún dentro del mismo ámbito cinematográfico podemos encontrar *préstamos* no autorizados. Recientemente la cinta **Paraíso B** sufrió las iras santas del compositor Augusto Polo Campos y del cantante criollo Arturo "Zambo" Cavero. No se les había reconocido sus derechos de autoría e interpretación, respectivamente, y se armó la gorda. Cuestión de peso. Paradójicamente, durante la investigación de campo no he encontrado copia *pirata* de esta película.



El tema por supuesto da para más. Los diversos textos contenidos en esta sección así lo demuestran y dan cuenta de una realidad preocupante, de su desarrollo histórico y su implicancia económica. Están presentes diferentes voces y disímiles posturas. No pretendemos la respuesta definitiva, la voz última. Lo que sí queremos evitar es el reduccionismo, la llanura, el grito de cóctel o de plaza que después se olvida en la comodidad de la sala con *home theater* o de la PC del cuarto. Queremos, una vez más, llamar a la polémica. Nuestras páginas están abiertas a toda opinión que quiera complementar este especial o discrepar de él.

UNMSM-CEDOC

la piratería en el perú... el pan nuestro de cada día

Escribe Miguel A. Rosas

Amparados por normas que no se renuevan con los avances tecnológicos, vacíos legales y con una política estatal que siempre se hace de la vista gorda; la piratería ha alcanzado un grado de masificación que bordea lo escandaloso. Sólo las grandes perdidas económicas de las distribuidoras ha provocado que en estos días se realice una campaña contra la piratería, que incluye a los representantes de las distribuidoras cinematográficas, los exhibidores, Blockbuster e INDECOPI. No es la primera que se hace y la verdad no creo que sea la última. Lamentablemente en nuestro país la piratería es un mal endémico.

La mayoría no recuerda que desde la llegada de los primeros Betamax, a finales de los '70, se inició la piratería de películas. En esos primeros años eran pocas las personas que tenían acceso a este aparato y a las películas en este formato que provenían de Chile. La alternativa que surgió fue la venta de copias pirata, que en cuestiones técnicas era de un nivel similar al original y a un cómodo precio. Por ser un equipo costoso, el Betamax no se masificó y desapareció del mercado con la llegada del VHS.

Aproximadamente en 1985 llegan a nuestro país los primeros aparatos VHS. Este equipo se empezó a vender en grandes cantidades debido a su bajo precio en comparación a los Betamax. Es recién a inicios de los '90 que el aparato se vuelve masivo, llegando a haber en el mercado una gran variedad de marcas y modelos.

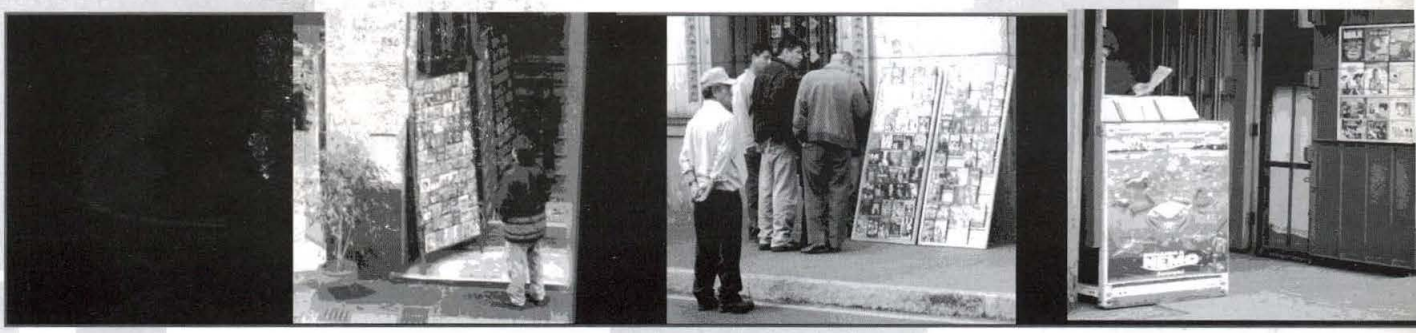
Al entrar los VHS a nuestro mercado, no existía una distribuidora legal para la venta o alquiler de vídeos originales. Nuevamente empiezan a llegar películas originales desde Chile (sobre todo de VideoChile), que rápidamente fueron reproducidas e inundaron el mercado.

Debido a la masificación de aparatos y copias pirata, empezaron a aparecer las primeras tiendas de alquiler o videorent que, obviamente, trabajaban con videos pirata. Lo curioso es que en esos años estas tiendas ilegales adquieren carácter legal, debido a que sacaban licencias de funcionamientos en las municipalidades, siendo de alguna manera avaladas por estas. En esos años todos desconocían lo que era una copia pirata o ilegal; todos consumían videos pirata.

UNMSM-CEDOC

Las cosas cambian en 1991, cuando entra al mercado Televideo. Es entonces cuando esta empresa decide copar el mercado de los videorents y comienza una campaña contra los videos piratas. Se hacen redadas en los lugares de venta al por mayor como Mesa Redonda y el Hueco (en el Centro de Lima), las Malvinas (en la Av. Argentina) y Polvos Azules (cuando estaba a la espalda de Palacio; ahora está cerca de la Plaza Grau). Adicionalmente van a todos los videorents de la capital, decomisan el material ilegal y hacen tratos con los dueños de las tiendas para que éstos pasen a ser legales; se inician campañas agresivas en los medios de comunicación para concientizar a la opinión publica.

La fórmula funcionó, sobre todo porque Televideo tenía la mayoría de las licencias en el mercado. Lo malo fue que con la llegada del material original se facilitó el copiado de los piratas que ya no tenían que comprar matrices de Chile o de Estados Unidos (en ese entonces costaban entre 40 y 50 dólares).



Después de 1997 la campaña de Televideo se apaciguó. Dejaron de hacerse redadas y la venta de material pirata continuó, las ventas se concentraban más para provincias y los conos de Lima. Incluso las tiendas de alquiler volvieron a trabajar con material pirata, debido a que Televideo exigía al inicio la compra de dos paquetes mensuales de 10 títulos cada uno, algo que muchas tiendas no podían costear debido a la recesión. Luego la empresa redujo su pretensión a un paquete mensual de cinco títulos, pero a pesar de esta oferta las tiendas siguieron trabajando con copias hasta la actualidad.

En la actualidad la mayor preocupación de los distribuidores, exhibidores e INDECOPI son la venta de películas en VCD (Video CD, es decir películas grabadas en CDs de música). Creados para ser vistos en computadoras, estas películas en CD se encuentran en Internet desde donde se copian y reproducen (existen tres lugares en la web donde se pueden descargar las películas), para poder verse en computadora o en un reproductor DVD.

Estos VCD, que se venden en las calles como DVD´s, ofrecen películas de estreno de las salas de cine o incluso películas que llegan meses antes que en las salas comerciales. Este copiado se hace mediante una quemadora de CD y una computadora. El costo de producción de cada VCD es de S/1.50 por película que se vende al publico en todas partes (piso, avenidas, centros comerciales, galerías, etc.) a cuatro o cinco nuevos soles. La cantidad de películas que se venden, su bajo precio y la posibilidad de encontrar películas de estreno o algún clásico ha hecho que muchos videorents también se dediquen al alquiler de VCD´s, haciendo que su consumo se masifique.

El precio de los DVD´s y videos originales aún es muy caro para la mayoría de bolsillos, por eso el público prefiere comprar productos pirata. La solución a este problema no sólo se basa en hacer operativos para decomisar el material pirata, sino en darle alternativas a los compradores. Debería tomarse de ejemplo la venta de DVD´s originales que hace el diario **La República**, iniciativa de tanto éxito que ya agotó el stock de los primeros títulos que sacó a venta. También debe haber un efectivo control para frenar la importación de insumos para la elaboración de estos productos ilegales.

La piratería en nuestro país es algo común para todos, ya pertenece a nuestra cultura y la única forma para cambiar nuestros hábitos es crear nuevos; en nuestro país existe un mercado expectante, sólo requiere de alternativas reales.

UNMSM-CEDOC

piratería universitaria: una función que debe terminar

Escribe Carmen Gallegos

[Jesús] encontró en el Templo a los vendedores de bueyes, ovejas y palomas, y también a los cambistas sentados detrás de las mesas. Hizo un látigo con cuerdas y los echó a todos fuera del Templo... "Saquen eso de aquí y no hagan de la Casa de mi Padre un lugar de negocios" Juan 2:13-24

Hace algunas semanas el sintonizado programa periodístico **En la boca del lobo** mencionó, en medio de un informe especial con el que se sumaban a la campaña antipiratería, la realización de proyecciones ilícitas de películas en cartelera en el campus de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, específicamente en la Facultad de Letras.

Debe precisarse que las funciones no autorizadas se *perpetran* en la facultad de Educación, instalada en el segundo piso del pabellón de Letras, el problema existe y más grave aún.

Reemplazando la sala de cine por un salón de clase, reduciendo el costo de la entrada a un nuevo sol y mediante la adquisición de una copia pirata de las películas en cartelera se distribuye un deshonesto circuito de salas, entre las facultades de Matemáticas, Contabilidad y Educación de la universidad.

Con una publicidad agresiva, de mensajes tales como *¿Quién da más por tu dinero?*, ofertas increíbles como *dos películas por un sol cincuenta,* se convoca todas las semanas al público universitario a participar en esta decadente actividad que, por su persistencia, comienza a coexistir como un medio, habitual y legítimo, de obtener ingresos.

Tres tristes tigres

El pequeño negocio de la proyección de películas viene realizándose con regularidad en la ciudad universitaria, en paralelo con la proliferación de la piratería audiovisual y el nuevo formato DVD, organizado por los centros federados, escuelas y grupos de alumnos con la finalidad de "conseguir fondos", contando con el consentimiento de las autoridades que prestan las instalaciones para esta actividad.

Los días viernes toscos carteles anuncian por la ciudad universitaria películas en cartelera o recientes. Cada uno bautizado como su propio espacio: **Cinemate** (Matemática), **Cineconta** (Contabilidad) y **Full Cine** o **Cine Estreno** (Educación). Hasta hace unos meses, se presentaban las películas antes de que entraran en cartelera. Ese fue el caso de la película **El pianista**.

Cuando lo pequeño se hace grande

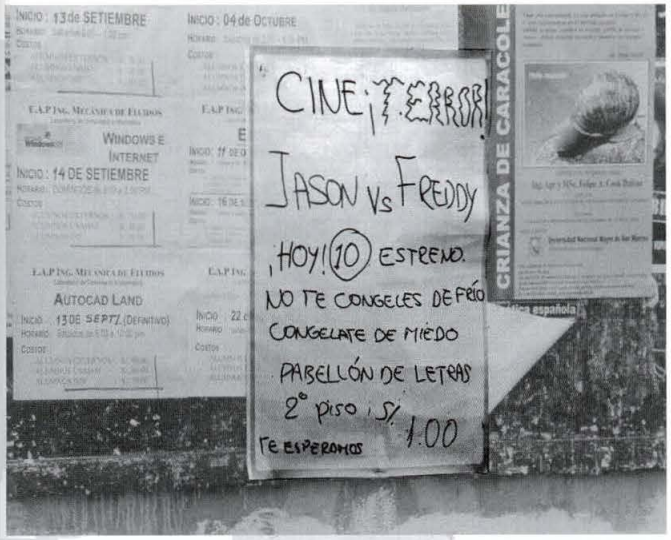
La ilegalidad destroza el sistema. Inviertes en un negocio y te roban. Los alumnos no se pueden escudar en la Universidad para hacer cualquier cosa, están quitando el ingreso a una industria, advirtió Emilio Moscoso, miembro del Conacine, sobre el problema que no se limita a San Marcos sino también a las universidades Villarreal y Católica por citar sólo dos casos.

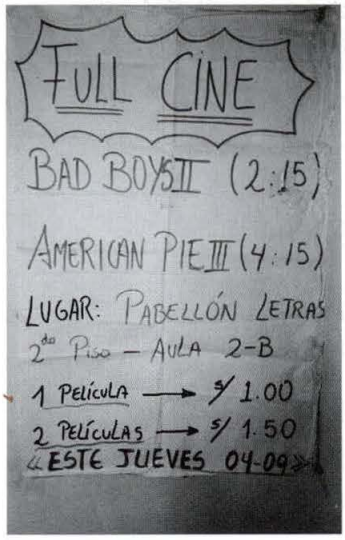
Según INDECOPI, las proyecciones de la UNMSM tendrían como consecuencia una futura denuncia administrativa, multas y decomiso de equipos por violar el Decreto Legislativo 822, Ley de Derecho de Autor.

El caso Matemáticas

El problema fue porque pasábamos las películas antes de su estreno. Pero ahora ya no es así, ahora pasamos sólo las películas en estreno fue la negligente respuesta de uno de los organizadores de la proyección del viernes 5 en el auditorio de Matemáticas. Efectivamente la película **Todopoderoso** estaba en cartelera pero el asunto no termina aquí. Según el Centro Federado, a comienzos de año la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC) visitó la Facultad de Matemáticas y se informó al Decano, el doctor Oswaldo Ramos, que estas proyecciones debían terminar. Las proyecciones se suspendieron por un tiempo, pero actualmente continúan.

UNMSM-CEDOC





Ética para San Marcos

Característica de las proyecciones es el uso de una copia pirata, pues las películas ni siquiera han llegado a las tiendas de alquiler de video. Además es posible que esta copia sea adquirida en la misma universidad, pues durante la semana, entre las Facultades de Sociales y Administración se instala un ambulante que vende los títulos en cartelera tales como **El Bola**, **Freddy vs. Jason** y **Todopoderoso**, vistos en los últimos días.

A excepción de Matemáticas, en las otras dos Facultades mencionadas las autoridades y los alumnos mostraron desconocimiento total de la legislación y en fin, del daño que significa esta competencia desleal, a las empresas distribuidoras y exhibidoras, tan escasas en el Perú. Amén de la Cruzada Antipiratería, respuesta a la reducción en un 20 % de las ventas de las empresas de cine y video durante el primer semestre del año debido al incremento de la piratería. Si esta tendencia continúa, se desalentará la inversión y podría llevar a la quiebra a esta industria[1].

Conseguir fondos es excusa recurrente. Un *recurseo* infame que parece aprendido de algún absurdo capítulo de **Mil Oficios**, al igual que la venta de comida ambulatoria de panchos, anticuchos, sandwiches, etc., en las veredas de la universidad con el mismo patético pretexto, pero ese es otro cantar. Entre la ilegalidad de uno y el caos que provoca el otro, estos jóvenes parecen olvidar su condición universitaria, es decir miembros de una institución de enseñanza superior.

¿Qué dice la ley?

En la oficina de Derechos de Autor una atenta señorita resolvió todas mis dudas sobre la ley. – *No, si la presentación es pública y no hay autorización directa del autor o la productora, no se puede exhibir una película.* ***Así sea gratis y con fines culturales****. En todo caso tienen que pasar 70 años de la muerte del autor o, de la divulgación, publicación (exhibición) o terminación de la obra audiovisual para que quede a entera disposición del público.*

¿70 años? La ley es tajante, intransigente, finalmente ciega. Chaplin ya es del pueblo, no hay problema en pasar sus obras, pero qué pasa con otros maestros de la cinematografía.

¿Fines culturales? *Simplemente no la puedes pasar*, me repitió la señorita de INDECOPI. En esta parte de la conversación recordé la excelente labor de los cine clubes, si bien hay algunos que cumplen todas las disposiciones, hay otros que no. ¿Eso les quita el mérito?

¿Y si han pasado 69 años? –*Simplemente no la puedes pasar*, me volvió a repetir ya ofuscada la señorita de INDECOPI. Fue en este punto cuando la ley dejó de ser ciega y se convirtió simplemente en tuerta.

Opiniones de un espectador

Hablar de piratería es hablar de hipocresía. Se informa una y otra vez lo mismo: la piratería es ilegal pero quién puede lanzar la primera piedra. Es cosa de todos los días, entre familiares y amigos se comparte este tipo de material. La tentación es interminable, después de un pequeño debate moral, decidimos no adquirir el material pirata y contentarse con recordar el título. Para la próxima será...

Fue en el curso de esta investigación cuando me encontré con curiosas opiniones sobre el caso. Empezando por las proyecciones de San Marcos, los comentarios derivaron en las oportunidades que tiene el público de acceder a los peliculones, esas joyas escondidas que solo la casualidad logra ponernos en el camino, y en consecuencia de poseer una pequeña cultura cinematográfica. ¿Quién satisface nuestra curiosidad?

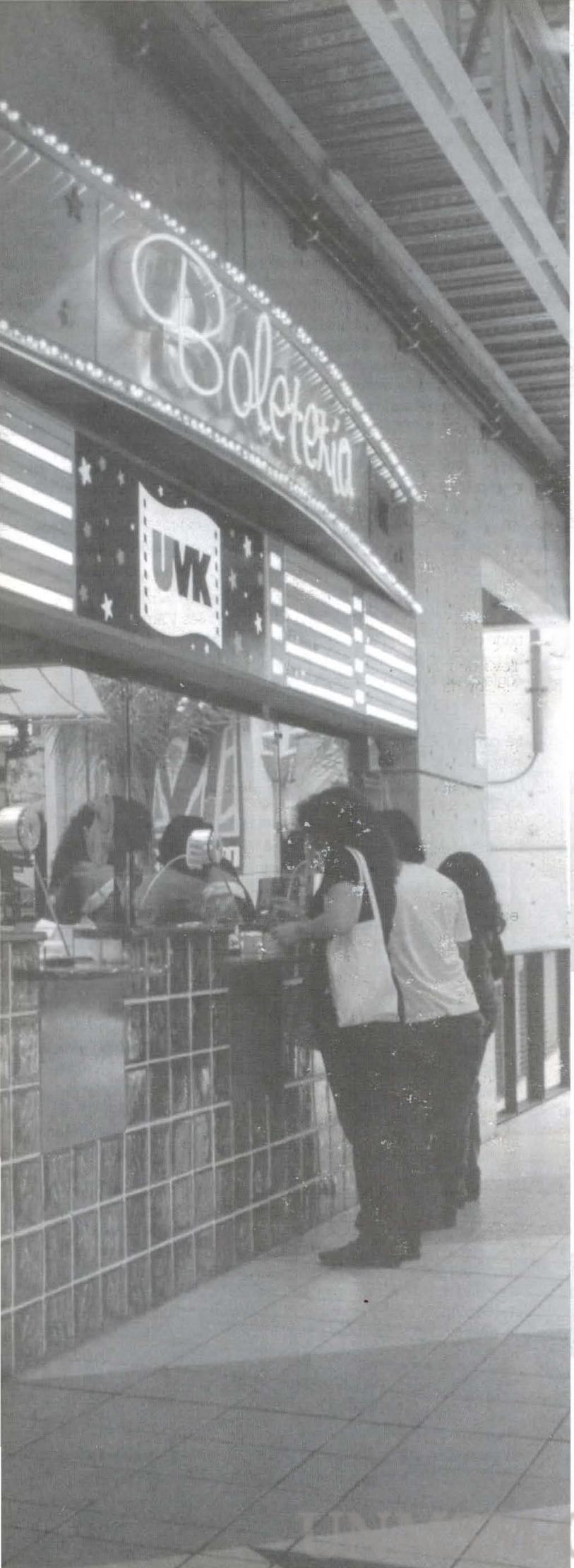
Yo no pagaría ni un sol por ver ***Hulk*** *o* ***American Pie III***, me decía un amigo, pero al preguntarle por **El pianista** dudaba un momento y sentenciaba: *La tentación es grande pero creo que haría un esfuerzo para verla en el cine.*

Pero es que no hay otra forma de acceder a un producto cultural, si no fuera por la piratería no tendría ni un CD y me habría perdido muchas películas. Me decía otra persona quien había conseguido la cinta **Memorias del Subdesarrollo**, de Tomás Gutiérrez Alea, con un pirata curioso. *Por ejemplo los cortos peruanos, son muy difíciles de ver,* seguía entusiasta en su argumento, *se están empolvando en el CONACINE y nadie los ve. Pero estos señores te los consiguen, no sé como, pero te los consiguen y entonces puedes verlos.*

La cultura pirata está establecida desde hace años y el problema no se reduce a colgar un cartelito de "No seas cómplice". ¿Cómo se soluciona el problema entonces? No lo sé, muchas veces se ha señalado frases escurridizas como "es un problema del sistema" o "cambiando la forma de pensar de nuestra sociedad" pero hasta el momento no parece existir una solución efectiva hacia este fenómeno. Y pensar que todo empezó con un ridículo cassette, cuando la piratería se reducía a copiar el disco de vinílico a la cinta magnetofónica.

[1] Conferencia de prensa. Cruzada Antipiratería. http://pe.invertia.com/canales/canal.asp?idcanal=448

UNMSM-CEDOC



cazando a los piratas

Entrevista con Martín Moscoso

Escribe Edgar Chilo Bernuy

La tendencia a vender y consumir productos pirata se viene acentuando peligrosamente en los últimos meses. **BUTACA sanmarquina** conversó con Martín Moscoso, jefe de la oficina de Derechos de Autor de INDECOPI, para conocer los perjuicios que esta actividad ocasiona a la industria audiovisual en el Perú.

¿Que acciones viene tomando INDECOPI frente al incremento de la piratería audiovisual?

Las acciones que estamos tomando son más de previsión que de reacción, hemos visto que hay un incremento de piratería en el último trimestre del año, pero no tenemos cifras exactas pues la medición se realiza anualmente. La información la presenta a nivel mundial la IIPA (Asociación Mundial de Protección a la Propiedad Intelectual) y hasta el año pasado el Perú reportaba un nivel de piratería del 50% en lo que respecta a obras audiovisuales, que no es comparable con el escandaloso 98% que tiene la piratería fonográfica. Digamos que el Perú no está a la cabeza en piratería audiovisual, pero para frenar un posible crecimiento, venimos realizando desde el año pasado la gran Campaña Antipiratería.

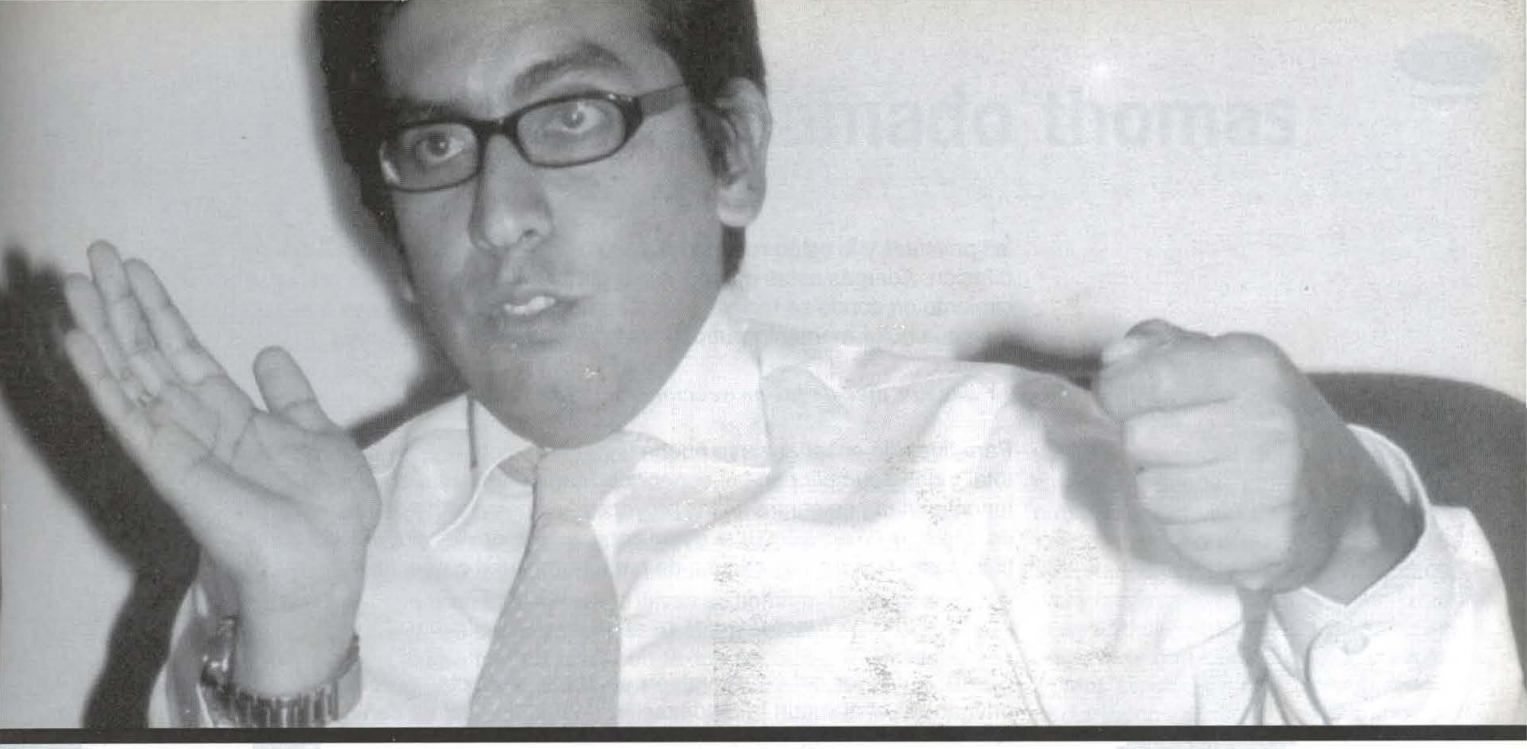
¿Con qué organismos trabajan para llevar adelante esta campaña?

La campaña es un esfuerzo conjunto de diversos organismos, con los cuales se hace un trabajo por niveles. En puntos de venta ambulatoria trabajamos con los gobiernos locales. En puntos de venta fijos se realizan operativos conjuntos con la Policía Nacional. Para los grandes centros comerciales como los "Huecos" y los "Polvos" se requiere la intervención del Ministerio Público y SUNAT. Y, finalmente, para los puntos de fabricación y distribución a nivel nacional, así como los puntos de ingreso por fronteras, recibimos el apoyo de Aduanas y SUNAT.

¿Cómo han sido afectadas las empresas relacionadas al cine?

La industria del cine está compuesta de cuatro ventanas tradicionales para la exhibición de películas. Una película de estreno llega primero a las salas comerciales, luego llega a las casa de alquiler o videorent, después se puede acceder a ella por los canales de cable o Pay Per View, y finalmente pueden verse en canales de señal abierta. La piratería en el Perú ha trastocado esta secuencia y la gente quiere tener la película en su casa antes de la fecha de estreno en cines.

CEDOC



Esto ha hecho que en el último trimestre las salas disminuyan sus ventas en un 30%, por lo cual la industria cinematográfica (distribuidoras, salas y casas de videorent) se han sumado a la campaña.

¿Qué se puede hacer para reducir la demanda que ha generado el público?

En este sentido INDECOPI está realizando toda una estrategia de difusión para convencer al ciudadano de lo delictivo y negativo que es la compra de piratería, sea audiovisual o de cualquier otro tipo. De ninguna manera es una opción, no se está en un supermercado eligiendo el mejor producto al menor precio posible. Lo que se está haciendo es adquirir un producto ilegal, a un vendedor ilegal, proveniente de un mercado ilegal, generalmente ligado a mafias que generan dinero ilegal. Aquí el ciudadano consumidor está enriqueciendo a estas mafias y perjudicando a los verdaderos creadores, peruanos muchas veces, que apuestan por su propio crecimiento y desarrollo en un mercado ya de por sí difícil.

¿Qué resultados han rendido los operativos antipiratas?

Lo primero es el mensaje que damos con los operativos, pues de no realizarlos se seguiría pensando que la piratería es una actividad tolerada. Poco a poco estamos desterrando esta idea, esperamos llegar a una actitud ciudadana como la de Colombia o Chile, donde hay un gran rechazo a la piratería por una cuestión de respeto a los creadores. Otro avance es haberle incrementado los costos a los piratas con las incautaciones, lo cual debe continuar para disminuir sus márgenes de ganancia. El tercer logro es la sanción con multas a los establecimientos. Durante mucho tiempo la sanción penal ha fracasado, el Poder Judicial no sancionó adecuadamente, procesos que deberían merecer sentencias de ocho años de cárcel muchas veces son sancionados con uno o dos, además la lentitud con que avanzan estos procesos hace que algunos casos duren hasta cuatro años después de haber sido realizado el operativo. Todo esto no ha hecho más que dar un mensaje negativo.

¿Cómo se puede mejorar el sistema de sanciones a los infractores?

Nosotros planteamos la formación de una Fiscalía Especializada que atienda los casos de piratería, la cual lieva dos años trabajando. Felizmente la Fiscal de la Nacion ha ampliado hace año y medio a dos Fiscalías que ahora también incluyen al Cono Norte. Esto ya es un avance, sin embargo seguimos proponiendo la creación de Juzgados Especializados en materia de propiedad intelectual, ya que los jueces de turno a quienes llegan estos procesos los atienden con poca información y conocimiento del tema.

¿Se han identificado algunos responsables?

Hemos podido identificar a los importadores de CD's en blanco, o sea los que generan insumos para piratería. Por mencionar un caso, tenemos a una sola persona que importa alrededor de cinco millones de CD's en blanco al Perú cuando en el mercado formal la suma de CD's no supera el millón. En este caso no hay infracción intelectual, ni hay infracción aduanera pues pagan sus derechos al ingresar, entonces nuestra estrategia ha sido recopilar la información de estos importadores y pasársela a SUNAT, pues de vender estos CD's deben tener registros y papeles de quiénes son sus compradores. SUNAT viene investigando hace seis meses a los principales importadores de CD's en blanco.

Otro tema que ha salido a la luz es la proyección de películas en universidades y otros centros de estudio. ¿Qué tipo de infracción cometen los responsables de estas actividades?

Tenemos conocimiento de que en algunas universidades se proyectan películas que están en cartelera, lo cual está claramente prohibido por ley pues atenta contra la explotación formal de la obra, transgrede los derechos de autor y no encaja en ninguno de los casos de excepción contemplados en la norma. Estas personas no tienen la autorización correspondiente para pasar

UNMSM-CEDOC

las películas y le están robando público a las salas formales que sí tienen los derechos de la difusión. Además estas proyecciones también comprometen la responsabilidad del establecimiento en donde se realizan, las distribuidoras de películas ya tienen conocimiento de ello y en cualquier momento pueden realizar la denuncia respectiva.

¿Y qué nos dice de las proyecciones con fines educativos?

Para fines de enseñanza se puede usar ciertas obras pero esta reproducción no puede ser total y debe cumplir con las especificaciones señaladas en la ley de derechos de autor. No tenemos nada en contra de las proyecciones como parte de una asignatura, nuestro trabajo es sancionar a aquellos que están compitiendo de manera desleal con las salas de proyección comercial, no hay excusa de carácter cultural o educativo en este caso.

¿Existen proyecciones ilegales en otras ciudades del país?

Sí, en el interior del país también se suele proyectar películas de estreno y de dominio privado sin contar con la autorización debida, lo cual es dañino sobre todo para las obras peruanas. Por ejemplo, **La vida es una sola** de Marianne Eyde fue proyectada en Ayacucho hace poco con el título **Terror en Ayacucho**, lo cual es una total falta de respeto al autor, a la obra, al título y a su sentido artístico. Por ello invito a las organizaciones estudiantiles, o a las personas interesadas en realizar una proyección, a que se acerquen a las oficinas de las distribuidoras o los titulares de los derechos y obtengan la autorización de proyectar películas en el marco de la legalidad a partir de las firmas de convenios.

¿Cómo protege la ley a las obras audiovisuales?

Las obras audiovisuales son de dominio privado hasta setenta años después de la fecha de su primera difusión o su culminación. Esto no afecta el derecho patrimonial de cada uno de los coautores respecto a su contribución personal. Por ejemplo: el músico conserva los derechos de la música que puso en la película y puede usarla para otro trabajo. La cinematografía es una actividad joven, por lo tanto ha habido una variación en cuanto a los años de protección a sus obras; esa variación se ha ido extendiendo. La tendencia en cuanto a derechos de autor es uniformizar los años de protección y expandir los plazos de protección.

Sabemos que la mayoría del público peruano adquiere películas piratas. ¿Qué hay de las productoras nacionales? ¿Cumplen con adquirir productos originales (software, música incidental, etc.) para su trabajo?

No tenemos conocimiento de una infracción de ese tipo, pero de estarse dando el caso estas empresas también deben ser sometidas a lo que dice la ley. Lo que cabe destacar es que hemos recibido muchas consultas que demuestran una preocupación saludable de las productoras nacionales por respetar los derechos de autor en cuanto a guiones, adaptaciones y música que usan para sus películas, previniendo de esta manera cualquier uso fuera de lo legal que ponga en riesgo la realización de sus proyectos.

¿Y qué sucede si el trabajo de un autor peruano se usa sin autorización en una producción extranjera?

Pongamos el ejemplo de una película extranjera que toma la música de un compositor peruano. En este caso INDECOPI tiene competencia en el tema y también la tiene la APDAYC, que supervisa el uso de estas obras. El derecho de sincronización es específicamente audiovisual y se refiere a usar una pista sonora como correlato de un contenido visual para lo cual hay tarifas establecidas. APDAYC cobra por esos derechos y su uso no autorizado genera la obligación de pagar por esos derechos. El compositor asociado deberá acercarse a APDAYC, donde tienen convenios de reciprocidad con más de ochenta organismos similares a nivel mundial. Tomarán contacto con la sociedad de autores del país del infractor para cobrar los derechos o iniciar un proceso legal en su contra. Si sucede lo mismo con una obra audiovisual estaremos hablando de una sociedad de productores audiovisuales, que en nuestro país se llama EGEDA PERÚ.

UNMSM-CEDOC

un gángster y pirata llamado thomas alva edison

Escribe René Weber

Thomas Alva Edison (1847-1931) fue sin duda uno de los más importantes inventores que haya conocido la humanidad. A este creativo norteamericano le debemos el telégrafo, la máquina de escribir, el teléfono, el fonógrafo, la lámpara incandescente. Calles y avenidas en todo el mundo llevan su nombre. Los escolares no se cansan de estudiar sus proezas y su fotografía figura con profusión en textos escolares y enciclopedias. La escena de colegiales pegando en un cuaderno su imagen con cara de santo, cual estampita, no nos es ajena. Sin embargo, las apariencias engañan a veces. Edison no siempre actuó con buenas artes; en el cine, por lo menos, su accionar alcanzó ribetes gangsteriles. Ilustre antecedente del comercio ilegal que tanto preocupa en la actualidad.

Thomas Alva Edison había creado en 1892 el kinetoscopio, uno de los principales antecedentes del cinematógrafo de los hermanos Lumière. Sin embargo, el aparato ideado por los franceses en 1885 superó su trabajo porque permitía proyectar sobre una pared y agrandar significativamente las imágenes. El cine había nacido y Edison no se dio por vencido; en 1896, asociado con Thomas Armat, presentó el Vitascopio Edison, con características similares al invento galo. Posteriormente, y esta vez asociado con William Dickson, presentó el Biograph, una propuesta mejorada, y se zambulló en el altamente rentable negocio del cine con la Edison Company.

Parece que al ilustre inventor le gustaba correr solo y detestaba la competencia. Entre 1898 y 1908 desató una lucha feroz contra todos aquellos que se le pusieran en el camino. *En los EE.UU. Edison había declarado la "guerra de las patentes" y había metido en ella ejércitos de ujieres. Los intereses que representaba querían monopolizar el invento.*[1] Consiguió algunos socios y fundó la Motion Picture Patents Company 1909, conocida como el **trust** Edison, un instrumento que le permitió dominar el negocio de las *moving pictures* en el este del país. Bajo el convencimiento de que todos los medios son buenos para erradicar a los competidores, el **trust** tuvo su *brazo armado*: grupos de matones dispuestos a poner en vereda a los independientes de entonces.

En aquellos tiempos apareció la piratería y una de sus principales víctimas fue Georges Meliés. *Pronto, sus películas fueron copiadas sin permiso y distribuidas por todas partes sin pagarle lo que le correspondía. Todo el mundo se enriqueció a costa suya, y ni siquiera poniendo su sello, el signo de Star Films, su productora.*[2] **El viaje a la luna**, el mayor logro artístico y comercial del genial mago y cineasta francés, internacionalizó su prestigio y también despertó los apetitos de los piratas que hicieron su agosto en Estados Unidos. *Se vendieron decenas y hasta centenares de copias, lo que le pareció singular a Méliès: no había enviado más que cinco o seis cintas a los Estdos Unidos. En esa época la propiedad artística era poco respetada en aquel país.*[3] Thomas Alva Edison no inventó la piratería pero en ella tuvo espacio para mostrar su faceta de hábil comerciante. *Edison emprendió sin escrúpulo la falsificación, pues creía recobrar lo que era suyo: los films de Méliès empleaban la perforación que él había inventado.* ***Le voyage dans la lune*** *permitió la apertura del primer cine permanente en Los Ángeles, aquella lejana ciudad uno de cuyos suburbios se llamaba ya Hollywood.*[4]

Precisamente, el nacimiento de Hollywood se lo debemos a Edison. Los hermanos Warner, Adolph Zukor, Louis B. Mayer, entre otros, llegaron de Europa dispuestos a invertir su dinero en el floreciente negocio del cine, pero el férreo y monopólico control del mercado ejercido por aquél los obligó a buscar otros horizontes y, entonces, emprendieron la segunda conquista del oeste.

El nacimiento de la meca del cine y la derrota en varios juicios hicieron que Thomas Alva Edison colgara los guantes y se alejara del cine. Los gángsters y los piratas también se cansan.

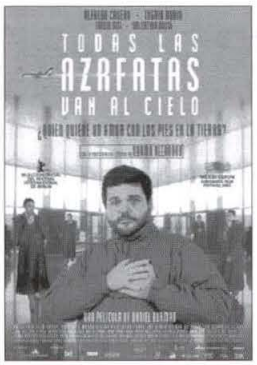
1 Sadoul, Georges, **Historia del cine mundial**, Siglo Veintiuno Editores, SA, México, 1980, pp. 26-27
2 Silva Romero, Ricardo, **El hombre de la luna**, Gatopardo de diciembre 2002, en www.ochoymedio.info/web/bodega/textos/flashback/georgesmelies.htm
3 Sadoul, Georges, Op.cit., p. 30
4 Ibidem., p. 30

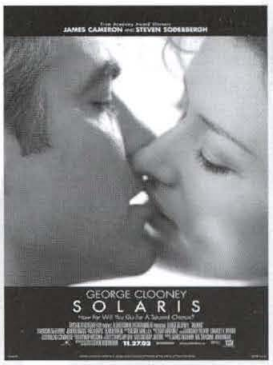
UNMSM-CEDOC

la otra censura

Sólo en pirata

Escribe Christian Wiener





En los dos últimos números de **BUTACA sanmarquina**, René Weber se ocupó de manera bastante prolija de la censura cinematográfica, haciendo un recuento histórico y balance de su nefasta presencia por razones políticas y religiosas, tanto aquí como acullá. Pero esta revisión de la censura sería incompleta si omitimos esa otra censura que no osa llamarse por su nombre, pero que puede ser tan o más perjudicial que las otras. Nos referimos a la censura económica, la que realizan los agentes del negocio cinematográfico (distribuidores y exhibidores) y que opera en casi todo el planeta. Para estos señores, las sacrosantas leyes del mercado, el público y su billete (que suponen conocer mejor que nadie) son suficiente argumento para determinar el posible estreno o no de una película, independientemente de los premios, distinciones, críticas o elogios de los que pueda estar precedida. Si esto no es censura, ¿de qué estamos hablando entonces?

En la década de los ochenta, conforme se agudizaba la crisis de las salas de exhibición cinematográfica, que exhibían porquerías y las exhibían mal, crecieron en todo el país como flores maoístas los negocios de alquiler de vídeos. En esos locales, hoy en su mayoría convertidos en cabinas de Internet, los memoriosos recordarán que se alquilaban cintas VHS (aunque el negocio se inició en Betamax) con títulos de estreno, pero también muchos, la mayoría casi, que no se habían estrenado en Lima. Es cierto que las copias de segunda, tercera o cuarta generación eran generalmente infames para la vista (y el oído) pero a decir verdad, mejor no se veía (ni se escuchaba) con los proyectores de carbón que, por entonces tenían salas como Orrantia o El Pacífico (que supuestamente eran de las mejores de la capital en la época).

Como se sabe, en los noventa este negocio entró en declive (por lo menos en los sectores A, B y parte del C), en parte por la recuperación de la exhibición, gracias a la aparición de las modernas multisalas, y también por la persecución desde los organismos del Estado a la informalidad y piratería, para permitir el ingreso de franquicias de videorents gringas como **Blockbuster** y **West Coast**, cuya oferta privilegiaba el cine más comercial, reduciéndose drásticamente el *stock* de películas de interés, o cuando menos diferenciadas. Y si bien es cierto que, sobre todo por gestión de los distribuidores independientes (es decir, los *no majors*), ha llegado a la cartelera limeña un conjunto de títulos de cineastas y cinematografías antes impensables, todavía seguimos al margen del noventa por ciento del cine de importancia que se realiza en el mundo.

Pero he aquí que en el nuevo milenio volvieron los fantasmas de la piratería, ahora con la tecnología del DVD y VCD, que permite a ínfimo costo obtener decenas de copias digitales de filmes de estreno y no estrenadas en el país. Entre éstas, se pueden conseguir rastreando entre los piratas copias de cintas vistas en el último encuentro de la Católica, como **Igby goes down** de Burr Steers, **Los lunes al sol** de Fernando León de Aranoa, **Un oso rojo** de Israel Adrián Caetano, **Herencia** de Paula Hernández, **Lugares comunes** de Adolfo Aristarain, o **El bonaerense** de Pablo Trapero; otras no distribuidas como **Spider** de David Cronenberg, **The man without a past** de Aki Kaurismäki, **Hero** de Zhang Yimou, **Ghost dog: the way of the Samurai** de Jim Jarmusch, **Temptress moon** de Chen Kaige, **In the mood for love** de Wong Kar–Wai, **El viaje de Chihiro** de Hayao Miyazaki, **Some voices** de Simon Cellan Jones, **The Magdalene Sisters** de Peter Mullan, **Japón** de Carlos Raygadas, **Todas las azafatas van al cielo** de Daniel Burman; y títulos que los distribuidores norteamericanos (UIP, Warner, Andes Films) optaron por no estrenar en Lima, como **Solaris** de Steven Soderbergh, **Punch–Drunk Love** de Paul Thomas Anderson o **Gerry** de Gus Van Sant.

Surge entonces una pregunta perversa. ¿Es siempre dañina la piratería como dice la propaganda oficial? ¿No es una forma retorcida, pero efectiva al fin, de compensar los vacíos culturales del comercio cinematográfico local? Es decir, mientras persista la censura económica, y sólo sea la supuesta rentabilidad lo que motive la distribución y exhibición de películas, estimo que siempre existirán formas de sacarle la vuelta (como la piratería o las salas «alternativas») para ampliar el horizonte y conocimiento de quienes no tenemos la oportunidad de viajar a festivales y eventos de cine internacionales todos los años.

UNMSM-CEDOC

el que esté libre de pecado...

Escribe Javier Portocarrero

Debemos comenzar reconociendo la falta en que nos encontramos. ¿Quién no ha escuchado un disco de esos que se venden por casi nada y son idénticos a los originales? ¿Quién no ha comprado un libro de edición no autorizada? En fin, ¿quién, con absoluto conocimiento de causa, no ha incurrido en el delito de consumir productos piratas?

¿Cómo poder explicar lo extendido del delito? Las causas son variadas y puedo citar a mi abuelita Ana que me advirtió: *Cuidado, en arca abierta el justo peca*. La oferta de productos ilegales es en este momento tan grande que, en el caso de música por ejemplo, es más eficiente que la legal.

El avance de la tecnología que permite duplicar (multiplicar más bien) productos de origen electrónico, de forma sencilla, rápida, barata y sobre todo exacta, es otro factor en contra de los productos legales.

Obviamente el problema no sólo tiene aspectos legales–morales. Económicamente puede ser tan grave que llegue a destruir las diversas industrias conexas y causar perjuicios al estado en cifras astronómicas. Este aspecto ha sido en las últimas semanas puesto de relieve por diversos gremios que ven afectos sus intereses.

Para enfrentar el problema con soluciones de fondo hay que dar un vistazo a lo hecho por las industrias en las últimas décadas. Por mi parte doy algunas señales que, a mi modo de ver, son las razones principales de la existencia de la piratería en nuestro medio.

Cuando en los primeros años de la década de los ochenta aparecieron los primeros CDs a precios entre 15 y 20 dólares, algunos miramos –desde lejos porque no contábamos con el equipo para escuchar la nueva maravilla– con mucho escepticismo el futuro del producto. En ese tiempo podíamos comprar un cassette de música original al equivalente de 3 dólares. Pagar más de cinco veces por un producto similar nos pareció de locos. La industria argumentó que el precio era tal porque los volúmenes de tirada eran todavía muy bajos; todavía el mercado no contaba con un número de reproductores que permitieran ediciones más difundidas; todavía la materia prima era cara; todavía la tecnología era cara.

Veinte años después todavía los CDs siguen costando el mismo precio y más. ¿Como explicar que las computadoras, por ejemplo, hayan bajado sus precios sostenidamente y los CDs no? La primera 286 con la que me enfrenté costó casi tres mil dólares. Hoy una PC de última generación ronda los 800 dólares y con impresora de regalo. Los CDs todavía...

No sólo los discos se han congelado en el tiempo. Hace unas semanas fui a una tienda de renta de películas. Seleccioné una que se estrenó en nuestras salas hace más o menos cinco años. Al querer pagar el alquiler me dijeron que era la tarifa más alta por ser *película de estreno. Debe haber un error*, me quejé. Ya iba a argumentar cuando el joven me sentenció: *Sí, ya sé que hasta en el cable la pasaron pero para nosotros es un película de estreno.* ¿The end? No pues, a Javier Prado a comprar el VCD.

Una versión totalmente distinta de lo que puede ser el negocio de la música, los libros y las películas nos lo ofrecen empresas peruanas que pagan impuestos, derechos, nos dan productos de gran calidad y a precios razonables. Los diarios **El Comercio** y **La República** y la revista **Caretas**, por citar algunos casos, han puesto en venta diversos productos que gozan de una excelente respuesta del público, agotando sus ediciones: Colección Premios Nobel, Grandes Obras de la Literatura Universal (Libros); Las Mejores Obras de la Música Criolla (música); Gran Historia Interactiva del Perú, Historia del Siglo XX (CD–Rom); y en las últimas semanas se difunde una selección de películas en DVD. Ojo (los dos) que sólo cito algunas de las colecciones.

Anotar cifras aquí sobre el inmenso poder económico de las trasnacionales del cine y la música sería ocioso. ¿Acaso no puede ese poder servir para difundir cultura y entretenimiento a precios razonables? Ah, y ganar dinero por supuesto. Por estas razones confieso ante ustedes hermanos que soy un pirata... con una excepción: no al pirateo de artistas nacionales.

UNMSM-CEDOC

litorales conectados

o la forma y el arte

Escribe Balmes Lozano

El intento de diferenciación entre arte y estética no es reciente. Ya los filósofos de la antigüedad establecieron una distinción entre las artes menores y las artes mayores; además reflexionaron sobre las diferencias y similitudes entre la belleza natural y aquella elaborada por el hombre, utilizando el concepto de mimesis o imitación. En el siglo XVIII, Baumgarten introdujo el concepto de estética para separar las obras bellas de las utilitarias. Ya que nuestro propósito no es abrumar al lector con citas sobre el desarrollo teórico, daremos un salto hasta l990, año en que Juan Acha publicó un novedoso libro, **Introducción a la teoría de los diseños**, en cuyo primer capítulo titulado **Lo estético y lo artístico diferenciados**, esclarece algunos aspectos de este problema: *...nosotros tomamos lo estético y lo artístico como un par dialéctico de dos realidades distintas y a la vez complementarias; en el plano social lo estético entraña lo artístico e incumbe a todos los hombres, mientras que las actividades y los productos de lo artístico, contienen lo estético e interesan a muy pocas personas.* Más adelante asocia en líneas generales lo estético con lo sensorial, y el arte con lo sensorial y lo racional. Parafraseando diremos que los productos estéticos se dirigen principalmente a la sensibilidad, pero las artes exigen algo más, la participación activa de la mente del receptor.

Como contraparte al trabajo realizado por Juan Acha, los breves artículos sobre cine que hemos publicado anteriormente y el presente, intentan deducir los rasgos fundamentales de la obra de arte en comparación con el objeto estético. Además, para poder ir más allá de las comparaciones formales estamos introduciendo en nuestros análisis dos instrumentos que aparentemente no influyen en el proceso de la creación y no obstante son determinantes: la concepción filosófica pragmatista y la concepción filosófica humanista. Y para hacer más visible la oposición entre estos dos caminos, asumimos la categoría de objetivación, en el sentido de que el hombre se objetiviza o proyecta su ser en el objeto elaborado mediante su trabajo.

Creemos que estos criterios muy pocas veces han sido tomados en cuenta en las artes en general, y menos en el cine. En este sentido, es fácil constatar que, desde las primeras reflexiones teóricas sobre estética cinematográfica, como por ejemplo **El cine como arte** de Rudolf Arnheim (l933), hasta el valioso texto de David Bordwell y Kristin Thompson **El arte cinematográfico** (l995), las diferencias entre el arte y la estética están ausentes, probablemente porque los autores conciben estos dos campos como uno sólo, sin interesarse por sus especificidades, anclando toda su construcción teórica en el vasto universo de la estética cinematográfica.

En la pintura, el filósofo Adolfo Sánchez Vásquez, trabajó este tema con sumo cuidado hasta inferir las diferencias entre la obra de arte y la obra decorativa en base a los niveles de comunicación humana.

En síntesis, en el estudio del cine y de las otras artes se han propuesto distintos caminos, algunos transitados y otros apenas abiertos. Sin embargo, el marco conceptual sobre las diferencias entre **arte** y **estética** aún es incipiente, no sólo en el Perú sino en el mundo.

Nos parece necesaria esta breve introducción para ubicar a los lectores en el contexto donde se mueven nuestras reflexiones, que pueden tomarse como breves apuntes de carácter provisional. Esta vez abordaremos la **forma cinematográfica**, con el propósito de inferir la tercera categoría del sistema lógico que pretendemos elaborar para la caracterización de las obras artísticas.

La objetivación del autor en la forma cinematográfica

Una obra cinematográfica es el resultado de la transformación de los diversos materiales que el equipo de realización procesa en función de determinados objetivos. Si en este trabajo predomina la obtención de beneficios económicos, la concepción pragmatista se convierte casi siempre en guía de la imaginación y de las técnicas aprendidas, porque se trabaja de manera subordinada a estos imperativos. Pero si el trabajo está impulsado por una fuerza interior, por una necesi-

UNMSM-CEDOC

dad íntima de crear una obra artística, los materiales organizados por el autor obedecen a estas necesidades y por lo tanto transmiten otras resonancias internas. *La asimilación estética de la realidad alcanza su plenitud en el arte como trabajo humano superior que tiende a satisfacer la necesidad interna del artista de objetivarse, de expresarse, de desplegar sus 'fuerzas esenciales' en un objeto concreto–sensible. Al liberarse de la utilidad material, estrecha, de los productos del trabajo, el arte eleva a un nivel superior la objetivación y afirmación del ser humano que, en el marco de la utilidad material, se da en forma limitada en dichos productos* (Adolfo Sánchez Vásquez). La necesidad primaria en el cine no significa entonces la carencia de medios de subsistencia sino la tendencia hacia lo utilitario. La obra realizada bajo este condicionante deja de ser un fin en sí y se convierte en un medio.

A pesar de estas diferencias en el punto de partida en la creación, los recursos técnicos utilizados en la obra estética y en la obra artística son similares, y hasta pueden ser los mismos o estar más acentuados en la obra estética que en la obra artística. No obstante, cada cual configura su identidad respectiva porque el objeto artístico tiene rasgos esenciales que actúan como diferenciadores del objeto estético. La génesis de estos rasgos diferenciadores empieza en los objetivos pensados, orientación que se va materializando en la obra cinematográfica a lo largo de todo el proceso de elaboración hasta consolidarse en un objeto **concreto–sensible**, punto de llegada de la *objetivación fílmica*. En ambas vertientes o líneas de elaboración se realiza un proceso de **selección** y **combinación** de elementos o de unidades expresivas y narrativas, que sirven de base para la construcción de todo filme sin distinción alguna.

Al nivel más elemental, el primer proceso de selección consiste, por ejemplo, en escoger las cualidades de la película o soporte que se va a emplear, pues de todas las variantes que existen en el mercado se escoge una de ellas o dos o tres, según las necesidades expresivas pensadas por el autor. De igual modo se procede con la elección de los lentes para tal o cual toma; con los filtros, los tipos de iluminación, los movimientos de cámara, la selección de actores, etc. La lista es innumerable y además el orden es variable, tanto por la extensión como por las múltiples interrelaciones de factores actuantes.

El proceso de combinación es otro momento de acciones selectivas. Es la instancia donde se eligen los elementos recogidos anteriormente para combinarlos entre sí, en función de una intención significativa y de composición formal. Estos dos momentos son decisivos en la gestación del **estilo personal** que puede obtenerse de manera racional, intuitiva o azarosa, pero siempre cambiando detalles una y otra vez hasta encontrar después de una larga lista de pruebas la imagen más cercana a aquella que concibió, o tomando como definitiva la que obtuvo por intuición o de manera inesperada.

Claro, en el proceso de combinación predomina lo racional. Este proceso de selección y combinación no basta para obtener un alto nivel formal ya que la elaboración de belleza implica la interrelación de múltiples factores que están más allá de la simple selección y combinación o del manejo técnico: la educación de los sentidos, el pensamiento, los sentimientos, lo racional, el contexto histórico y social, la intuición, y por último el azar, creando un estado propicio en la conciencia para elegir entre las numerosas opciones aquellos elementos indispensables para plasmar su peculiar concatenación formal. En este instante tanto el objeto estético como el objeto artístico adquieren los rasgos singulares de cada autor, es decir, el estilo personal en la forma y en el contenido que marcará la diferencia con otros autores. El estilo personal es un componente inseparable de toda obra (artística y no artística) y no es sinónimo de alta calidad, o estatuto de obra de arte como la crítica acostumbra conceptuar. Del mismo modo, la libertad ontológica y la intencionalidad del autor que hemos sugerido tener en cuenta para caracterizar las obras de arte, no es condición suficiente para que una obra con estos elementos sea considerada obra de arte, es necesario también interrelacionar otros elementos donde el nivel formal es prioritario para las sensaciones estéticas.

UNMSM-CEDOC

El proceso de selección y combinación se da tanto en la elaboración de obras estéticas como en la elaboración de obras artísticas, por eso cabe plantear aquí algunas interrogantes: si en ambos caminos se dan pasos iguales en el tratamiento formal, ¿cómo es que llegan finalmente a ser distintos? ¿O es que no hay diferencia alguna entre el campo de la estética y el campo del arte, y todas las películas sin excepción son obras de arte? Siguiendo la cadena de interrogantes aquí es pertinente preguntarnos: si los objetos estéticos y los objetos artísticos son diferentes en el nivel formal, ¿en qué consiste tal diferenciación?

Como el lector comprenderá, es difícil sacar a luz elementos diferenciadores allí donde la percepción sensorial sólo ve una unidad indivisible. Si la intención es conocer esta zona poco explorada no queda otro camino que penetrar con la mente en el objeto de estudio, y distinguir en lo posible sus elementos internos para poder inferir de allí los rasgos comunes y los diferenciadores. En este punto nos parece oportuno recordar que Walter Benjamin se esforzó en hallar las diferencias dentro de algo tan sutil en las artes plásticas: la obra original en el contexto de la reproducción capitalista, y la copia. En sus reflexiones creó el concepto de **aura** para señalar la intensa carga humana, el toque comunicativo que es capaz de despertar la obra original, y argumentó que las reproducciones no logran establecer esa comunicación que el **aura** confiere.

Para establecer una distinción entre arte y estética en el cine, también hace falta contar con una categoría nueva (similar al **aura**) para jerarquizar las cualidades del objeto artístico, concebido éste como lo más elevado de la creación por su nivel de participación humana, en comparación con el objeto estético. Para analizar mejor este punto haremos primero algunas comparaciones: el productor de objetos estéticos (diseño industrial, publicitario, gráfico, decoración, cine estandarizado, etc.) realiza su trabajo por lo general dentro de un marco teórico que toma en cuenta el valor de uso y el valor de cambio del objeto, igual que las posibilidades técnicas o industriales para su realización, es decir, su capacidad profesional gira, en primer lugar, en torno a las posibles configuraciones que el medio técnico le brinda, y en segundo lugar, a la función utilitaria del producto. Juan Acha afirma: *No necesita mantener relaciones directas con las ciencias naturales ni con las sociales, las entabla con las tecnologías, que reproducirán sus modelos, y con la cultura estética o sensibilidad colectiva o personal a la que él dirige sus proyectos. Dadas las marcadas diferencias entre los diseños y las artes, el diseñador tampoco necesita entablar relaciones directas con éstas, aunque de hecho las sostiene por medio de los métodos de enseñanza, comunes a las artes y a los diseños.*

Es innegable que el productor de objetos estéticos se diferencia del técnico, del científico y del artista; su profesión demanda otra especificidad: el manejo de los recursos estéticos, cuya valoración se pone a prueba en la fuerza persuasiva que este especialista imprime al producto. Trabaja a partir de los conocimientos de su formación profesional, sin involucrarse la mayoría de las veces como ser integral en el **objeto sensible** producido por él. La objetivación en la forma se da en este caso con limitaciones –voluntarias o impuestas– por los fines funcionales del trabajo asumido. Aunque en algunos fragmentos de su obra el autor evidencie sus potencialidades internas en conexión con su ser integral, en la totalidad de la obra serán predominantes los rasgos que caracterizan al *cine de oficio* (objeto estético), porque su punto de partida y de llegada es diferente en comparación al punto de partida y de llegada del creador de obras artísticas. Sin embargo un productor de objetos estéticos puede alcanzar también los niveles de la creación artística, siempre y cuando supere las limitaciones impuestas por los puntos de partida o de llegada de la producción estética.

En el cine peruano la situación de desconexión es mayoritaria. Hay películas que son incompatibles con la manera de pensar del realizador, con sus gustos en el uso del idioma, con los personajes, con la música utilizada y hasta con las formas cinematográficas plasmadas. Estas películas evidencian un marcado distanciamiento del mundo interior de los realizadores porque en ellas subyace la concepción del cine como producción de objetos estéticos. Pocos optan por la creación de objetos artísticos, tarea que necesariamente requiere de coherencia entre el **hacer** y el **pensar–sentir**.

En el objeto artístico, los elementos formales escogidos en el proceso de selección y combinación, están conectados a la conciencia del sujeto creador, inclusive los recursos narrativos y expresivos pueden ser convencionales, pero el universo configurado procede de una relación **holística** o totalizadora del realizador. Si el artista descubre que lo que quiere construir y transmitir (ideas o emociones) no tiene todavía una expresión formal conocida dentro de las convenciones estéticas vigentes, asume el reto de crear nuevos recursos adecuados a sus necesidades de comunicación. Estas innovaciones formales también se realizan en la producción de objetos estéticos, que a diferencia de la creación artística surgen del esfuerzo individual por forjar un estilo personal, o por la necesidad de diferenciación en el mercado, o por agregar más carga sensorial a los objetos elaborados y atraer a los consumidores.

Pero lo que más caracteriza a la creación artística es el universo interior del autor en conexión vital con el repertorio de elementos estéticos con los cuales elabora su producto artístico. La forma cinematográfica, que es el resultado de los materiales físicos transformados por el artista y compuestos en cada fragmento y en el todo de la obra, según las convenciones y no convenciones del medio, es como el litoral que está entre el mar y la tierra. La forma es la franja que se puede percibir, es lo **concreto–sensible** o resultado final de lo proyectado. Cuando el litoral no está conectado con el universo interior del artista hay una distancia, un espacio vacío que se

UNMSM-CEDOC

interpone entre la obra y el espectador. En la música se manifiesta cuando la acrobacia de la ejecución del instrumento es fría, vacía, porque el ejecutante no logra conectar su mundo interior con el instrumento para comunicar sus emociones y pensamientos a través de los sonidos. En la danza también es frecuente encontrar el mismo problema cuando los danzantes no utilizan su cuerpo como instrumento para comunicarse con el público, y convierten sus movimientos en un fin en sí y no en un medio. En el *cine de oficio* este problema aparece un poco velado por la presencia de los conflictos dramáticos que despiertan emociones en los espectadores, siendo éstos interpretados como una prolongación del mundo interior del realizador hacia el público, cuando en realidad la mayoría de películas son elaboradas sin esa participación integral. Las emociones que despiertan tales películas (policiales, de terror, etc.) son construidas generalmente manipulando técnicas narrativas y expresivas, como sucede en todo proceso de elaboración de objetos estéticos, donde las formas utilizadas evidencian las líneas funcionales de un trabajo especializado, con estilos personales innovadores en el manejo estético, pero sin esa especie de **aura vital** que implica una conexión integral del autor con su obra.

litorales conectados
o la forma y el arte

Algunas *películas de oficio* contienen momentos muy logrados a nivel formal, despertando en el público intensas sensaciones que no provienen de las acciones dramáticas sino de la plasticidad de los recursos empleados. En esta línea de trabajo es prioritaria la forma, el cuidado en la construcción técnica, pero se desatiende los otros niveles de comunicación humana. Las obras de arte en cambio, además del cuidado en el plano formal, expresan con libertad el vuelo de la fantasía creadora del autor, sus concepciones en los temas abordados, sus vivencias y emociones, lo que no excluye la presencia de fragmentos de bajo nivel. Los primeros tienen por objetivo predominante despertar sensaciones en el público sin ir más allá; los segundos en cambio, además de incidir en lo sensorial se dirigen a la subjetividad de las personas (mente y emociones). La predominancia de uno u otro de estos rasgos definen a una obra como objeto estético o como objeto artístico, respectivamente.

El trabajo desplegado en la creación artística genera indefectiblemente una transformación en el autor, quien, para hacer prevalecer sus gustos o su visión, necesita luchar con las técnicas y con el conjunto de materiales elegidos para construir su obra hasta dominarlos, modificándolos y adecuándolos a sus necesidades de expresión. Cuando logra vencer todas las dificultades que se le presentan en el camino, haciendo prevalecer sus gustos y concepciones, se registra en el artista una autotransformación humanista, es decir, un ascenso en todos los niveles de su ser (su sensibilidad se ha modificado, sus técnicas y sus concepciones también). La autotransformación en el autor de objetos estéticos, en cambio, recae en un mayor profesionalismo en el conocimiento y en una simple habilidad en el manejo de recursos formales.

Las obras de arte en el cine no son definidas como tales atendiendo sólo a su nivel estético, ni a su vocación vanguardista en la forma, sino a la objetivación humana alcanzada por el autor en sus obras, donde la forma puede ser nueva o convencional.

Son buenos ejemplos de litorales conectados y formas nuevas las películas dirigidas por Eisenstein, Godard, Glauber Rocha, por citar los más conocidos. Y en esta ribera cabe mencionar la opera prima de Rodrigo Otero Heraud, **Andun** (Perú, 2002), elaborada con un singular estilo formal en conexión evidente con su mundo interior. Se trata de un nuevo litoral conectado, con brisas renovadoras.

Como comprenderán los lectores, estas reflexiones sobre la distinción entre arte y estética no son ajenas a la necesidad social de situar al humanismo entre los caminos posibles del quehacer cinematográfico.

UNMSM-CEDOC

los matices del gris

A propósito de Incendio de espejos en el filme
(Segunda parte)

Escribe Isaac León Frías

La intencionalidad en jaque

El brasileño Arlindo Machado es considerado en la actualidad el teórico latinoamericano más relevante en la reflexión acerca de los medios audiovisuales. Hace poco estuvo en Lima una vez más, en esta ocasión con motivo del **Festival Video/Arte/Electrónica**. En una entrevista concedida al diario **El Comercio** (27/7/2003) y ante una de las preguntas responde lo siguiente: *Shakespeare hizo un teatro de masas en su tiempo, algo más o menos equivalente a una telenovela de hoy. Sólo después fue descubierto por los grupos intelectuales y se lo pasó a enseñar desde una perspectiva erudita. Yo me pregunto cuántos trabajos que se hacen ahora para la televisión y a los que no les prestamos mayor atención serán descubiertos en el futuro como trabajos importantes. La división que se hace entre una estética de comunicación masiva y una erudita es arbitraria.* La frase refrenda el carácter histórico, y no ontológico (es decir, propio de la naturaleza del objeto), de lo que se considera arte o no arte y, por tanto, el relativismo cultural que es preciso aplicar a esas divisiones, cosas que un anacrónico de la teoría como Balmes Lozano ignora por completo, y refrenda, asimismo, lo que voy a exponer en este texto sobre la cuestión de la intencionalidad, convertida en categoría canónica de la creación artística en el texto *Incendio de espejos en el filme*.

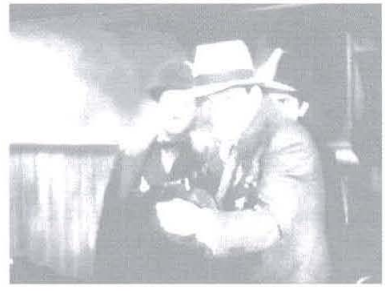
De entrada, la pregunta se impone: ¿hubo en Shakespeare, convertido con el tiempo en uno de los paradigmas, si no el paradigma mayor, del arte universal, algo semejante a esa intencionalidad creadora que menciona Lozano en obras que estaban destinadas a un público popular? Si Lozano fuera consecuente con su teoría tendría que decir que no, porque en la división que establece entre un cine de arte y un cine de oficio (*mutatis mutandis*, un teatro de arte y un teatro de oficio) no cabe atribuirle a una obra destinada al público masivo esa categoría de la intencionalidad del autor. El concepto, además, resulta aún más desfasado visto en la perspectiva del tiempo porque ¿cómo hablar de intencionalidad a propósito de las obras del pasado y, peor aún, de aquellas que se consideran anónimas o de autor desconocido? ¿O de autores conocidos de los que no queda sino la vaga referencia del nombre o algunos pocos datos más?

Pero veamos con mayor detenimiento la impertinencia teórica de esa categoría en el presente:

1. Enunciar la intencionalidad como un principio fundamental de la creación artística supone considerar que hay una equivalencia (o una gran aproximación, al menos) entre esa *intencionalidad* y los resultados expresivos obtenidos. Y no es así. Naturalmente, y para que no se confundan las cosas, hay intención de hacer una película y de elaborar una ficción, un documental, una propuesta experimental o lo que fuera, y de disponer unos medios técnicos y expresivos para trasmitir con ellos un conjunto de significados o un sentido. Pero el resultado expresivo no tiene que ver, necesariamente, y menos en su totalidad, con esa intención. Asumir esa equivalencia supondría que el realizador está en condiciones de prever con meridiana claridad lo que la película (y por extensión toda obra artística) va a comunicar y a significar.

La intencionalidad como categoría es la que el común de los espectadores de los cine–foros suponía como piedra angular de las películas: la idea de que en toda película, digamos, diferenciada hay un deseo del director de trasmitir un *mensaje* que el público capta si la realización es clara y coherente con tal deseo. Si eso fuera cierto, la noción de intencionalidad tal vez se podría aplicar, pero tal cosa supondría una suerte de arte *didáctico* y, por tanto, muy esquemático y empobrecido. En verdad, hay procesos de comunicación masiva que se acogen a las estrategias del marketing y del *rating*, especialmente los que articulan mensajes propagandísticos, publicitarios, informativos o *psicosociales*, a los que con mayor pertinencia se les podría aplicar esa categoría de la intencionalidad, porque apuntan a producir efectos más o menos verificables, aunque no siempre ajustados a las previsiones de esa intencionalidad. No resulta aconsejable, en cambio, aplicarla a los productos fílmicos o televisivos concebidos para un gran público y que, una vez realizados, pasan por los tests de aprobación o desaprobación, para ver si corresponden o no a las expectativas previstas, porque las ficciones, por más convencionales que parezcan, movilizan efectos de sentido que a veces no corresponden en absoluto con las *intenciones* propuestas y en esa línea el cine ofrece innumerables ejemplos.

UNMSM-CEDOC



Cuando esa categoría de la intencionalidad, más propia de la lógica de la publicidad y del marketing que de una teoría artística, pretende aplicarse a un cine de autor patina por completo porque convierte al autor en una suerte de programa informático en el que se genera una configuración que no permite la menor falla en el sentido previsto o la menor fisura o vacío de sentido, cuando justamente muchas de las mejores películas de todos los tiempos poseen entradas para hacer de ellas lecturas o interpretaciones distintas y a veces notoriamente divergentes o presentan *fisuras*, omisiones o *fracturas* internas, aún aquellas que parecen regidas por el clasicismo más equilibrado.

2. La realidad de la creación artística es muy particular, pues por más conciencia que pueda tener de los significados que desea trasmitir, el realizador no posee un control de lo que la película puede movilizar en un momento dado y menos, claro está, en los diversos contextos socioculturales y en las diferentes etapas históricas en que tal película puede ser vista. Hay una conocida caricatura en la que se ve una reproducción de la célebre escena de Chaplin comiendo, como si fueran tallarines, los cordones de su zapato en **La quimera del oro**. Frente a él los espectadores de la platea ríen a mandíbula batiente, los de la platea alta sonríen moderadamente y los de la cazuela observan con avidez y envidia la escena. El dibujo me parece una acertada versión gráfica de la limitada pertinencia que puede tener la intencionalidad de un autor y el manejo de los significados que su obra puede trasmitir y que están modelados socialmente. Otro ejemplo es el de los documentales nazis de carácter científico que registran imágenes de los campos de concentración, convertidos más tarde en documentos de denuncia, invirtiéndose, sin que las imágenes se modifiquen, el sentido inicial que quisieron otorgarle sus realizadores.

Por otra parte, hay autores que intentan tener una comprensión muy abarcadora, incluso maniáticamente puntual, del empleo de sus recursos expresivos y de su universo semántico, caso de Eisenstein o Kubrick. Hay otros, en cambio, que desdeñan expresamente tal comprensión, caso de Buñuel, casi tan elusivo como John Ford en la explicación de sus propias películas, o de Godard, quien jamás satisface las expectativas racionales de quienes logran interrogarlo acerca de sus propuestas estéticas. Pero, aún en quienes como Eisenstein o Kubrick quisieron explicar lo mejor posible el alcance significativo de sus obras, no podían prever los sentidos movilizados por ellas. Al punto de que, por ejemplo, a **Alexander Nevski** se le ha atribuido tanto un significado *progresista* como uno *reaccionario* y otro tanto ha ocurrido, por ejemplo, con **Naranja mecánica** y todo ello a partir de análisis ideológicos muy plausibles.

No es raro tampoco que realizadores mediocres con pretensiones artísticas tengan una gran capacidad de conceptualización de lo que hacen y que realizadores talentosos, tipo Tarantino, digan incluso insensateces con relación a sus películas.

3. Las palabras del cineasta o la intención declarada, incluso al nivel del contenido explícito de la película, no pueden ser la clave de la *intencionalidad del autor* porque, una vez más, lo que cuenta es el resultado, no el deseo o la intención. De allí que el ejemplo que expone Lozano sea una referencia muy didáctica para demostrar su improcedencia. Lo voy a citar en su integridad: *Se ilustró este punto con el ejemplo de un estudiante que realiza un cortometraje cuyo núcleo es un asalto con chaveta, donde hay disparos, patrulleros y sangre en un barrio lumpenizado. Al preguntársele por qué se planteó este tema a pesar de tener un mundo rico en referencias sobre la cultura nacional y mundial, con conocimientos de teatro, poesía, novela, pintura y otros contenidos culturales, contestó que el mundo que había recreado no le gustaba, que no compartía casi nada de lo que la película mostraba, pero que el tema era muy apropiado para hacer cine. En este punto específico del pensamiento, afirmo, se origina el cine sin intencionalidad artística, aquel que es elaborado para el entretenimiento, el cine de oficio.* ¡Qué enunciado tan jugoso! En la intencionalidad artística, entonces, cuentan las referencias a la cultura nacional y mundial, los conocimientos de teatro, poesía, novela, pintura y otros contenidos culturales. Sin ellos no hay arte posible.

En realidad, esas referencias y conocimientos no garantizan nada y en muchos casos, si no se procesan en términos de un tratamiento fílmico satisfactorio, se convierten en un lastre, un fardo pesado que anula o empobrece la creación. En cambio, la exclusión de esas referencias y co-

UNMSM-CEDOC

nocimientos puede (insisto, puede) dar lugar a obras de alto nivel estético. Esa historia de *asalto con chaveta, donde hay disparos, patrulleros y sangre en un barrio lumpenizado* podría ser un buen insumo para conseguir relatos (además, muy variados) de muy elevado nivel creativo y con capacidad de observación social, al margen de lo que su realizador declare y aunque reniegue de lo que haya hecho. Si miramos los primeros tiempos del cine, podemos comprobar que un western como **Asalto y robo al tren**, de Edwin Porter, que no tiene la menor pretensión cultural, es infinitamente superior estéticamente a la mayor parte de las obras del llamado film *d'art* francés, llenas de nombres y referencias culturales de lustre. Y eso se ha repetido a lo largo del tiempo, y es lo que muy polémicamente cuestionó François Truffaut en los años '50 en su famoso texto sobre una *cierta tradición de calidad*, en el que arremetió contra ese cine francés de adaptaciones literarias que en su opinión era más un cine de guionistas que un cine de autor, y frente al cual las películas de Preminger, Minnelli, Lang (en su etapa norteamericana), Hawks y Hitchcock resultaban muchísimo más creativas y personales sin tener que hacer gala de referencias cultas o de coartadas culturales.

Una vez más, el ejemplo que proporciona Lozano hay que invertirlo porque, por más que alguien diga que no quiere hacer una obra artística, el resultado lo puede contradecir si es que hay talento de por medio, y una película con disparos, patrulleros y sangre puede ser, por qué no, una obra maestra. ¿Acaso no lo fueron **Underworld** de Sternberg en los años '20, **Scarface** de Hawks y **El enemigo público** de Wellman en los años '30; **Al filo del abismo** de Hawks, **Los asesinos** de Siodmak y **Gun Crazy** de Lewis en los '40; **Los sobornados** de Lang o **Mientras la ciudad duerme** de Huston en los '50, por citar unos pocos ejemplos clásicos? ¿Acaso no lo fue **Sin aliento**, de Godard, hecha incluso como homenaje declarado a las cintas policiales de la Monogram, esa compañía de serie B norteamericana, y que para muchos divide la historia del cine en un antes y después de ese primer largo de Godard? ¿O, ya en los '90, **Perros de la calle** o **Tiempos violentos**, de Tarantino, de considerable influencia en el cine posterior? Sí, pues, películas con disparos, patrulleros y sangre que ya quisieran igualar tantas de esas que presumen de referencias y conocimientos culturales y que son una clara demostración de que la *intencionalidad artística* es una categoría endeble que no cabe esgrimir en una teoría que intenta dar cuenta del proceso creativo en el cine.

El punto de vista y el significado

Lo que está detrás de esa comprensión del cine es, entonces, una visión *culturosa* de raíz normativa que diagnostica cuándo hay intencionalidad artística y cuándo no la hay, apoyándose para ello en algo tan relativo como son las declaraciones o confesiones de los realizadores, que pueden servir como referencias más o menos útiles, pero nunca como patrón inequívoco de una voluntad creadora o no, y menos de unos significados precisos e inmutables o de atributos artísticos indiscutibles. Atribuirle esa importancia a lo dicho por el autor es aplicar una vieja posición psicologista acerca del proceso artístico que hace mucho nadie, con un mínimo de seriedad teórica, se atrevería a sostener. De hecho, toda la teoría contemporánea del arte en sus distintas aproximaciones, y desde hace más de medio siglo (Umberto Eco, Susan Sontag y Roland Barthes son sólo tres referencias ineludibles), sostiene que la obra se independiza de su creador y que, en todo caso, las huellas del creador aparecen en la obra y no por lo que haya dicho previamente, lo que diga después o lo que enuncie algún personaje alter ego o un narrador al interior de la obra, sino por el punto de vista que se expresa y por las operaciones de formalización que lo materializan.

Lo pertinente, entonces, es el punto de vista que se manifiesta en la obra y no la intencionalidad, porque ésta no aporta necesariamente a la comprensión y, por último, es irrelevante en términos de valoración estética. En cambio, el análisis del punto de vista hace posible comprender el modo en que el realizador (o el equipo de realización) se aproxima al universo recreado al interior de su película y las operaciones expresivas que organiza y articula, con la cámara, el sonido y el montaje, para darle forma y sentido, a la vez, a esa aproximación. El punto de vista puede ser ostensiblemente personal (basta un encuadre para reconocer a algunos autores, como Ford, Hitchcock, Welles, Dreyer, Bresson, Godard, entre otros) o puede estar caracterizado por los indicadores de un sello productor, una línea genérica o una manera de hacer más o menos impersonal. Pero no conviene hacer separaciones categóricas porque muchas veces ese punto de vista es muy poco notorio de primera impresión, como ocurrió durante años con la apreciación de los filmes que hizo Buñuel en México, casi confundidos en su momento con el grueso de la producción de la época y vistos ahora resultan inconfundiblemente personales.

También se puede comprobar con las películas de tantos realizadores de la industria que en su momento no fueron debidamente valoradas, y no sólo las norteamericanas, francesas o italianas (que arrojan una larguísima lista), sino también varias hispanohablantes, como **Cielo negro**, del español Manuel Mur Oti, **Armiño negro** o **Si muero antes del despertar**, del argentino Carlos Hugo Christensen, **Campeón sin corona** o **Una familia de tantas**, del español afincado en México Alejandro Galindo, por poner unos pocos ejemplos de melodramas que fueron prácticamente *ninguneados* en su momento con argumentos similares a los que esgrime Lozano, ¡después de más de 100 años de historia y más de 80 de teoría del cine!, para despacharse a las películas con *disparos, patrulleros y sangre*.

El punto de vista, que podemos denominar audiovisual o representativo es, ciertamente, un concepto instrumental y operativo y remite a la visión de lo representado, de lo diegético, en último término a lo que se conoce como la *visión del mundo* que se expresa en el filme, pero lo hace a

UNMSM-CEDOC

través de los mecanismos y recursos expresivos utilizados. El modo en que se encuadra y que se *mira* a través de la cámara es la clave inicial para reconocer el punto de vista y para descubrir de qué manera la instancia creadora (el realizador, el camarógrafo, el productor, el equipo o la empresa) extrae o potencia los significados que la representación (ficcional, documental o experimental, cualquiera que sea) transmite y el peculiar modo o talante en que lo hace. La cámara a la altura del tatami en las cintas de Yasujiro Ozu constituye no sólo una manera de filmar, sino una forma de mirar las relaciones de la familia de clase media japonesa, de hacerla accesible, de imprimirle un ritmo sereno y sin sobresaltos, de comprenderla y de transmitirla. Como en el caso del francés Eric Rohmer es la cámara que emplaza a los personajes en un campo visual muy próximo y que observa atentamente la fluencia de unos diálogos y el vínculo sutil que se establece entre los personajes, mayormente jóvenes de la capital o la provincia francesas. O en las películas de Martin Scorsese es la agitación de una cámara en movimiento casi permanente que sigue las turbulencias internas de relatos en los que marginales, excluidos o advenedizos tratan de imponerse o de sobrevivir como sea en medio de la opulencia o la carencia.

En la *construcción* del punto de vista convergen muchas operaciones expresivas: el personaje–conductor al interior del relato o la pluralidad de personajes, el travelling o el zoom, el encuadre subjetivo u objetivo, el plano secuencia o el plano de corta duración, la iluminación en clave alta o clave baja, los espacios cerrados o abiertos, el gran angular o el teleobjetivo, la profundidad de campo o la falta de profundidad, el campo visual o el espacio fuera de campo, el sonido o su ausencia, la actuación intensa o sosegada, el montaje continuo o discontinuo, el relato lineal o no lineal, por señalar algunas de las opciones contrapuestas (no siempre contradictorias ni mucho menos, pues eso depende de cada aplicación particular) a través de las cuales se materializa el punto de vista.

Para efectos de una mayor comprensión, el acceso al punto de vista pasa forzosamente por el análisis del filme (por sintético que éste sea) y en el análisis cabe diversas formas de aproximación, distintas hermenéuticas. De allí que el problema de la significación en general (los múltiples significados que proyectan las obras fílmicas) y, en particular, la significación estética (que lleva a ubicar cada película, aunque sea de manera tácita, dentro de una *jerarquía artística*) sea un asunto que admite una pluralidad de posiciones. Porque no estamos aquí en un terreno científico, sino en uno en el que, a partir de un necesario intento de *objetivación* del funcionamiento del film, se filtran criterios de gusto y de preferencia que le asignan valores afirmativos o negativos a determinados tratamientos.

¿Por qué prefiero **El bonaerense**, de Pablo Trapero, a **Ciudad de Dios**, de Fernando Meirelles y Katia Lund? Porque en la primera, crónica de la criminalidad policial en Buenos Aires, advierto un tratamiento más seco dentro de una dramaturgia de rasgos abiertos, una visualización austera, con actuaciones poco tipificadas, que me remiten sin la menor ostentación a un punto de vista crítico sin aspavientos. Mientras que en la segunda, suerte de epopeya de la delincuencia juvenil en la agitación de la favela carioca, percibo un empleo intensificado y abusivamente sentimental de los recursos (las técnicas del video clip y del publicitario se unen al relato novelado con saltos en el tiempo) que apuntan a un punto de vista que hace del exhibicionismo estetizante de la violencia y la miseria su atributo más saltante. Es mi apreciación, dicha de manera muy sucinta, pero no es una posición *ex cathedra*, pues admito otras lecturas y otras valoraciones ahora y más adelante, aunque no las comparta desde la experiencia de haber visto esas películas una sóla vez por el momento. Poco o nada aporta a la comprensión de estas películas y a su valoración estética la supuesta intencionalidad que sus autores hayan tenido con relación a ellas.

En muchos casos una *intencionalidad* denunciadora puede expresarse en un punto de vista pusilánime, una *intencionalidad* crítica en un punto de vista conformista, una supuesta visión igualitaria de los sexos en un punto de vista machista y así sucesivamente. Con frecuencia, las películas son territorios de esas contradicciones y en mi opinión algo de eso se reencuentra en **Ciudad de Dios**: la intención crítica de los realizadores (seguramente honesta y bienintencionada) se traduce en una exaltación épica de la criminalidad, tan atractiva a su modo como la bahía de Guanabara, Copacabana y los encantos turísticos de Río de Janeiro. Una vez más no es la intención la que transmite ese significado dominante, sino el punto de vista articulado en esa especie de festín audiovisual que **Ciudad de Dios** compone, en esa suerte de acentuación carnavalesca que se prodiga en las imágenes del filme.

La intencionalidad artística, en definitiva, es extrafílmica y contraindicada para cualquier acercamiento o análisis que quiera tener un mínimo de rigor, a no ser, claro, que, como en el caso de Balmes Lozano, y ahorrándose el menor esfuerzo, se anule toda posibilidad de análisis en esa aplicación tan primaria de la escuadra (más ideológica al viejo estilo que estética) a las películas peruanas que hace en el texto **Espejo de incendios en el filme**. Así, ¡qué fácil!

UNMSM-CEDOC

cine *online* a la vista

Escribe René Weber

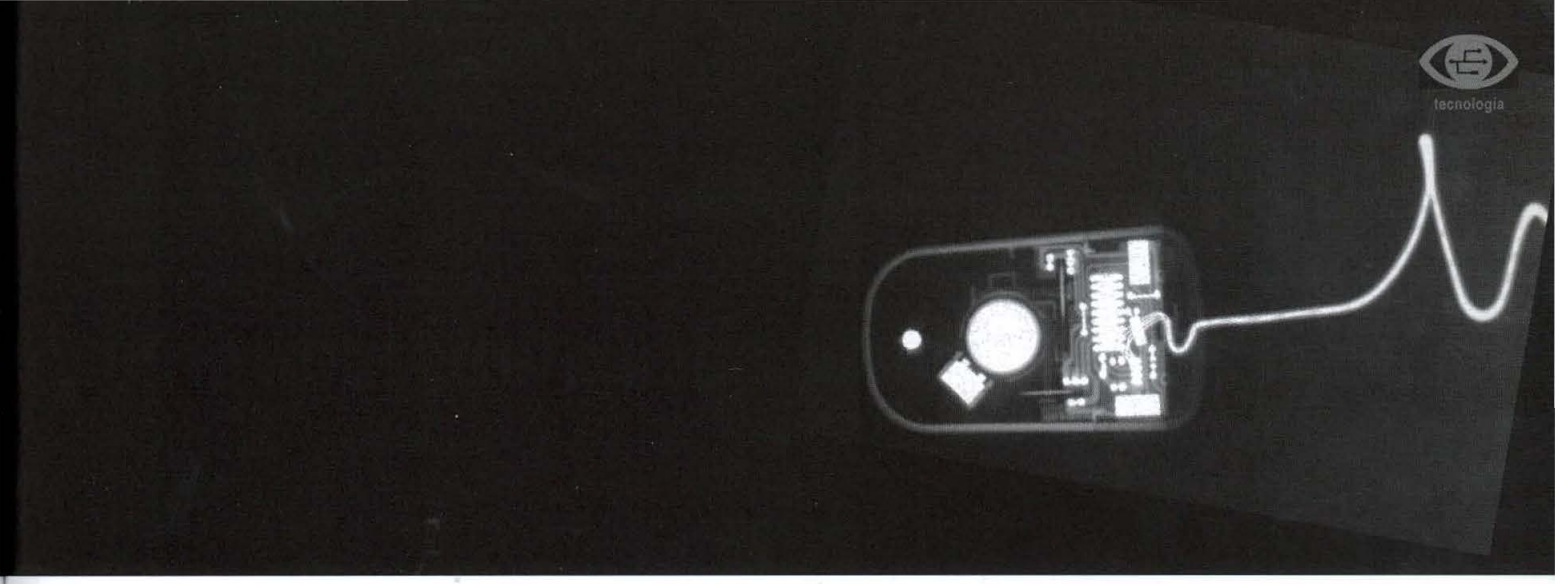
Internet es una tecnología de punta que ha revolucionado el mundo de la información y de la comunicación. Quintaesencia de la libertad para el liberalismo; nuevo instrumento de dominación del imperialismo para otros. Herramienta ideal para el desarrollo del comercio; campo fértil para la piratería. También es cierto que representa una gran esperanza para la difusión legal del cine.

En efecto, la comercialización de películas por vías no convencionales ha encontrado una ventana favorable en Internet. Así, en Estados Unidos –¿cuándo no?– se ha comenzado a aprovechar el ciberespacio. Ya brotan empresas intermediarias que se sitúan entre los productores y poseedores de los derechos y los comercializadores de filmes. La novedosa tecnología posibilita, mediante la modalidad de pago por visión y la codificación digital, acercarse al consumidor gracias a un entorno digital seguro y legal.

En realidad, a las **majors** parece interesarles esta posibilidad de descargar obras cinematográficas a través de Internet por dos razones: la primera, por tratarse de una nueva fuente de ingresos y, la segunda, por ser una forma eficaz de lucha contra la piratería. La piratería, sofisticada y moderna, podría hundir a las salas de cine y ocasionar importantes mermas en los negocios que dependen de la venta y alquiler de vídeos y DVD. El servicio online también es una alternativa en contra del tráfico de películas gratuitas que se pueden obtener fácilmente, aunque sean de baja calidad, a través de Internet, como lo practican los sitios **Kazaa** y **Morpheus**.

Una de las empresas que hace uso de la nueva posibilidad es **Movielink**, que ha contratado a IBM para encargarse de la tecnología de su portal. Se trata de un servicio de vídeo lanzado en el año 2002 por los estudios Metro Goldwyn Mayer Inc., Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, Universal Studios y Warner Brothers. Recientemente, este servicio ha llegado a un acuerdo de uso

UNMSM-CEDOC



de licencia con Walt Disney Co. Este último pacto le permite a **Movielink** la difusión de filmes de seis de los principales estudios hollywoodenses, incluyendo títulos recientes como **Chicago**, ganadora del Oscar, y **El libro de la selva 2**.

Sin embargo, **Movielink** solamente funciona con Windows y sus usuarios deben poseer el navegador Internet Explorer de Microsoft. En cambio, no funciona con los sistemas operativos Macintosh, Linux y Unix, por la supuesta inseguridad de Apple en este nuevo servicio cinematográfico **online**.

Otro servicio de películas similar es **Cinema Now,** de propiedad de la empresa independiente Lions Gate Entertainment Corp, socio mayoritario, Microsoft Corp. y Blockbuster Inc. Recientemente, **Cinema Now** firmó un acuerdo de distribución con la Twentieth Century Fox.

Cinema Now también tiene limitaciones. En efecto, el contrato la faculta para comercializar solamente películas con cierta antigüedad; lo que se denomina películas de archivo. La única cinta «nueva» es **Harry Potter y la piedra filosofal**. Otra limitación es la siguiente: para descargar una película, el usuario paga entre 2 y 5 dólares y a partir del visionado comienza a correr el reloj; al cabo de 24 horas, la cinta desaparece del disco duro. De esta manera se restringe sensiblemente la cantidad potencial de interesados.

Pero, afortunadamente, no únicamente en Estados Unidos ocurren estas cosas. Ahora, el Internet ofrece esperanzas para la difusión del cine producido fuera de los centros hegemónicos, como es el caso de la producción iberoamericana.

Precisamente, en el reciente Encuentro de Cine Latinoamericano, organizado por la Universidad Católica, fue presentado **Accine**. El catálogo del evento lo define de la siguiente manera: *Es un modelo de negocio basado en herramientas y formatos para gestionar la distribución de películas en Internet, mediante un sistema video on demand. Actualmente existen modelos similares sólo en EE.UU. como Movielink o Cinema Now, pero el nuestro posee una* línea de contenidos de cine de autor iberoamericano e independiente. Esta línea de contenidos obedece a nuestra política de rescatar títulos de nuestra cultura audiovisual que no se encuentran fácilmente en los circuitos de ventas convencionales y que tienen demanda en Europa.[1]

Este nuevo sistema proviene de España. La Sociedad Digital de Autores y Editores (SDAE) ha ideado **Accine**, que utiliza una modalidad de encriptación de películas que garantiza seguridad para los productores, calidad para el cliente y, adicionalmente, posibilidades de comercialización de valores agregados de los filmes (banda sonora, afiches, entre otros). Aparentemente, las posibilidades de pirateo de los filmes serían nulas con este sistema.

Accine ha sido lanzado para satisfacer a espectadores ubicados en los países desarrollados que no tienen un acceso regular a las producciones iberoamericanas, debido al control de mercados que ejercen las empresas norteamericanas; a los latinos que residen en EE.UU.; y a la población de América Latina que se encuentra, cuesta decirlo, tan alejada de la producción de su región.

Lo importante es que la herramienta ya existe y depende ahora de cómo sabremos manejarla para que nuestras imágenes invadan el mundo. **BUTACA sanmarquina** volverá sobre el tema en una futura edición con la finalidad de orientar al lector adecuadamente en el manejo de esta maravilla tecnológica.

[1] Sydney Borjas, **Portal latino**, en el catálogo del Sétimo Encuentro Latinoamericano de Cine, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, p. 102.

UNMSM-CEDOC

BUTACA 17 y Ojos que sí ven

revisando caminos

Escribe Julia Gamarra

El jueves 28 de agosto se presentó el número 17 de **BUTACA sanmarquina** en el Auditorio de la Facultad de Letras de San Marcos, contando con la participación del docente sanmarquino Raúl Zevallos, el vicepresidente del CONACINE y miembro del Consejo Editorial de **BUTACA**, Christian Wiener, y como moderador el crítico Gabriel Quispe. Entre otras materias, se habló del documental, tema central de aquella edición, y especialmente se destacó el apoyo de diversas autoridades de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que nos permite tener una periodicidad estable, única entre las revistas de cine editadas actualmente en el Perú, y como fruto de esa continuidad ofrecer el más abierto espacio escrito de debate en nuestro medio (si lo duda revise esta misma edición).

La presentación sirvió de reencuentro con la comunidad sanmarquina, que respondió al llamado y demostró que se mantiene el interés por la discusión y el intercambio de ideas con respecto al cine. No fueron pocas las intervenciones del público, abordándose, además de la revisión del documental, un variado abanico que se centró en dos puntos principales: el actual estado de la nueva ley de cine y la calidad de los últimos estrenos nacionales.

Se discutió sobre el apoyo del CONACINE al medio cinematográfico mediante los premios otorgados y el cumplimiento de su función como ente regulador de la cinematografía nacional. Wiener aprovechó la oportunidad para comentar y señalar algunos puntos del proyecto de la nueva ley de cine y las conversaciones entre el CONACINE y el SOCINE, y realizó una breve alusión a la promoción y fomento a la industria que otorgaba la antigua ley de cine 19327.

También se manifestó la preocupación por el rumbo que están tomando las películas nacionales en cuanto a temática y estilo, cuya mediocridad, según los panelistas, no se justifica por el bajo presupuesto que puedan manejar las productoras. Éstas, en lugar de generar una cultura cinematográfica, apuestan por el facilismo y los estereotipos, atentando contra la diversidad y acentuando el centralismo en las propuestas fílmicas. En razón de ello, un asistente señaló la ausencia de relatos basados en argumentos selváticos, salvo excepciones como algunos cortometrajes. Si bien el cine peruano busca una mirada social, vinculando temas de origen andino, no hace lo mismo con el oriente del país, igualmente rico en cultura e historia. Raúl Zevallos, por su parte, hizo referencia a la cinematografía que se abre camino en las provincias del Perú a pesar de las dificultades económicas y promocionales, citando el caso del ayacuchano Palito Ortega Matute.

Ojos que sí ven

En la presentación también se exhibió el documental **Ojos que sí ven. El cine de Lombardi**, cinta de 58 minutos dirigida por José Luis Riddout Polar, quien revisa la carrera del cineasta peruano más trascendente, quien acaba de ganar el premio Sol de Oro del Festival de Biarritz por **Ojos que no ven**. Mérito ganado en base a una trayectoria profusa, aunque no exenta de tropiezos, el cine de Lombardi suma doce largos, un mediometraje para una cinta coral y numerosos cortos, en una carrera de realizador que se acerca a las tres décadas y que hace de su obra materia de estudio.

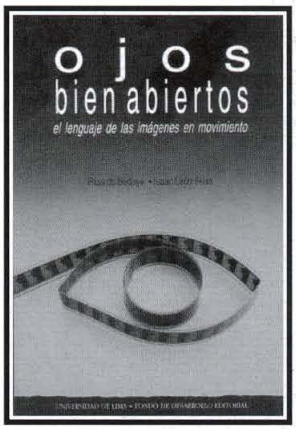
Respecto a **Ojos que sí ven...**, ambos ponentes coincidieron en que se trata de una exhibición más descriptiva que crítica de la cinematografía de Lombardi. Christian Wiener indicó que faltó un espíritu más contradictorio que matizara las impresiones de su obra, revisada principalmente por allegados del director. Raúl Zevallos acotó que el documental revela que Lombardi aún no tiene una línea argumental definida, lo cual dificulta su reconocimiento como director fundamental en la historia del cine peruano.

A propósito del documental de Riddout, el crítico y literato Melvin Ledgard opina que, pese a su falta de acento crítico, es sugerente revisar en bloque, como un todo orgánico, los trece filmes de Lombardi a través de fragmentos, reflexiones del autor y varias opiniones. Invita a repensar esa obra, la más prolífica de nuestro cine, y en especial reflexionar sobre su constante de mirar el Perú con ojos limeños y criollos, incluso en las cintas ambientadas en el interior del país, siendo un autor nacido en Tacna y que recién frecuentó la capital cuando ya estaba formado.

UNMSM-CEDOC

Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento

desarmando el misterio



Escribe Gabriel Quispe Medina

El lenguaje contemporáneo por antonomasia es, qué duda cabe, el audiovisual. El cine, culminación expresiva de la obsesión por el movimiento de las imágenes, alfabetizó en el transcurso de dos décadas aproximadamente, entre fines del siglo XIX e inicios del XX, los distintos aportes que se remontan a las cuevas de Altamira y pasan por diversas culturas, épocas y artes figurativas. Más que habituado, el espectador de nuestro tiempo está bombardeado por las imágenes móviles, al punto de constituirse en el principal mecanismo de registrar y entender su realidad, incluso en detrimento del discurso verbal o escrito. Claro está que no nos referimos sólo al cine, sino también a sus descendientes, como los programas de TV, la publicidad, el vídeo, etcétera. Pero es cierto que esa familiaridad escapa a un verdadero entendimiento de cómo se van tejiendo los significados que percibimos. Y no es precisamente el *detrás de cámaras* (**making off**) el medio más revelador para descubrir los hilos ocultos de la obra fílmica. El libro **Ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento**, escrito al alimón por los críticos Ricardo Bedoya e Isaac León Frías, sistematiza la amplia gama de códigos y herramientas que el lenguaje cinematográfico utiliza para manejar tiempos, perfilar espacios y labrar texturas que recreen atmósferas y transmitan sentidos de un universo propio.

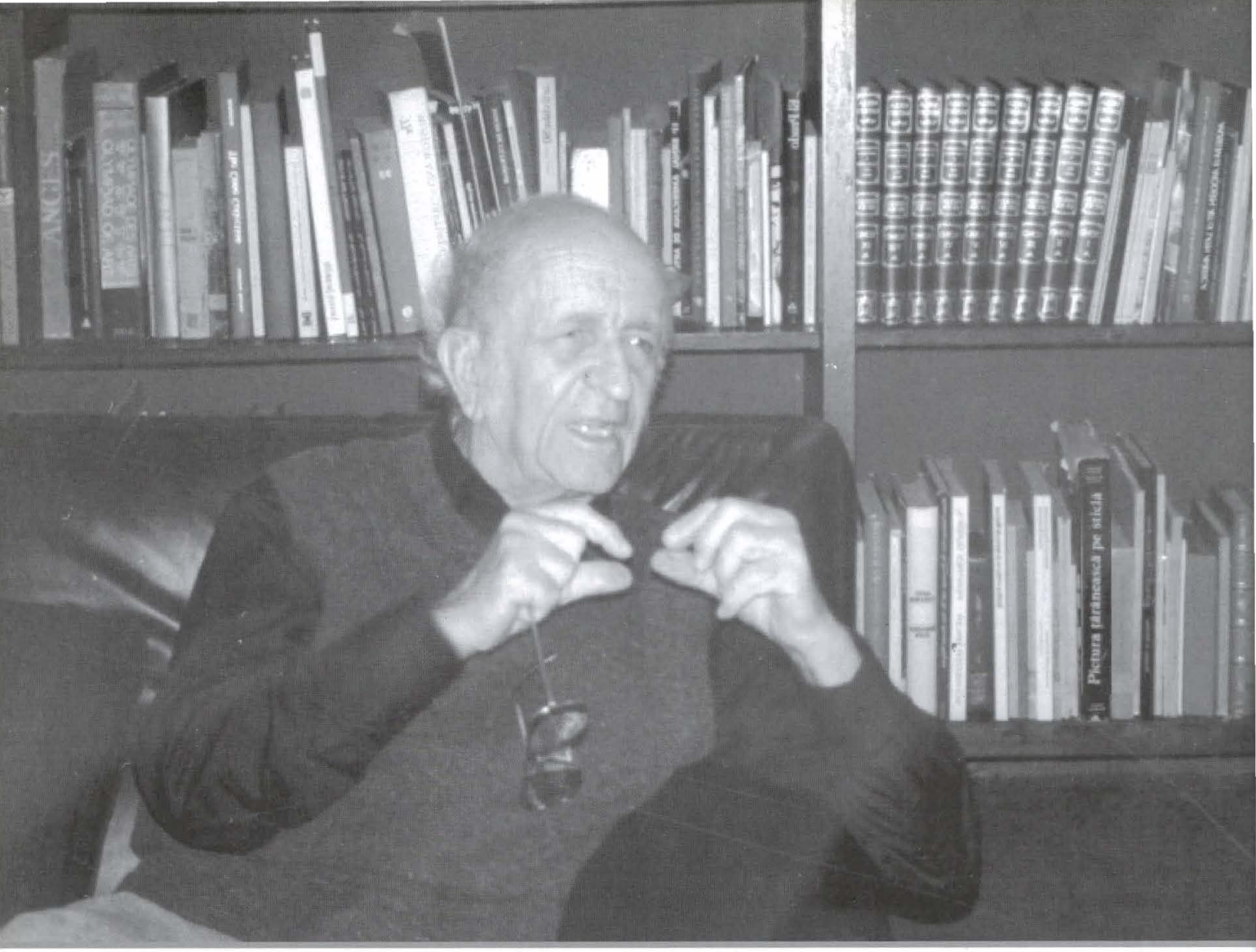
El libro consta de diez capítulos que ordenan didácticamente los elementos básicos de este lenguaje. Cada uno incluye al final una serie de fotogramas alusivos a los temas abordados. Los autores usan con criterio los términos especializados, sobre todo los extranjeros, e incluso se empeñan en explicarlos, lo que no es común en cierta crítica. La redacción es sencilla, aunque en algunas líneas se anime a una mayor elocuencia. Destaca la necesaria precisión de los conceptos de encuadre, plano y toma, los cuales se confunden permanentemente; el recuento de los formatos de proyección y filmación que fijan de modo intrínseco las dimensiones del campo visual; y la clasificación de planos y ángulos con su descripción, asociación y ejemplificación con determinados géneros y pasajes de diversos filmes. También concitan interés la clasificación de ángulos y movimientos de la cámara, la composición del encuadre y el montaje, y otros temas que podemos agrupar en el ámbito de la dirección artística (decorados, vestuario, maquillaje).

Nos satisface especialmente el segmento dedicado a la actuación, en un contexto fílmico como el nuestro que carece de un dominio pleno de la dimensión actoral, tanto por el lado de la adaptación del propio intérprete a la cámara de cine y sus condiciones específicas, como por el del manejo del director de aquel elemento físico y conceptual clave que enriquece la puesta en escena. En la página 167 se le define con agudeza: *La cámara lo convierte en un objeto de contemplación detallada. Muestra su rostro, escruta sus gestos, fragmenta su cuerpo. Sobre la pantalla, dentro del campo visual, se suceden posturas y aposturas, cuerpos y voces, poses y movimientos que son la materia prima con la que los directores trabajan la encarnación física de los personajes.* Luego se describe una amplia gama de matices que comprenden la textura interpretativa: las clásicas objeciones del purismo teatral al actor de cine, el valor inasible y determinante de la fotogenia (*el cine exige muchas veces una fotogenia, ... de allí que muchos grandes actores de teatro hayan fracasado en el cine ... su técnica no se adecuó a ... la cercanía del lente y el efecto de realidad creado por el aparato cinematográfico*), el status del star system, la opción del intérprete no profesional, la decisiva dirección actoral, la convivencia del actor con el medio físico que ocupa, y su sometimiento a las necesidades concretas del director, que puede optar por abrir el encuadre para que se exprese con cierta libertad de cuerpo entero o trocearlo en pequeñas fracciones que exijan mayor o menor contención, o independientemente de esas proporciones administrar su expresividad con frialdad de usurero o incentivar su explosión.

Pero lo que debe llamar la atención es el desarrollo preciso de temas como la iluminación, el color y el sonido, contraviniendo la errónea idea de que el crítico desconoce algunos aspectos más propios de realizadores, productores o técnicos. Finalmente, si hay algo que objetar a un trabajo que maneja gran cantidad de información, es la falta del índice onomástico de personajes y obras, imprescindible desde hace mucho tiempo en publicaciones de esta envergadura.

Ojos bien abiertos, el lenguaje de las imágenes en movimiento. Ricardo Bedoya e Isaac León Frías. Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima. Lima, 2003. 272 páginas.

UNMSM-CEDOC



Entrevista a Fernando de Szyszlo

cine al óleo

Escribe René Weber

Es uno de los artistas peruanos más connotados. Su arte se nutre de lo más profundo de nuestro pasado y del más actual de los presentes. En reciente entrevista, evocaba una frase de Georges Braque: *la ciencia está hecha para calmar al hombre y el arte para perturbarlo.*[1] Su pintura, precisamente, perturba. Pasea su arte abstracto por Bogotá, Paris, Nueva York, México, Miami, Caracas, por todas partes. La ciudadanía le presta especial atención cuando opina en torno a los temas más diversos: arte, claro está, política, patrimonio cultural. Últimamente salió al ruedo para defender con vehemencia a la Comisión de la Verdad y Reconciliación. El maestro nos acogió en su maravillosa casa. Locuaz, cálido, sencillo, inteligente, Fernando de Szyszlo opinó esta vez sobre cine.

En la sección **Butaca reservada** *presentamos opiniones sobre el arte cinematográfico de personalidades diversas no directamente relacionadas con el cine. En esta oportunidad hemos pensado en usted porque sabe mucho de cine.*

El único problema es que no sé si soy la persona más adecuada para entrevistar. En realidad soy consumidor apasionado, eso que en francés se llama *filmófago*. Pero mis conocimientos no son demasiado ordenados, es una cosa muy salpicada. Claro que en la época en que viví en París sí fui un poco más metódico, al estilo Paco Pinilla. Vi muchas películas antiguas: de Murnau, Pudovkin y otros.

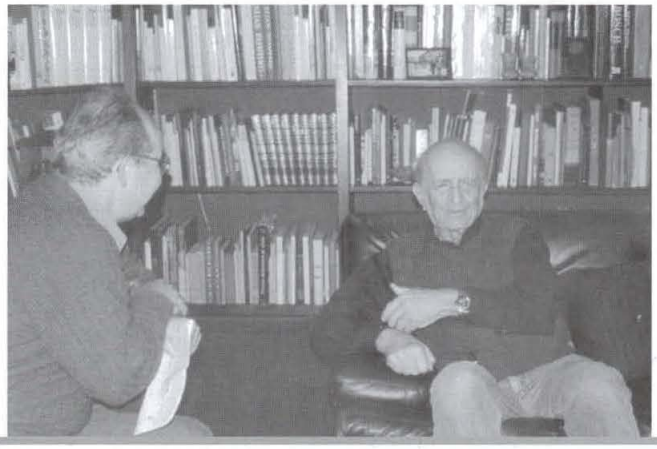
Usted adquiere entonces una mayor formación cinematográfica a partir de su estancia en París. Algo parecido me ocurrió a mí pero yo fui después de usted, en 1965.

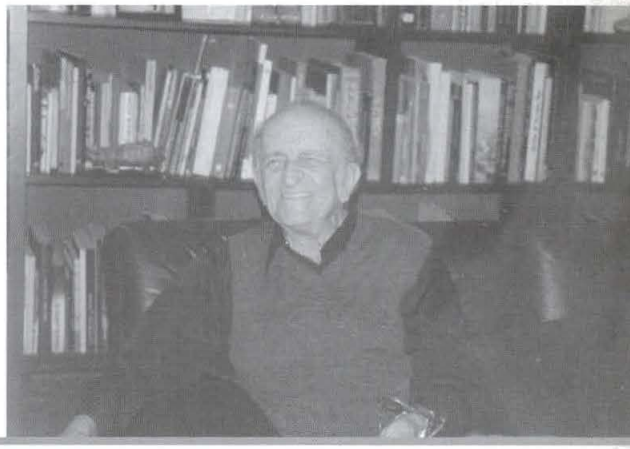
Yo llegué a París en el 49.

Y en París se respira cine.

¡Dios mío! No hay ciudad comparable. La última vez que he estado en París, al comienzo de este año, tuve la paciencia de analizar Pariscope, ese semanario sobre espectáculos y artes. Tuve la paciencia de contar cuántas películas diferentes estaban dando en un día cualquiera en París: 305 películas. Es increíble porque hay cines en el Barrio Latino como el Champollion que exhibe una película a la una, otra película a las tres, etc. Si presentan Vittorio de Sica, te dan seis películas de él en un día. Es fantástico, realmente.

UNMSM-CEDOC





Digamos que el cine es un arte básicamente figurativo y usted practica una pintura no figurativa. ¿Cómo podemos entender ese interés por el cine?

Es que el cine es un arte muy complejo, el cine es una mezcla del aspecto visual, contenido y atisbos de literatura. El cine sin contenido es una cosa muy difícil de soportar, aburre mucho. Como esas películas que hizo Andy Warhol que mostraba una imagen durante tres horas...Pero hay ese significante evidente dentro del cine, que lo hace muy distinto.

Ahora, a mí una de las cosas que me cuesta en el cine actual es que no desprende necesariamente un significado. **Nosferatu el vampiro**, hecho, rehecho con toda la parafernalia tecnológica que hay ahora para hacer cine es una película inferior al **Nosferatu** del cine mudo. Murnau está mucho más cerca de escribir un guión artístico que Herzog. Claro que aquella también es interesante; tiene imágenes inolvidables de esa película: las ratas subiéndose por toda la mesa, por todas partes, por ejemplo. Pero yo le digo que por el hecho que la técnica haya variado tanto, que se haya mejorado tanto, que se haya perfeccionado, no hace necesariamente que las películas de ahora sean mejores.

Cuando se hace encuestas sobre las mejores películas de la historia, curiosamente siempre aparecen varias del cine mudo en los primeros puestos. Están las películas de Pudovkin, de Eisenstein, Murnau.

Metrópolis de Lang siempre aparece ahí.

La gente que hace cine ve que hay una relación estrecha entre cine y pintura; los camarógrafos y los directores de fotografía suelen ir a todas las exposiciones de pintura. ¿Hay alguna influencia del cine sobre la pintura?

El futurismo, que es una escuela de pintura posterior al cubismo, trató de que el cubismo adquiera una sensación de movimiento; insistía en imágenes repetidas para dar la sensación de movimiento. Hay un famoso cuadro en el que hay un perro y el perro tiene como doscientas patas para dar la sensación de que se está moviendo. Seguramente hay influencia del cine, de la misma manera que hay influencia de cualquier otro arte. Un arte, cuando es muy bueno, influye sobre las demás artes. Entonces, uno no puede seguir pintando de igual manera como lo hacía antes después de haber visto bastantes películas. Siempre algo se queda adentro.

Háblenos de su experiencia de director de cine: **Esta pared no es medianera**.

Esa es una experiencia muy osada que hicimos en el año 53. Pepe Malsio, Ricardo Sarria y yo tuvimos mucha pasión por el cine y filmamos este corto. Malsio era amigo de Orson Welles y estaba muy interesado en el cine. Primero hicimos, en Paris, unas piezas con grabadora. En esa época las grabadoras eran con alambres, no con cintas. Seguramente de ahí nació la idea de hacer una cosa visual, una película.

¿Fue una película surrealista, en la línea de Buñuel?

Fue una película surrealista, sin duda. La hicimos con medios muy limitados, con una cámara de 16 mm. Repito, la filmamos José Malsio, Ricardo Sarria y yo. Ricardo Sarria fue el actor. Actuaron, además, Amanda Reátegui, Blanca Varela y después quedaron en el film Carlos Rodríguez Saavedra y Emilio Rodríguez Larraín. Era una historia medio surrealista, la magia del amor. Ahora bien, yo no tenía ni una copia. Ricardo Sarria tenía una copia en España que había hecho pasar a VHS, pero en PAL. Me la ha mandado hará un mes y la voy a transferir a NTSC. Voy hacer una pequeña sesión para verla. Ojalá que se vea presentable (risas).

Yo no la he visto pero he leído sobre su película en el libro de Ricardo Bedoya, **100 años de cine en el Perú**.

¿Sabe usted qué pasó con eso? Paco Pinilla, que era también un apasionado, en Paris no comía por ir al cine, estaba en la Cinemateca Francesa todo el día. Paco Pinilla cuando estuvo en la Universidad de Lima, en Ciencias de la Comunicación, me pidió la película y yo le di el rollo de 16 mm con el objeto de que la restaurara, estaba un poco en mal estado. Entonces pasaron como seis meses y un día Paco me llamó y me dijo: *Oye, tu película se ha malogrado, te voy a dar lo que queda y te la he hecho pasar a un video.* Nunca me dio explicaciones de lo que había pasado. El hecho es que de la película original que ya es corta, desaparecieron unos pedazos, ya no sé ni siquiera cuales. Por lo tanto, ese VHS de Ricardo Sarria es lo único que subsiste.

UNMSM-CEDOC

¿Qué películas lo han marcado?

Es tan difícil contestar esa pregunta. Pero, sin duda, hay películas que me han marcado: **El año pasado en Marienbad**, **Ciudadano Kane**, las francesas y las italianas, sobre todo. **Muerte en Venecia** de Visconti, **Ladrón de bicicletas** de De Sica, en su época, porque la he vuelto a ver y ya ha perdido un poco. **8 y ½**, **Amarcord**, todas las de Fellini. Yo creo que Fellini y Visconti son los mejores.

Ud. es un gran hincha del cine europeo.

Bueno, Alain Resnais siempre me ha gustado y el cine europeo me ha gustado en general. Claro, como vivo acá, ahora soy un consumidor de muchas películas norteamericanas.

Sí, yo he visto que usted ha nombrado a cineastas europeos, aparte de Orson Welles. ¿Tiene evidentemente una predilección por los cineastas europeos?

Sí, sin duda, pero qué decirle de **Apocalypse now**, es formidable.

¿Tiene algún recuerdo especial de algún actor, alguna actriz?

Bueno, yo he visto muchas grandes actrices. Por ejemplo, para mi generación por lo menos, la belleza de Ava Gardner es inolvidable, pero hubo otras actrices. Actores, también; Burt Lancaster, sobre todo después de pasar por las manos de Visconti, un actor formidable.

¿Y tiene usted alguna preferencia en particular dentro del cine peruano?

Del cine peruano, claro. He visto todo lo que se ha hecho. Lombardi, me parece que es bueno. Es bueno el cine que se ha hecho más adelante porque el que se hizo anteriormente era muy vacío. Primero se hicieron películas como **El gallo de mi galpón** y todas ésas. César Miró escribió el argumento de una de ellas, ya no me acuerdo de cual, pero era un cine completamente infantil.

¿Muy populachero, criollo?

Criollo, pero ni siquiera tenía éxito, porque ni siquiera esa industria logró quedarse. En México comenzó muy populachero y después hubo películas inolvidables.

¿Cómo cuáles?

Como **La malquerida**, las del Indio Fernández, las de Figueroa. Yo no me considero un conocedor como el escritor mexicano Carlos Fuentes. José Luis Cuevas, el pintor mexicano, tiene una memoria privilegiada. Le puede decir que de **Hamlet** ha habido 12 versiones, el director de la segunda era fulano de tal, el fotógrafo, el cameraman de la quinta era fulano. Cuevas es impresionante, es una enciclopedia del cine.

Usted mencionó a César Miró, él estuvo muy vinculado al cine e hizo cine.

Hizo cine, fue actor, estuvo en Hollywood, además envió un guión a Hollywood, **The Yellow Cadillac**, ***El Cadillac Amarillo***. Trata de un auto que comienza en una familia adinerada, allí le sucede toda una historia, después se le van cayendo piezas, se vende y sigue bajando y bajando de categoría, hasta que termina siendo una especie de auto que se usa para transportar gallinas, cosas de mercado. César tenía una anécdota muy divertida: dice que cuando vivía en Los Ángeles quería trabajar y como era muy buen mozo, muy galán, se presentó para trabajar como extra en una película. A César, que no sabía montar caballo, le preguntan: ¿Usted monta caballo? Y César les contesta: *I am the best rider in California*. Lo contratan, lo suben al caballo y se cae (risas). César era un hombre lleno de facetas: era poeta, compositor de música criolla, ensayista, hizo un libro muy bonito que se llama **La ciudad del río hablador**.

En los años sesenta él tuvo un cargo en el Ministerio de Educación y fomentó la formación cinematográfica que manejó Augusto Geu.

Sí, él fue Director de Educación Artística. Cuando estuvo en el ministerio nos prestó una cámara y después nos prestó un proyector.

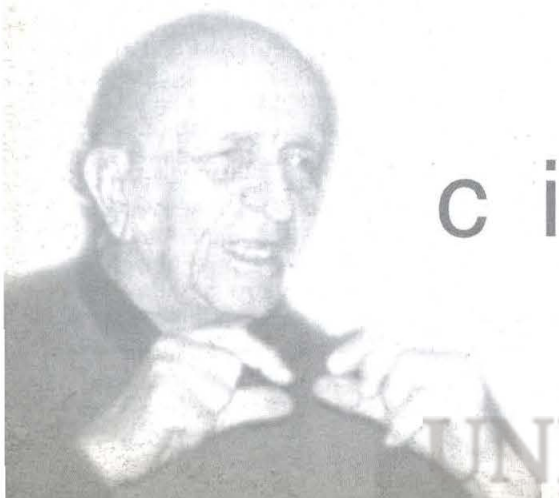
Ud. debe haber visto **La Lunareja**.

La Lunareja, claro, con María Rivera y Ricardo Roca Rey, dirigida por Bernardo Roca Rey. Una película de mediados de los cuarenta.

Le agradezco mucho, ha sido una entrevista muy interesante y rica, a pesar de que usted dice que sólo tiene conocimientos desordenados sobre cine.

Ya le digo, como consumidor... Los borrachos no tienen mucho que ver con la producción del aguardiente, simplemente con el consumo.

1 Fernando de Szyszlo, **Un mundo de luz y sombra**, Entrevista de Alonso Cueto, en El dominical, Año 49, N° 234, suplemento del diario El Comercio, 24 de agosto 2003, Lima, p. 8.



c i n e a l ó l e o

UNMSM-CEDOC

miscelánea

Escribe Nadia Morillo

Bienal Nacional de Cine y Vídeo

Avanzan los preparativos de la **Primera Bienal Nacional de Cine y Vídeo**, proyectada para el mes de marzo del 2004. Será organizada por nuestra institución, Cine Arte del Centro Cultural de San Marcos, conjuntamente con el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) y la Municipalidad Metropolitana de Lima. Pronto habrá novedades.

Sólo cortometrajes

Tras dos años sin convocatorias, CONACINE tiene planeado para el primer semestre del 2004 invitar a todos los directores que tengan material en formato cinematográfico a participar en el concurso de cortometrajes. Los premios serán otorgados según lo establecido por la ley; la novedad es la inclusión de la categoría de cortometrajes en vídeo digital, al ser una alternativa para muchos realizadores que ven en este formato el abaratamiento de los costos de producción.

Futuros estrenos

Los filmes peruanos próximos a estrenarse serían **Doble juego** de Alberto Durant, cuyo nombre original fue **Mercurio no es un planeta**, y **Coca Mama** de Marianne Eyde, ambos calculados para inicios del 2004. Eyde podrá realizar la posproducción gracias al subsidio de Fonds Sud Cinema, entidad francesa que ha ayudado a otros filmes de nuestro país.

Archivo Courret en Sevilla

El documental **Archivo Courret. Un estorbo de cien mil dólares**, del director Álvaro Mejía, fue seleccionado por el I Festival Internacional de Cortometrajes de Ficción y Documentales de arqueología y patrimonio de Carmona (Sevilla) y es el único representante peruano en la categoría documental.

Convocatoria del Cine Pobre

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el Ministerio de Cultura y los Gobiernos de Holguín y Gibara, apoyados por un grupo de entidades audiovisuales, anuncian el Segundo Festival Internacional del Cine Pobre, que preside el director cubano Humberto Solás. Las secciones del evento son Concurso de Guiones Inéditos para Largometrajes de Ficción, Beca de Dirección Cinematográfica, Muestra de Largometrajes y Cortometrajes, Muestra de Largometrajes de Ficción en "Maqueta", Muestra de Vídeoarte, Muestra de Nuevas Tecnologías y Muestras Homenaje. La convocatoria está abierta hasta el 17 de enero del 2005. Entra a www.cubacine.cu/cinepobre o escribe a festivalcinepobre@icaic.inf.cu.

in memoriam

Escribe Gabriel Quispe Medina

Últimamente ha habido una inusual mortandad en el mundo del cine. Partieron varias figuras legendarias, otras de rango medio y algunas de menor calibre. Ahí va la lista: Leni Riefenstahl (**El triunfo de la voluntad**, **Olympia**), centenaria cineasta alemana que cargó los últimos sesenta años el estigma de haber puesto su gran talento, especialmente documentalista, a merced de los nazis; Bob Hope (**Camino a Singapur**), comediante que, también en un siglo de vida, tuvo una sólida carrera, brilló muchas veces como anfitrión del Oscar y actuó para las tropas norteamericanas en sucesivos conflictos (segunda guerra mundial, Corea, Vietnam, Golfo Pérsico); Imperio Argentina (**Morena clara**), nonagenaria cantante y actriz española, compañera escénica de Gardel; Charles Bronson (**Los siete magníficos**, **El vengador anónimo**), actor mediano que logró el estrellato como icono hiperviolento de su época; Manuel Mur Oti (**Cielo negro**), director español clave en la revaloración del melodrama iberoamericano; Patricia Aspíllaga, actriz peruana de origen aristócrata que triunfaba en México al lado de Vicente Fernández y otras estrellas hasta que un accidente aéreo la postró durante un cuarto de siglo; Jacques Deray (**La piscina**), director francés de eficaces policiales; Gregory Hines (**Cotton Club**), notable bailarín que también supo hacer comedia; Janine Bazin, viuda del teórico André Bazin, patrocinadora de la Nouvelle Vague y promotora de series y festivales de cine; Michel Constantin (**El agujero**), actor secundario francés; John Ritter (**Tres son multitud**, **El mujeriego**), comediante de TV con algún éxito en el cine; Rand Brooks (**Lo que el viento se llevó**), versátil actor secundario; y Brianne Murphy, pionera en el acceso femenino a la dirección de fotografía en Hollywood. Que descansen en paz, especialmente Riefenstahl, que *nunca pudo desligarse del todo de la sombra de Hitler y Goebbels*.

Minutos antes de ir a la imprenta, llega la noticia de la partida de Elia Kazan. Qué coincidencia, teníamos lista una revisión de su obra para los martes de octubre en nuestra sala: **Un tranvía llamado deseo**, **Nido de ratas**, **Al este del Paraíso** y **Esplendor en la hierba**. Brevemente podemos decir que su importancia es innegable, por el método del Actors Studio que promovió junto a Lee Strasberg en el teatro y el cine norteamericanos, y por la contundencia expresiva que derrochó en sus obras, incluida **Nido de ratas**, donde intentó justificarse por la traición que cometió en la hora aciaga del macartismo, la cual lo persiguió hasta la tumba. Fue un personaje muy discutido, tanto que Hollywood se dividió hace unos años cuando recibió el Oscar honorario de manos de Martin Scorsese y Robert De Niro. Que descanse en paz también.

A la memoria de Vittorio De Sica

Casi tres décadas después de su muerte, el nombre de Vittorio De Sica es reactualizado por una hazaña que trasciende al cine. En 1943 este autor neorrealista esencial y gran actor usó la película **La puerta del cielo**, mítica también por su encuentro con el guionista y teórico Cesare Zavattini, para salvar de los nazis a 300 judíos italianos y antifascistas. Acordó con el Vaticano, su patrocinador, prolongar la filmación hasta la liberación de Roma. La multitud de intérpretes, técnicos y extras estuvo encerrada en la basílica de San Paolo Extramuros, espacio extraterritorial que sólo sufrió una inspección y un bombardeo en 1944. La historia ha sido recreada por Maurizio Ponzi en **Con las luces apagadas**, sin nombrar al cineasta con nombre y apellido, mientras que el director Christian De Sica, hijo del maestro, había anunciado desde el 2001 su proyecto, que incluye todos los detalles del suceso. Juicio a la vista.

UNMSM-CEDOC

CONCURSO DE OBRAS CINEMATOGRÁFICAS DE CORTOMETRAJE 2004

CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA (CONACINE)

CATEGORÍAS Y PREMIOS

- 6 cortometrajes en soporte fotográfico
- 12 cortometrajes en soporte magnético

La premiación y exhibición de todos los cortos participantes se realizará en marzo del 2004 durante la **Primera Bienal Nacional de Cine y Video**

INSCRIPCIONES:
Del 6 de enero al 16 de febrero del 2004
CONACINE (Museo de la Nación, Av. Javier Prado Este 2465)

MAYOR INFORMACIÓN:
Telefax (051) 2256479
Correo electrónico: conacine@amauta.rcp.net.pe

CONSEJO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA
CONACINE

UNMSM-CEDOC