



año 6 número 24

Revista del Cine Arte de San Marcos

BUTACA

COPRODUCCIONES



El arca rusa en debate • *Hablemos de cine* • *Festival de Berlín* • *Cine y teoría queer*
Lula en documentales brasileños • *Zhang Yimou* • *Richard Linklater* • *Pierre Bourdieu*

UNMSM-CEDOC

BUTACA VIRTUAL



Escribe Ángela Marquina Briceño

En esta ocasión la búsqueda se centró en la coproducción internacional, tema que constituye una de las preocupaciones principales de las cinematografías nacionales en el mundo. América Latina y el Perú se apuntan.

http://www.orbicom.ugam.ca/in_focus/columns/es/archives/2001_aout.html

¿Cómo enfocar el estudio del cine en el contexto de las coproducciones? Éstas se convierten en una necesidad a fin de cumplir el deseo de los espectadores, y ofrecen numerosas ventajas, asimismo plantean nuevas interrogantes sobre la pluralidad cultural. En este texto se cuestiona el espacio narrativo donde se desarrolla la narración cinematográfica de películas hechas en coproducción.

<http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/historia/coproducciones.htm>

En este sitio web se busca analizar los largos hablados en español y financiados con capital procedente de España y otros países iberoamericanos. Son coproducciones que, con mayor o menor fortuna económica, han consolidado vínculos culturales cada vez más estrechos, aunque no siempre debidamente destacados. El análisis toma en cuenta aspectos históricos, políticos y culturales.

<http://noticias.ya.com/cultura/2004/04/16/6024373.html>

Aquí se da a conocer los convenios de coproducción entre productoras de América Latina y Europa durante la cuarta edición del Encuentro de Industria Cinematográfica y Audiovisual Europa-América Latina del Programa AL Invest de la Comisión Europea. En el llamado "mercado AL Invest", treinta y cinco empresas audiovisuales de Alemania, Bélgica, España, Francia, Reino Unido, Italia y Suecia y unas ciento ochenta compañías de Argentina, Brasil, Chile, México, Perú y Uruguay concertaron reuniones para cerrar nuevos negocios.

<http://iris.cnice.mecd.es/media/cine/bloque10/pag2.html>

Sobre las coproducciones internacionales este sitio web indica que *"hacer cine es muy caro, así que lo más habitual es que los largometrajes se realicen a partir de la colaboración de varias productoras, como puede comprobarse con la simple lectura de los créditos de las películas..."*.

http://www.habanafilmfestival.com/noticias/index_noticias_amplia.php3?ord=818&festi=1993

*"La cooperación entre naciones hubo de imponerse como solución económica para la realización de producciones en los países de América Latina. Estas colaboraciones se establecieron entre las naciones latinoamericanas y de éstas con Europa. La primera coproducción premiada fue **Muerte al amanecer**, en el II Festival, obra del peruano Francisco Lombardi, realizada en colaboración con Venezuela..."*. Interesantes reflexiones desde Cuba sobre el estado actual de las coproducciones iberoamericanas.

http://www.cubaminrex.cu/bloqueo/Esp/03d_esp.htm

También procedente de Cuba, encontramos una página de denuncia a la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el bloqueo norteamericano y el modo en que afecta las coproducciones con la isla: *"Durante más de cuarenta años, el bloqueo ha privado a los pueblos norteamericano y cubano de los mensajes de alto valor estético de lo mejor de la cultura de ambas naciones, al limitar o prohibir la presencia en Cuba y los Estados Unidos de los principales exponentes de su arte..."*.

http://www.cineuropa.org/interview_sp.asp?lang=spa&treeID=376&documentID=30173

Encuentro en Cannes con Jean Cazès, presidente del Club des Producteurs Européens, que reúne a cincuenta y dos compañías independientes de dieciocho países. Las palabras de un experto acerca de la coyuntura de las coproducciones en Europa.

<http://www.mcu.es/cine/jsp/plantilla.jsp?id=79>

http://www.ftaaalca.org/Wgroups/WGSV/SAgreem/Spanish/sv_p1av.asp

En estas páginas encontrarán diversos convenios y acuerdos sectoriales bilaterales firmados entre países europeos y latinoamericanos. Además existen cuatro acuerdos sectoriales bilaterales sobre coproducción cinematográfica y audiovisual en diferentes países de la región.

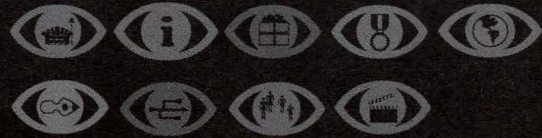
Visítenos en: www.unmsm.edu.pe/cinearte

Nuestro e-mail: cinearte.ccsm@unmsm.edu.pe

BUTACA

UNMSM-CEDOC

BUTACA



2 butaca virtual

4 editorial

5 rincón cinéfilo

- primera aventura
piratas en el callao
- y chau, Buenos Aires, no te vuelvo a ver
el polaquito
- una réplica estropeada
ray
- el hombre que quería hacerlo todo
el aviador
- recuerdos de familia
de-lovely
- traduciendo fantasía
descubriendo el país de nunca jamás
- ¿a qué edad descubriste el sexo?
kinsey
- muero por existir
mar adentro
- golpes como del odio de dios
golpes del destino
- desenmascarando el amor
llevados por el deseo
- debajo de la partitura
el fantasma de la ópera
- mensaje en una botella
entre copas
- todas las sangres alrededor del pavo
momentos de perdón
- la grasa de las capitales
super engórdame
- terror importado
la maldición
- para alzar el vuelo
abre tus alas
- lo que no puede reconstruirse
reconstrucción de un amor
- sacando astillas
el arca rusa

26 interiores

- hablemos de una revista
isaac león frías
- de la ciencia-ficción al terror(ismo)
el rincón de los inocentes
- animagyc

34 especiales

- **coproducciones cinematográficas**
- cruce de banderas
- y se llama Perú
- ibermedia en blanco y negro
- la preventa de juliana
- cine y urbanidad o el caballo de troya de hollywood
- divertimento audiovisual
- formación audiovisual en el tapete

52 festivales

- las ráfagas de la periferia
festival de berlín. desde dentro

55 mundo

- entre la huelga y el poder
actualidad política en documentales brasileños
- un maestro chino
zhang yimou
- crónica de un cine acústico
richard linklater

64 sala de ensayo

- las huellas estéticas de los cronotopos en el cine de ficción
- cine contemporáneo y teoría *queer*
- preguntas a los verdaderos amos del mundo

76 tecnología

- del quantum a la fotografía

78 yo, tú, ellos

79 miscelánea

BUTACA

Abril, 2005. Número 24, año 6

Director: René Weber

Director Fundador: Fernando Samillán.

Consejo Editorial: Balmes Lozano,
Ichi Terukina, Christian Wiener.

Edición: Gabriel Quispe Medina.

Asistente de edición: Julia Gamarra.

Colaboradores: Pedro Canelo, Maricruz Castro Ricalde, Mario Castro Cobos, Oscar Contreras, Rony Chávez, Julio Escalante Rojas, Phillip Johnston, Silvia Kantor, Raúl Lizaraburu, Orlando Macchiavello, Ángela Marquina, Andrés Mego, Tilsa Otta, André Pâquet, Isaac Risco, Claudia Ugarte.

Diseño y diagramación: Mirella Matías.

Asesoría gráfica: Sophia Durand.

Fotografía: Julia Gamarra.

Logística: Miguel Rosas.

Coordinación: Verónica Roldán.

Agradecimientos: Centro Cultural José María Arguedas CAFAE – SE, Carlos Mendoza, IMAGYC, Carlos Solano.

Impresión: Centro de Producción Editorial e Imprenta de la UNMSM.

Distribución: Zeta/Fondo Editorial UNMSM.

CINE ARTE DE SAN MARCOS

Jirón Lampa 833. Centro Histórico de Lima.
Teléfono: 4271156 / Telefax: 4280052.

Correo electrónico:
cinearte.ccsm@unmsm.edu.pe

Página web:
www.ccsm-unmsm.edu.pe/cinearte

BUTACA no necesariamente se identifica con las opiniones vertidas en los artículos firmados.
Depósito legal Nro. 98-2898

UNMSM

Rector: Dr. Manuel Burga

Vicerrectora Administrativa: Dra. Beatriz Herrera

Vicerrector Académico: Dr. Raúl Izaguirre

CCSM

Director General: Gustavo Buntin

Director Ejecutivo: César Espino

editorial

La producción, la distribución y la exhibición son los ejes fundamentales de la economía cinematográfica. En cuanto al primero de ellos, es sabido que uno de los principales problemas es el de reunir los recursos necesarios para hacer una película, sobre todo en países como el nuestro. La coproducción es una salida para paliar esa debilidad.

En una coproducción cada uno de los productores de un país o generalmente de países diferentes asume una parte del total de recursos presupuestados para la realización de un filme. Los términos de un acuerdo de esta naturaleza se refieren a la participación financiera, la repartición de los beneficios y usualmente toman en cuenta la obligación del empleo de técnicos y actores del país de los coproductores. Esta modalidad presenta un interés triple: la posibilidad de hacer películas en un contexto de escasez de inversiones, la reducción de los riesgos asumidos por cada uno de los coproductores y, en algunas latitudes, significa un instrumento importante para luchar contra la competencia de las *majors* norteamericanas que controlan la casi totalidad de los mercados en el mundo.

Se trata de una práctica que tiene una presencia cada vez más frecuente en la economía cinematográfica mundial. Es en Europa donde se verifica un desarrollo espectacular de la coproducción, ayudado sin duda por la realidad político-económica que significa la Unión Europea. Para el efecto se ha creado **Euroimage**, un fondo de apoyo a la coproducción. En lo que se refiere a los países iberoamericanos, existe una marcada intencionalidad en ese sentido desde que en el año 1989 se creara la **Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI)**, cuyo corolario ha sido la firma de sendos acuerdos sobre coproducción y creación de un mercado común cinematográfico latinoamericano, así como la puesta en funcionamiento en 1998 del **Programa Ibermedia**, un fondo financiero multilateral de fomento a la actividad cinematográfica.

El dossier central está precisamente dedicado al tema de la coproducción cinematográfica. En diversos artículos se analiza la historia y la evolución, los pro y contra de esta modalidad. Un texto específico explica las características del **Programa Ibermedia**. En próxima oportunidad le dedicaremos nuestras páginas a la distribución y la exhibición, temas espinosos por tratarse de verdaderos cuellos de botella para los productores cinematográficos.

Además la presente edición trae otros atractivos, como la cobertura del Festival de Berlín, el perfil de los directores Zhang Yimou y Richard Linklater, un ensayo sobre la teoría *queer*, y el análisis del díptico documental que explora en el pasado obrero y la candidatura victoriosa del presidente del Brasil, Luiz Inácio "Lula" da Silva.

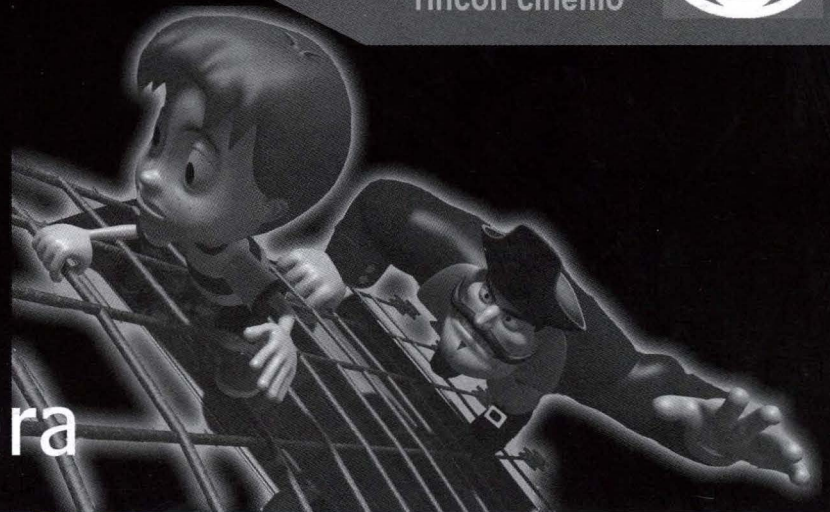
René Weber



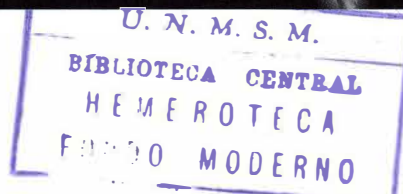


Piratas en el Callao

primera aventura



Escribe Andrés Mego



DONACION

Piratas en el Callao es una experiencia pionera en el cine de animación digital en América Latina. Saltando etapas, sin mucha experiencia con los métodos tradicionales, el cine peruano de animación se pone al día gracias a esta apuesta. Según Hernán Garrido-Lecca, productor y guionista de la cinta, es sólo el comienzo. De acuerdo a cómo se está promocionando, con el ojo en mercados internacionales e impulsada por una buena campaña publicitaria, todo da a entender que los próximos proyectos en agenda pronto tomarán forma.

La película aprovecha un episodio poco conocido de nuestra historia con un potencial narrativo fascinante: los ataques de piratas contra los ricos puertos del virreinato del Perú de donde partían las embarcaciones cargadas de minerales rumbo a Europa. En **Piratas en el Callao** la inspiración predominante es histórica pero contiene una pizca de lo fantástico. Es así como Alberto, el niño protagonista, cae en un túnel del tiempo al tocar una misteriosa piedra durante una excursión al Real Felipe. Reaparece en el siglo XVII justo cuando el Callao es sitiado por una flota pirata, al mando del holandés L' Hermite. Pronto conoce a Ignacio, otro viajero en el tiempo que tropezó con la misma piedra en medio del combate del 2 de mayo. Luego de algunas cavilaciones, los niños deciden intervenir en el problema de los piratas y hacer lo posible por espantarlos.

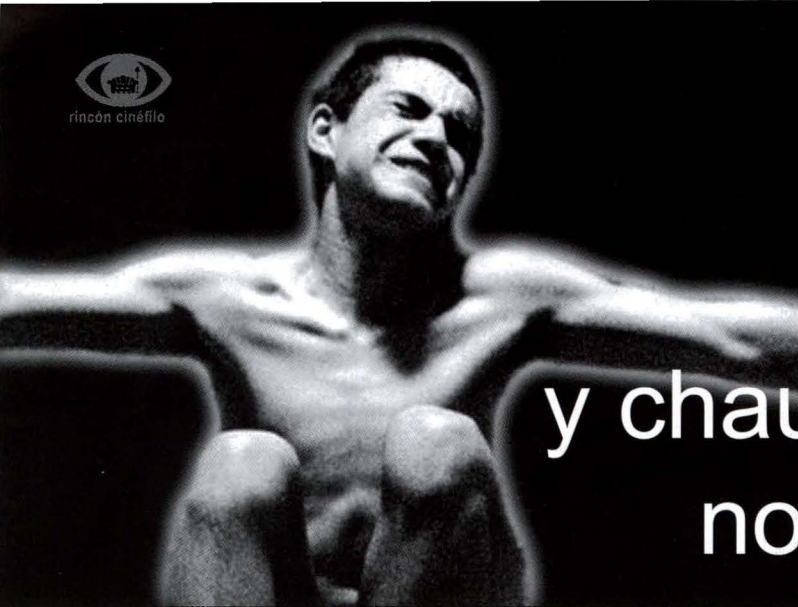
Sin duda se trata de un esfuerzo notable que demandó inversión y miles de horas de trabajo. Es aún más meritorio en el Perú, donde la producción cinematográfica siempre es una hazaña. Sin embargo, **Piratas en el Callao** compite por llamar la atención de un público que ya no es fácil de sorprender. Hace tiempo que la animación digital dejó de ser una novedad. Es más, el público peruano ya tiene un gusto educado por las producciones extranjeras, algunas de ellas de elevada calidad. Por lo tanto, antes de ver este producto es inevitable desear que nos entretenga igual o más que sus antecesoras gringas.

Sin embargo, a nuestro modo de ver, su aspecto más débil no es el nivel de la animación, como podría pensarse en vista de los limitados recursos, sino el trabajo del guión, basado en el cuento homónimo de Garrido-Lecca y adaptado por Pipo Gallo y el mismo autor. Quizá un mejor resultado se hubiera obtenido siendo más fiel al relato. Por el contrario, se deja de lado la sencillez del cuento para recargar la historia con más elementos de "aventura" de los que es capaz de explotar. Así

se suman el romance entre el protagonista y una niña indígena, las ambiciones colonizadoras del pirata L'Hermite, la fallida revancha de un indígena contra los españoles, etc., sin contar el problema inicial: los dos protagonistas han viajado en el tiempo y son invisibles para el resto de la gente.

En este afán por complicar la trama con situaciones excepcionales y supuestamente emocionantes, la presentación de los personajes se descuida y termina siendo simplista y apurada. Los protagonistas no logran del todo ganarse al público, tal vez por la rigidez de sus diálogos, ricos en referencias históricas de donde hasta se desprende cierto afán didáctico, pero que no brindan mucha información sobre sus caracteres. Esta deficiencia es de lamentar con los piratas, si tenemos en cuenta la vieja mitología que los rodea y que, a fin de cuentas, son el gancho principal. Por ejemplo, L'Hermite es un malvado sin revases que desea capturar los tesoros del virrey, tomar el puerto del Callao y entregar el virreinato a la corona holandesa. Todo al mismo tiempo y con ayuda de sus subordinados, marionetas inexpresivas sin un gesto de la maligna simpatía de los villanos memorables. Más que una cuadrilla de aventureros sinvergüenzas sin patria, parece una expedición conquistadora de lo más organizada.

Por otra parte, se hacen extrañar mayores elementos de comedia, esenciales en este tipo de cintas. Por momentos la narración se toma muy en serio a sí misma, pretendiendo ser una película de aventuras en el sentido más estricto. Abundan las referencias a eventos históricos pero faltan gags. El loro es la excepción, un personaje travieso que aporta algunos momentos divertidos pero que quizá debió ser más explotado. Una mayor cuota de humor habría contribuido a que la dureza en las expresiones y movimientos de los personajes, debido a las limitaciones de la animación, no sean tan notorias. Sin embargo, los realizadores parecen darse cuenta de esta carencia demasiado tarde: cuando la historia ya finalizó aparece de improviso un personaje que luego de unas bromas presenta un número musical con todo el elenco, a la manera de **Shrek**. Parece una compensación divertida más que un remate, ya que, como sabemos, no hay historia de piratas que tenga un final feliz.



El polaquito

y chau, buenos aires, no te vuelvo a ver

Escribe Gabriel Quispe Medina

La marginalidad, el quehacer delictivo y todo lo que represente, en un amplio espectro, una ciudadanía anómala y disminuida, han sido posibilidades fructíferas en el fenómeno conocido como nuevo cine argentino. Ahí están **El bonaerense**, **Bolivia**, **El oso rojo**, **La ciénaga**, **Buena vida delivery**, que muestran a policías, inmigrantes, delincuentes, y familias caracterizadas por el denominador común del hartazgo, la discriminación, el desencanto, la amargura y el nihilismo. Incluso un filme dirigido hacia el gusto masivo, y que logró con creces la meta del éxito taquillero, como **Nueve reinas**, que sostenía las peripecias de una pareja de estafadores con habilidad narrativa y el carisma inevitable de sus protagonistas, trazaba el mismo trasfondo de turbidez y falta de credibilidad generalizada. No se trata de una sensibilidad monocorde, pero sí de una preocupación compartida por brindar espacios a personajes y situaciones que habitualmente no gozan de salvoconducto filmico, refrescando el discurso cinematográfico de su país y colocándose al lado de la accidentada y hasta angustiada realidad socioeconómica de la Argentina del cambio de siglo. Un rasgo particular que puede notarse en cineastas como Pablo Trapero o Israel Adrián Caetano es que esa atención no se manifiesta de cualquier manera, sino con una suerte de mirada nueva, flamante, encabezada ciertamente por personajes jóvenes o, si no lo son tanto, desheredados, al punto que en sus obras no parece haber mayores referentes del pasado, como si hubiera una imaginaria línea cronológica desde la que inician su camino.

El polaquito (2003), noveno largometraje de Juan Carlos Desanzo, es un interesante caso de cercanía y distancia respecto de la mencionada corriente. Se trata de un nítido cuadro de marginalidad adolescente, bastante cargado de sordidez, pero el relato está invadido –desde el título– de una fibra mítica que remite al recuerdo de un queridísimo cantante de tangos, Roberto “El Polaco” Goyeneche, quien en primera instancia podía verse obscurecido al lado de las voces de Carlos Gardel y Hugo Del Carril. Sin embargo, luego de un primer declive en su carrera, el intérprete encandiló al público en los años sesenta con un timbre ajado y modesto quizá inspirado en sus orígenes proletarios, y en retrospectiva ha cosechado casi tanto cariño como aquel par. La película narra las correrías de “El polaquito”, un chico de trece años desamparado, que en los trenes de la estación de Buenos Aires convive con la delincuencia callejera y entona las canciones de Goyeneche, con quien comparte el físico esmirriado y el perfil bajo. En su entorno se encuentran “El vieja”, cómplice

de pequeños robos, y “Pelú”, una prostituta de la que está perdidamente enamorado.

Desanzo (Buenos Aires, 1939) es un veterano *filmmaker* con cuarenta años en el oficio. Ha sido prolífico realizador de videoclips, director de fotografía en veintitrés películas –siendo la primera de ellas el clásico de cine político *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas–, y guionista de varios de los proyectos que firma. Habitado al género policial (**El desquite**, **En retirada**, **La búsqueda**, **Al filo de la ley**), pero también autor del relato histórico *Eva Perón*, se concentra en cómo interactúan sus imberbes criaturas en un escenario viciado y repulsivo que, entre sus grises límites, viene a ser el universo del que no pueden salir. Desanzo hizo la película de la manera más documental posible, recreando un hecho real de los años noventa, con la gran mayoría del reparto sin formación actoral y rodando de manera furtiva, subrepticia, evitando que los habituales transeúntes de la estación de Buenos Aires se percataran de la ficción pergeñada delante de sus propios ojos. Así **El polaquito** adquiere un aspecto atropellado, vívido, como si los sucesos estuvieran ocurriendo ahí mismo, lo que ayuda a sostener el ritmo de las acciones, pero también lo apresura y entorpece. El desenlace tiene bastante de fórmula, y el resultado global dista de los filmes citados al inicio, que le superan con cierta largueza. Es que el roce con la realidad tangible no necesariamente garantiza verosimilitud o calidad al fin.

Ray

una réplica estropeada



Escribe Pedro Canelo

Ray Robinson Charles vivió de oído. Atacado por nebulosas constantes, se enfrentó al reto de caminar solo esquivando a la oscuridad. Bastó un piano viejo y una noche inacabable para que empiecen a escucharlo. No paró hasta la revolución, sus ocurrencias eran cuerpo (*swing*) y alma (*soul*). A los genios primero hay que encontrarlos, luego se buscan duplicados o copias en buen estado. El calco no es reconstrucción. **Ray** (EE. UU., 2004), dirigido por Taylor Hackford, es un *biopic* al que le faltó crear. Las vidas no se representan con la memoria sino con los sentidos.

La cabal interpretación de Jamie Foxx es malgastada por la dirección y guión. Foxx ganó en buena lid el Oscar a mejor actor. Su trabajo patenta una réplica exacta, es casi un plagio, una apropiación de gestos difíciles y únicos: las expresiones desbaratadas de un ciego. Este actor con pasado en la imitación, también nominado en la categoría de mejor actuación secundaria por **Colateral**, supo librarse de la tentación (o facilidad) de caricaturizar. En **Ray** hay mucho más que un remedo, hay trabajo de voz, de movimientos y de agudo sentido musical (Foxx también es pianista).

Un encuentro de proyectos viejos con otros más recientes, hizo del 2004 el año de las *biographical pictures*. **Ray** pertenece a los de larga data, fueron quince los años que tardó Hackford en buscar el mapa para retratar la realización de un prodigio, tarea difícil que le quedó grande. Cada fenómeno en el arte es una colisión de complejidades y espacios desconocidos. Explicar que los demonios del músico se regían por un trauma infantil terminó por opacar lo que muchos querían ver: el lado inspirado, tantas canciones festejadas por generaciones que son el resultado de un viaje de influencias y escenas que no se llegan a ver.

¿Qué música escuchaba Ray Charles? ¿Cuántos discos en su casa? Quizá una exigencia demasiado documental pero ojo que hubo más de una década de trabajo, incluso de la mano del mismo Charles. Un desperdicio total, otra discreción para la filmografía de Hackford, quien no pudo quitarse la etiqueta de aquel deficiente realizador que nos visitó hace unos años para filmar la irreplicable **Prueba de vida**.

La narración es la estándar en este tipo de películas: secuencias fundamentales en la vida que son elegidas y presentadas con alguna dislocación temporal. Junto al **Ray**

Charles músico, de las primeras giras, coexiste Raymond Robinson, ese niño atolondrado, y con sentimiento de culpa por la accidental muerte de su hermano menor. La madre se mantuvo dura, obligada a no facilitarle nada a su hijo ciego. La idea de que volver es mirar dos veces es oportuna, lamentablemente las regresiones se fueron llenando de textos hasta hacerse prescindibles en las últimas escenas.

Ray padece la enfermedad de la redención póstuma, destino de la mayoría de retratos hechos en Hollywood. En **Gran bola de fuego** (EE.UU., 1989), de Jim McBride, se trató con irrelevancia la vida exagerada de Jerry Lee Lewis, quien se casa con su sobrina de trece años. Ray Charles fue un cocainómano compulsivo, adúltero, abusivo y egoísta, pero no, la cinta tenía que edulcorar un poco, como en la escena en la que el músico no quiere invitarle su "gracia" a la amante de turno.

Los mejores momentos de esta película tienen que ver con las presentaciones, audiciones, conciertos y lanzamientos en la carrera de Raymond Robinson Charles, el persistente ciego que llegó desde Georgia para tentar suerte. Tuvo que abreviar su nombre para librarse del referente boxístico ("Sugar" Ray Robinson) y se hizo un espacio con la sabiduría de la fusión: el *jazz*, el *rhythm and blues*, el *rock and roll*, el *gospel* y el *country*, todos ubicados en tubos de ensayo afinados, todos haciendo un híbrido inigualable hasta hoy.

Otro punto a favor en **Ray** es la correcta ambientación de los años cincuenta y sesenta, décadas decisivas para el ascenso del creador de **Bye, bye, love**, **Hit the Road, Jack**, **Unchain my heart** y **Georgia on my mind**. Muy meritorio el cuidado que Stephen Altman (hijo y colaborador frecuente de Robert Altman) puso en los centros nocturnos, en el estudio de grabación y en los terrales de la infancia a los que Charles volvía a cada momento.

Las apariciones fugaces de personajes como Quincy Jones también son desaprovechadas, sin ellas tampoco habría pasado nada. Si hablamos de elevación innecesaria en la cinta, pues ya se deben imaginar la propuesta de Hackford en los últimos veinte minutos, sin duda los más reprobables del filme. Nos preguntamos si a Taylor le dijeron que, en 1985, Ray y Quincy se encontraron en la grabación de **We are the world**. De seguro lo sabía, pero el desatino consiste en eso, en querer fotografiar sin el talento de la apreciación.

El aviador

el hombre que quería hacerlo todo

Escribe Gabriel Quispe Medina



El magnate y sus afanes amorosos. Con la misma ambición que con los aviones y las empresas.

La veterania de Martin Scorsese (New York, 1942), quien hace tiempo ya hizo lo mejor de su carrera y mantiene un alto nivel, ha intensificado la espectacularidad en su cine, lo que no constituye virtud ni defecto *per se* (ni siquiera así le dan el Oscar, por lo demás). Es uno de los elementos frecuentes a lo largo de casi cuatro décadas de oscilantes relaciones con el público y Hollywood, ese monstruo que ama, odia y aprovecha en la medida posible. Ciertamente, no es una exhuberancia vacua, superflua. Como en **El aviador** (*The aviator*, 2004), está habituado a cubrir prolijamente determinadas épocas a partir de retratos individuales o —haciendo honor al lenguaje cinematográfico— planos conjuntos de cerradas cofradías, que crean atmósferas asfixiantes y trazan el camino escabroso de sus personajes, mixtura de víctimas, verdugos y espectadores omniscientes de un entorno sórdido y fascinante. Son relatos vertiginosos, de travellings y cámara en mano envolventes, presupuestos peligrosamente holgados y metrajés que suelen acercarse a las tres horas. Es la plataforma de un universo de seres ambiciosos y afligidos, a menudo inclinados hacia el mal, recorridos por la punición y la redención.

El cóctel de pulsión narrativa y pretensión abarcadora se encuentra, en mayor o menor grado, en **New York, New York**, **El toro salvaje**, **La última tentación de Cristo**, **Buenos muchachos**, **La edad de la inocencia**, **Casino**, **Kundun**, **Pandillas de New York** y **El aviador**. Nótese que la mayoría trata sobre personajes célebres: Jake LaMotta, Cristo, Dalai Lama, Howard Hughes, y otras identidades ocultas en nombres ficticios, como el Sam Rothstein de **Casino**, los músicos de la Gran Manzana y los líderes guerreros del siglo XIX que estamparon la perenne fricción entre inmigrantes y “nativos”. Es decir, late en Scorsese la propensión a subrayar la puesta en escena y diversificar la acción cuando aborda hechos verificables y comparables, por más licencias que se tome para adaptarlos a su mundo expresivo. Como si necesitara —y sintiera la obligación de— ofrecer una versión corregida y aumentada de la impronta legendaria que han dejado esas vidas, reforzando los rasgos visibles y sacando a la luz los ocultos. O quizás ese nivel de frenesí que alcanzan el impulso, el apogeo, la permanencia accidentada y la caída relativa, como en el caso de Hughes, es justamente lo que busca y el apunte biográfico viene a ser el pretexto, la catapulta, que lo justifica y hace viable.

Independientemente de la calidad, algunas películas tuyas que atenúan sus referentes originales son menos



onerosas en la logística y desmedidas en la temática, como **Calles peligrosas**, **Taxi Driver**, **Después de hora**, **El rey de la comedia**, **El color del dinero**, **Cabo de miedo** y **Vidas al límite**. Sin embargo, debe aclararse que hasta el más austero y delimitado Scorsese ostenta densidad, potencia expresiva y un diseño de producción contundente y eficaz. Lo que ha ocurrido en los últimos años es un incremento en la exigencia física y económica, un plus épico que las convierte, ya sin la menor duda, en superproducciones—sin llegar todavía al prefijo mega—urgidas de éxito taquillero que no impiden el desenvolvimiento autoral, pero quizás inducen al acortamiento de los matices más personales de los que es capaz, previsto de antemano en el guión de **El aviador** o improvisado en la edición final de **Pandillas de New York**, en la que perdió sesenta minutos. No es casual que el protagonista de ambos filmes largamente anhelados, y factor decisivo en su realización, sea Leonardo Di Caprio, quien pese a experimentar un prematuro declive durante un lustro, luego de ser coronado “el rey del mundo” en **Titanic**, nunca abandonó el star system, y felizmente tampoco perdió sus condiciones interpretativas. El actor, quien parece haber tomado el lugar de Robert De Niro como el mejor cómplice del cineasta, también participa en su nuevo proyecto, a punto de empezar a filmarse: **The Departed**, una historia del submundo irlandés en el Boston contemporáneo, que aparentemente exigirá una menor inversión.

Howard Hughes (1905–1975) es un personaje exquisito para un *biopic*. Su existencia es una epopeya. Supermagnate ávido, visionario, empresario desafiante de monopolios y convenciones, innovador de la aviación, cineasta, preso del donjuanismo y de la enloquecedora fobia por los gérmenes ambientales. Scorsese comienza con un prólogo parecido al de **Pandillas de New York**, pero ahorra buena parte de aquella impostación supuestamente mítica—se explica por la mayor cercanía cultural y cronológica de la niñez de Hughes respecto de la de Ámsterdam Vallon, y por el aura fundacional de éste— y logra perfilar su futuro carácter. Una elipsis de aproximadamente quince años nos ubica en un escenario de adrenalina y perseverancia: el aún jovencísimo billonario emprende la aventura de **Hell's Angels** (1930), la cual Scorsese se solaza en presentar hiperbólica y gloriosa por el solo hecho de hacerse, contagiado por ese ímpetu que él compartió en su juventud y del que todavía le queda suficiente energía. Pero además es una manera de desquitarse sutilmente del ambiguo Hollywood que lo cobija, porque Hughes fue, a fin

de cuentas, un *outsider* que enfrentó al *establishment*. El *plot* de **Hell's Angels** comprende un tercio del metraje, le da vuelo—literalmente— al relato y atraviesa el crack económico y la depresión, zona crítica de la historia norteamericana que incluye el tránsito del cine mudo al sonoro, una doble incertidumbre para la actividad filmica. Hay que ver esos aviones surcando los cielos, cruzándose, rozándose, estrellándose, queriendo caer en la platea, pasando de un gran plano general a un primer plano invasivo, todo dirigido por Hughes / Scorsese con el ritmo más vertiginoso del **Ciudadano Kane**, de quien Di Caprio por momentos parece tomar algún matiz para su caracterización, sobre todo en la madurez.

Si Orson Welles dijo al entrar por primera vez a un set de filmación que era el juguete más lindo que un niño podía recibir, Hughes no deja de fabricárselos y de imponerse retos sucesivamente, en un aliento lúdico y narcisista incontenible. El afán de batir marcas de velocidad, el superavión Hércules concebido para usarlo en la segunda guerra mundial en curso, las pugnas con Pan Am y el senado norteamericano, el deseo de posesión de una serie de divas y mujeres en general, la pelea por salvar la película **The Outlaw** (1943) de las garras del código Hays de censura. Son notables las “evidencias mamarias”, la quema de su vestuario, sus trabas mentales, la declaración en el congreso, y ese accidente atroz convertido en autoflagelación y catarsis. Hughes se siente un iluminado y cree locamente que puede hacerlo todo, pero los golpes le obligan a bajar el ritmo y se apacigua algo hacia el final. Los ciento setenta minutos no pueden evitar que se obvien el macartismo, la debacle de su producción filmica o su propia vejez. Pero un episodio de su vida alucinante y trágico hubiera aportado ironía y amargura a la cinta: ignoraba que el pueblo de Nevada donde se rodó tres meses su penúltima película, **El conquistador** (Dick Powell, 1956), de reparto multiestelar—John Wayne, Susan Hayward, Pedro Armendáriz y Agnes Moorehead, la madre de Mr. Kane—, estaba bastante cerca de una zona que el ejército estadounidense había usado en numerosas pruebas nucleares. Para colmo, recogió sesenta toneladas de la arena del lugar para terminar unas escenas en estudios por dos meses más. De los doscientos veinte trabajadores del filme, centenar y medio han contraído cáncer de diverso tipo y la mayoría ha muerto. El paranoico Howard, que temía los gérmenes hasta en un apretón de manos, y que pretendía la ubicuidad, no pudo averiguar sobre qué suelo laboraba su personal.



De-Lovely

recuerdos de familia

Escribe Gabriel Quispe Medina

La carrera contrastada, finalmente irregular, de Irwin Winkler (New York, 1931) sirve para mostrar el perfil de buena parte de la fauna hollywoodense. Estamos ante un *filmmaker* que no le hace asco a nada, un personaje que atrae en su variedad y afán de seguir ocupado en franca veteranía, al estilo de Clint Eastwood pero sin su maestría. Ha producido, en solitario o en sociedad, alrededor de cincuenta películas. Pasó de **Double Trouble** (1967), el séptimo de los nueve filmes que el director Norman Taurog realizó para mayor gloria de Elvis Presley en el último tramo de su larguísima trayectoria –que se remonta al cine mudo–, a un producto mucho más personal, **Baile de ilusiones** (1969), notable obra de Sydney Pollack que Jane Fonda protagonizó en pleno apogeo. Años después produce, entre otros, a John Boorman (**Leo y Last**, 1970), Richard Fleischer (**Los nuevos centuriones**, 1972) y Karel Reisz (**The Gambler**, 1974). Daría el salto grande con **Rocky** (John Avildsen, 1975), que le hizo ganar el Oscar a mejor película y continuar al frente de los cuatro episodios restantes del personaje, hasta 1990, en los que Sylvester Stallone se repitió una y otra vez. En medio de ese arrojado desembozado por el cine más inmediato y gris, apostó por Peter Bogdanovich (**Nickelodeon**, 1976), Ken Russell (**Valentino**, 1977) y Martin Scorsese en tres de sus mejores películas: **New York, New York** (1977), **El toro salvaje** (1980) y **Buenos muchachos** (1990), en un alarde de asimilación y versatilidad cual esponja que aprovecha lo mejor de cada proyecto.

Winkler decidió en los años noventa convertirse en director. Debutó alentadoramente con **Culpable por sospecha** (1991), relato sobre el maccartismo estelarizado por Robert De Niro y en el que Scorsese encarna en un breve rol a un cineasta perseguido. Luego siguieron **Night and the City** (1992), **La red** (1995), **A primera vista** (1999), **La casa de la vida** (2001), filmes de regular factura y escasa repercusión. **De-Lovely** (2004) viene a ser su sexta película, en la que por primera vez desarrolla un *biopic*. En esta ocasión nos acercamos al gran Cole Porter (1891–1964), un compositor muy familiarizado con el cine norteamericano, pues desde los inicios del cine sonoro hasta la fecha, cuarenta años después de su muerte, sus composiciones han enriquecido más de un centenar de películas musicales, comedias románticas y de otros géneros. Podemos mencionar unas cuantas: **El pirata**, **Magnolia**, **Las nieves del Kilimanjaro**, **Alta sociedad**, **Can Can**, **Por dinero casi todo**, **Juego mortal**, **Indiana Jones y el templo de la perdición**, **Días de radio**, **La otra mujer**, **Misterioso asesinato en Manhattan**,

Poderosa Afrodita, **Todos dicen te quiero**. Hasta **La novia de Chucky** incluye un tema suyo, pero él no puede evitarlo. Entre los directores que han aprovechado su talento figuran Michael Curtiz, Vincente Minelli, Henry King, Billy Wilder, Peter Bogdanovich, Joseph Mankiewicz, Steven Spielberg y Woody Allen. La lista actoral es aún más larga, pero especialmente destacan Judy Garland, Cyd Charisse, Doris Day, Grace Kelly, Esther Williams, Frank Sinatra, Bing Crosby, Gene Kelly, Fred Astaire, Donald O'Connor y Cary Grant, quien lo interpretó sin nombre ficticio en **Noche y día** (Curtiz, 1947).

Winkler opta por un largo y entrecortado flashback que impone una mirada melancólica hacia distintos pasajes de la vida del artista, matizada por el brillo de los números de canto y baile –que por supuesto apela a la nostalgia del musical clásico de Hollywood– y el talento y carisma de Kevin Kline. Es notorio el disfrute de Winkler en la recreación del genio de Porter. Lo ejecuta de la manera más gozosa posible, aunque sin ocultar los acentos sombríos del personaje, como la relación complicada con el entorno, el hondo e insondable desasosiego, el sufrimiento provocado por un grave accidente a caballo y la sexualidad ambigua con la que forcejea en su interior. En algún momento todo se activará a la vez. Kline ofrece un retrato seductor y trágico, oscilante entre el reposo y el devaneo, la explosión creativa y la amputación física y espiritual. Conocemos al músico a través de apariciones vivenciales que en un auditorio observa/recuerda simbólicamente junto a una especie de alter ego (Jonathan Pryce), quien hace las veces de presentador/evocador de episodios luminosos y aciagos, éxitos y escándalos.

De-Lovely, título inspirado en **It's De-Lovely**, una de las canciones de Porter, es un filme atractivo, con buenas actuaciones, banda sonora de lujo y pródiga en intérpretes contemporáneos a manera de homenaje (Robbie Williams, Sheryl Crow, Alanis Morissette, etc.), y escenografía y coreografía exquisitas. Pero le falta nervio, y aunque salga bien parado en comparación con un filme como **El fantasma de la ópera**, no logra desperducirse –tampoco es que busque ser original– de cierto esquema previsible de biografía: acumulación de sucesos vistos en retrospectiva en la que el maquillaje sirve de indicador cronológico y rasgo subrayado del personaje.

Descubriendo el país de Nunca Jamás

traduciendo fantasía



Escribe Tilsa Otta Vildoso

Johnny Depp es James Barrie, el famoso dramaturgo y escritor inglés que pasó a la historia como el creador de **Peter Pan**, el niño que nunca crecía.

A diferencia de las varias películas basadas directamente en la obra, **Descubriendo el país de Nunca Jamás (Finding Neverland)** se centra en su nacimiento, en su concepción, internándose en la vida del autor y demostrando que él fue hasta cierto punto el modelo del personaje.

La cinta de Marc Foster presenta a Barrie en un momento crítico. Su último estreno resulta un fracaso y debe enfrentar las presiones de su productor (interpretado por Dustin Hoffman, alguna vez el capitán Garfio), mientras la relación con su esposa (Radha Mitchell) se deteriora irremediabilmente.

En este contexto conoce a los niños Davies, quienes supervisados por su madre Sylvia (Kate Winslet) celebran los juegos y la imaginación desbordante del escritor, excepto Peter (el talentoso Freddie Highmore), un niño serio y desilusionado desde la repentina muerte de su padre. Esto motiva a Barrie a mantenerse con ellos, pues siente el deber de alejar a esos niños de la muerte, la orfandad y la madurez, cubriendo todos los vacíos que van llenando la vida con pura fantasía.

Durante el proceso de conocimiento e incorporación de Barrie a la familia Davies—evento rodeado por las infaltables habladurías y rumores de pederastia que remiten directamente al triste caso de Michael Jackson, fanático confeso del Nunca Jamás—, la narración es sobrecargada por un tono triste y nostálgico que ensombrece inevitablemente al escritor. Barrie se siente condenado a vivir en un mundo sin magia, el mundo de la adultez.

Así, los únicos momentos de alegría son aquéllos donde los juegos que comparte con los niños los transportan a dimensiones fantásticas, en las que desfilan pequeños piratas fieros, bufones, osos bailarines, componiendo escenas alucinantes de gran belleza artística.

Pero cuando se va preparando la puesta en escena y presentación de la obra **Peter Pan** y la tragedia cae lentamente sobre los huérfanos reales, el afán por evidenciar los paralelos entre la obra y la realidad que la inspiró resulta forzado. La duración se siente excesiva mientras Barrie repite una y otra

vez el mensaje de que las cosas existen si creemos en ellas, que la imaginación puede adoptarte cuando estás solo.

Estos excesos desmerecen la actuación del notable Johnny Depp que, como es habitual en él (**El joven manos de tijera**, **Ed Wood**, **Don Juan de Marco**, **¿A quién ama Gilbert Grape?**), compone un personaje entrañable.

La presentación de la sociedad de la época resulta por momentos acartonada. Pero se justifica para ilustrar la rigidez y opacidad de un entorno que produjo la historia de **Peter Pan**, tan necesaria como **El principito** de Saint-Exupéry o **Alicia en el país de las maravillas** de Lewis Carroll (otro admirador del mundo infantil) por destacar la libertad que proporciona soñar o simplemente quedarnos dormidos, y aliviar un poco el stress de la vida adulta.

Marc Foster resultó más eficiente en **Monster's Ball**—el filme que le hizo ganar un Oscar a Halle Berry—, con un lenguaje más directo acorde con la trama dramática y realista. Por el contrario, **Descubriendo el país de Nunca Jamás**, nominada a diversos premios en festivales, es una película que conmueve e intenta brindarle un homenaje cálido a James Barrie, pero se vuelve lenta, y pese a ser una apología constante a ese don que hace del cerebro el transformador predilecto para conectarse y desconectarse, nunca jamás deja algo a la imaginación.



Kinsey

¿a qué edad descubriste el sexo?

Escribe Claudia Ugarte

¿Y cuánto tiempo te tomó comprenderlo? Quién no ha sentido la torpe vergüenza preadolescente después de las primeras masturbaciones, muchas personas ni siquiera la superan y otras trasladan esa aflicción a las relaciones sexuales, al creer que sus actos son anormales o degradantes. Hasta hoy la intolerancia en torno a la homosexualidad, incluso en los países más liberales, no ha sido superada por completo. Por otro lado, son pocos los que aceptan abiertamente tener sexo oral o relaciones extramatrimoniales, y con raras excepciones ningún latinoamericano sería capaz de compartir sexualmente a su pareja. Y es que el sexo sigue siendo un tabú para muchas personas. Y no sin razones.

¿Cuánto contribuyó Alfred Charles Kinsey a desterrar de la mentalidad humana los temores y sentimientos de culpa que podía generar una educación abstinerente frente a una actividad tan natural y básica como el sexo? Sin duda, no le fue fácil derribar los mitos acumulados durante siglos de represión moral que aparentemente estaban más vigentes que nunca en los años cuarenta. Bill Condon —el director de **Dioses y monstruos**— luchó contra sus propios prejuicios para mostrar con narrativa ágil la historia del gran biólogo que dedicó su vida a dos grandes pasiones: las avispas y el sexo, pero sobre todo para exponer sus ideas —radicales para la época— con la naturalidad de un científico.

Con la música relajante de Carter Burwell, se ahonda en los afectos de Kinsey (Liam Neeson) y su carácter obsesivo, aunque hay poca profundidad en situaciones familiares como la relación que llevó su hijo y que en parte hacía recordar al padre (John Lithgow), o la prolongada toma de decisión para apoyar o no las investigaciones, dejando poco tiempo a los enfrentamientos políticos que provocó su segundo libro sobre la sexualidad femenina. Pero éstos no eran los temas esenciales. La fijación de Kinsey, según Condon, nace en su puritana adolescencia, extremadamente ausente de sensualidad y llena de confusiones o lemas contundentes (ahora, podemos decir, absurdos): que la ciencia es la gran corruptora de la moral, o que cualquier forma de liberar los fluidos sexuales generaba graves enfermedades. El filme, por momentos bastante crítico, desbarata las convenciones y normas con que, en muchos lugares, seguimos conviviendo. Basta echar un ojo al “machismo limeño”. Por no mencionar el andino.

Kinsey pensaba que en el sexo y otras acciones humanas no existe el término “normal” —lo que para muchos era y sigue siendo esencial preocupación—, y que el problema no está en nuestra condición de únicos sino en el deseo de ser iguales. Esta absolución a la libertad sexual conducía involuntariamente a justificar acciones extremas —violaciones y pederastia—, y ése era el temor (y la excusa para desacreditarlo) de los más retrógrados, pero en la sociedad que él proponía el acto sexual se llevaría con conciencia y respeto, y la represión moral y falta de información generaban traumas psicológicos y fisiológicos. Él mismo enfrentó los rezagos de su educación, por demás conservadora, cuando debió cruzar sus propias fronteras para ser coherente. Después de su matrimonio con “Mac” (Laura Linney), al que llegó virgen e ignorante sexualmente, quedó convencido, a raíz de la creciente preocupación de sus alumnos por los vacíos en el tema, de que la ciencia podía aliviar también los problemas sexuales. Pero su excesiva objetividad dejó de lado un aspecto social que en el presente se hace inseparable —para bien o para mal y en diferentes escalas— del acto sexual: el amor, algo que Prok (**profesor Kinsey**) consideraba inmensurable, aunque finalmente aceptara que algo tenía que ver, llegando a inhibir en algunas personas el deseo sexual por otras parejas. Tal vez sea el único factor social (por aprendizaje o instinto) realmente indesligable del ser humano, pero no le alcanzó la vida para comprobarlo, como tampoco para terminar su investigación sobre el comportamiento sexual humano (al menos de los norteamericanos). Sin embargo, es claro que su influencia logró que una década de oscurantismo científico y puritanismo moral cediera el paso a la inevitable revolución sexual ocurrida en los años sesenta, y que dos décadas después de su muerte, en 1973, la Asociación Psiquiátrica de Estados Unidos eliminara la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales.

Ni dios ni monstruo, el personaje muestra la imperfección de un ser cualquiera. El *biopic*, cuando está bien hecho, cumple el objetivo de presentar a quien no conocíamos (como Prok, que no era de manejo público entre nosotros) o tal vez sí, pero mostrando hechos más que juicios. Ahora sabemos que hace falta varios Kinsey para convencer a la humanidad de que los frenos sociales son los que impiden un desenvolvimiento natural del sexo, y que su historia vale una recreación fílmica cuyo resultado no decepciona.



Mar adentro

muero por existir

Escribe Pedro Canelo

Vivo sin tener vida en mí. Ramón Sampedro ha terminado un libro que nadie quiere cerrar. Doloroso por haber perdido la potestad de sus intenciones (cuadriplejía definitiva), sólo pide licencia para cerrar los ojos. Treinta años de acciones limitadas son demasiado para alguien que se opone a los gestos como signos vitales únicos. El prejuicio aquí es una actitud desvalida: es ciego, sordo y mudo. La libertad no tiene derecho a réplica, así tenga que ver con epílogos forzados.

El Oscar para la mejor película de habla no inglesa fue el enésimo galardón obtenido por **Mar adentro** (España, 2004), cuarto largometraje del español-chileno Alejandro Amenábar (**Tesis**, **Abre los ojos** y **Los otros**), quien trae al cine los conflictos alrededor de la eutanasia: la vida de un hombre agobiado porque su firma no puede ser la última. Sampedro hizo de su ejército de ayuda un "equipo de fútbol", que podríamos llamar **Los once amigos de Ramón**. Todos con una tarea, ninguno comprometido. Hay que tener cuidado porque la muerte llega de la mano con culpables, y si éstos no aparecen, pues se inventan.

Convencido y ansioso, Sampedro (Javier Bardem) aguarda a la persona que complete la cadena de acciones. Puede ser el juez con la sentencia aprobatoria o una mujer que lo ame como a sí misma. Quién sabe, quizá sea Julia (Belén Rueda), una abogada que también conoce el impedimento, o Rosa (Lola Dueñas), una muchacha de frustraciones continuadas que aún apuesta por la palabra como discurso sanador.

"Lo único peor a que se te muera un hijo es que quiera morirse", exterioriza el sumiso padre de Sampedro. El guión de **Mar adentro**, escrito al alimón por Alejandro Amenábar y Mateo Gil, propone textos fulminantes y, a la vez, distendidos. Si el espectador empieza a desalentarse ante tantas menciones al fin de los días, la habilidad de la narración sabe abastecer de sonrisas, como cuando vamos al hospital a ver un ser querido en estado terminal y los médicos piden el mejor semblante.

Eso sí, decir que los diálogos se mantienen firmes en toda la cinta es pecar de elogioso. Darle una dosis de poesía a ese debate tan cerrado entre la muerte digna y la negación a voluntades transgresoras, es hacer de una agonía perpetua un capítulo de **Camino al cielo**. La iglesia, encarnada por un sacerdote también cuadrapléjico, es representada como institución repetitiva, de retórica vacía, incapaz de dar la

unción sin mensajes salvadores. Las leyes, como siempre, lucen desfasadas con jueces de ceño fruncido, amenazantes y despóticos. Ambas, la cruz y la constitución, son mostradas como torpes e inútiles, quizá demasiado. El protagonista la tiene clara: quiere morir y sólo pide permiso legal para no complicar la vida de sus seres más queridos. Algunos pueden sentir como bofetada un discurso tan certero, el cansancio por la vida a medias y la esperanza de explorar nuevos sueños apelando al último deseo.

Amenábar pensó que lo ideal no era representar esos últimos días tal cual sucedieron. Los personajes principales alrededor de Sampedro, son la sumatoria de papeles fundamentales antes del desenlace conocido. El buen manejo de los espacios es otro mérito del director. Ramón está encerrado en una habitación tibia, con una ventana abierta que invita a salir volando hasta recuperar los campos perdidos. La música, también compuesta por el prodigioso y multifacético realizador hispano, acompaña solemne a este acto de fe poco común, la creencia en la muerte como retorno de facultades, dejar de ser duración y volver a ser existencia.

Javier Bardem no deja de ser imponente a pesar de su corpulencia inmóvil. Con mucho oficio para retratar la invalidez (el policía baleado en **Carne trémula**) y la incompreensión (el escritor gay Reinaldo Arenas en **Antes que anochezca**), este ejemplar viril de España perturba con su entonación y sobrecoge con esa sonrisa, que en realidad es llanto. No es posible que Bardem sea obviado en las nominaciones del Oscar a mejor actor, ni qué decir del estupendo maquillaje: sesiones de cinco horas en busca de un rostro abatido que sólo sirvieron de comparsa en su categoría. A pesar de esos sinsabores, **Mar adentro** se eleva como la película española más premiada de los últimos tiempos: León de Plata (Premio Especial del Jurado) en el Festival de Venecia; mejor director y actor en los Premios del Cine Europeo, Globo de Oro a mejor película extranjera y un aluvión de Premios Goya (catorce galardones).

Es válido no asimilar del todo los argumentos de Ramón Sampedro, estamos en una sociedad de vaivenes y engaños subliminales cuando toca experimentar lo más difícil. Podrá ser cuestionado, sin embargo, nunca estuvo solo. Hubo amigos que entendieron su papel de apoyo y no de conciencia, hubo familia entregada a cuidados intensivos. Culpable, ninguno, el hombre quería apagar la luz. *Abrazó la muerte; echóse a andar.*

Golpes del destino

golpes como el odio de dios

Escribe Christian Wiener

- Hay que cambiar con los tiempos, cambiar con tu vida. Si no estás constantemente evolucionando, aprendiendo, simplemente te detienes y caes.

Clint Eastwood

Son curiosas las reacciones que la última y oscurecida película de Clint Eastwood ha provocado en la prensa cinematográfica y la crítica internacional. Para algunos se trata de la obra señera y casi definitiva de un realizador ya convertido en uno de los últimos maestros del séptimo arte. Pero para otros, que no son pocos, sería un nuevo síntoma de la presunta decadencia (sí, así como lo lee) y solemnidad que habría invadido al viejo vaquero en sus últimas producciones. Ya **Río Místico**, contrario a la unanimidad celebratoria con que fue recibido por la crítica nacional, tuvo en otras partes varios cuestionamientos, por un tono en exceso trágico o construir personajes demasiado marcados o predeterminados, lo que supuestamente significaría una traición a las reglas del género (policial) y del estilo, clásico e invisible, a la manera de maestros como John Ford, Fritz Lang o Jean Renoir. Peor aún, **Golpes del destino (Million Dollar Baby)** ha sido acusada no sólo de marcadamente sombría y grave, sino de manipular los resortes sentimentales de los espectadores a favor de un mensaje "trascendental", "serio" y "humanista", casi como en **Mar adentro**, aunque reconocen que el norteamericano es menos enfático y discursivo que el director español.

En el fondo esta discusión esconde otra mayor y que trasciende la obra de Eastwood, respecto a cierta crítica que lleva a extremos su alergia "contenidista" y la desconfianza —en algunos casos justificada— sobre los temas "graves" y "profundos", transformándose en franca hostilidad frente a cualquier realizador que quiera superar el nivel del divertimento y el cachondeo ligero, abordando asuntos candentes, polémicos y de trascendencia social. De allí que esta crítica celebre entusiasta al cineasta relajado de **Jinetes del espacio** o el empaque genérico y formulista de **Poder absoluto**, pero frunce las cejas ante las resonancias metafóricas de **Los imperdonables** y ni qué decir de sus dos últimas producciones, que incluso ha llevado a alguno a hablar de signos de decadencia y senectud del actor—realizador (véase las opiniones consignadas en un debate sobre **Golpes del destino** en la página web de la revista **El amante** de Argentina). Pero no se trata, aunque lo parezca,

de una poco tardía aptitud postmoderna y provocadora frente al sentir mayoritario y "políticamente correcto" de otros sectores de la crítica, o un a veces sano irrespeto sarcástico a las canas y arrugas del viejo saurio hollywoodense, sino, me parece, de una cinefilia convertida más en acto de fe antes que opción estética, y la exacerbación de las formas (*formalismo* que le dicen) que, por cierto, como decía Truffaut recordando a Renoir ("*Todo gran arte es abstracto*"), es imprescindible para cualquier crítico, pero sin dejar de lado el otro componente esencial de toda obra. ¿O acaso **Los cuatrocientos golpes**, **Jules et Jim** o **El niño salvaje** son solamente una sucesión de planos donde no se expresa el sustrato existencial, humano e ideológico de su autor? En fin, como en el box, cada quien es libre de escoger su esquina, sea como protagonista o simple espectador.

Lo que sí considero un equívoco absurdo y reiterado es el contraponer los filmes de Eastwood entre una supuesta vertiente "seria" y otra más "ligera", sin apreciar la unidad y coherencia de toda su trayectoria última que hace, por ejemplo, de **Jinetes del espacio** una sentida reflexión sobre la vejez y la búsqueda de la segunda oportunidad, o de **Poder absoluto**, más allá de la intriga y el thriller, un amargo retrato del maquiavelismo y abuso de los de arriba, así como de la relación filial, temas que también se reiteran, aunque en tono más grave y melancólico, en **Río Místico** y **Golpes del destino** (todo ello independientemente de que en su carrera, como la de cualquier otro realizador, haya filmes menos logrados que otros). La unidad de su obra no es sólo temática, pues su impronta estilística es también inconfundible, a pesar de no ser un director que marque ostensiblemente su cine (a la manera de Scorsese, Lynch o Tarantino). Todo lo contrario, y a semejanza de su emblemática figura actoral, Eastwood sabe que más es menos, y es la limpieza y simplicidad casi natural de su narrativa filmica, de su manejo actoral tan cercano al ser humano, con sus fortalezas y debilidades, y los otros elementos de la puesta en escena lo que le da ese aire clásico que lo emparenta con la maestría fordiana que, recordemos, en sus últimos títulos hizo también elegías desencantadas y crepusculares como **Un tiro en la noche** o **El ocaso de los Cheyennes**.

Golpes del destino se inicia como una tradicional historia de esfuerzo y lucha en el boxeo, con una estructura aparentemente trillada como la del deportista pobre que lucha incansablemente contra todas las adversidades e incredulidad



de su entorno para hacerse un lugar en el mundo de los puños, masculino a pesar de que su protagonista sea en este caso femenina (la soberbia Hillary Swank). Pero el ascenso físico y en su autoestima de Maggie Fitzgerald (o "Mo Cuishla" como la apodan en galés) es el pretexto para el verdadero eje del filme, la última oportunidad de Frankie Dunn (un Eastwood extraordinario en su vulnerabilidad detrás de su gesto adusto y cansino), el veterano entrenador que no sólo sabe de boxeo, sino del dolor, de la soledad, del remordimiento, de las oportunidades perdidas y los sueños no cumplidos en su viejo y oscuro gimnasio (y no se necesita recurrir a ningún artificio de *flashback* para sentir el peso de ese pasado en el protagonista, salpicado además de incredulidad y escepticismo, como se lo confiesa a su sacerdote). Un hombre que se resiste a adoptar a la terca aspirante al título porque teme perderla, como perdió a su hija y a sus otros discípulos (y de allí su lema, que no es cobardía sino experiencia, "protégete a ti mismo"). Y en tercer lugar, el viejo Eddie Scrap (el siempre impecable Morgan Freeman), ex boxeador, amigo noble y narrador omnisciente que conduce con su voz melancólica y modulada, a manera de una de las cartas sin respuesta que envía Dunn a su hija, toda esta historia de sacrificio, esperanza y dolor en busca de un sitio en el país de las oportunidades.

Toda la película exhibe una fotografía de fuertes claroscuros, con escenas en permanente penumbra y juegos de contraluz que le dan un tono entre cine *noir* y melodrama, logrando con ello una ambientación casi opresiva del gimnasio y los interiores, que sirve, como señala un crítico español, para mostrar "la oscuridad interior de sus protagonistas". Los breves momentos de boxeo carecen intencionalmente de la espectacularidad de **Rocky** o la estilización de **El toro salvaje**, porque Eastwood privilegia lo cotidiano y humano de la pelea, su lado físico, directo y sin *glamour* ni heroísmo ("el boxeo es algo antinatural porque todo va al revés. En vez de huir del dolor vas hacia él", se dice en el filme), donde todo parece reducirse al espacio del cuadrilátero existencial, escasamente iluminado, en medio de las sombras del resto, como metáfora de esa "precariedad de la vida" (en palabras del propio realizador) que descubriremos en la segunda parte.

El KO, ese rayo de la fatalidad que abre este segmento es un giro dramático que parece un repentino cambio del tono y el sentido del relato, pero a lo que ingresamos es

a una nueva y todavía más dura lucha de Maggie y Frankie, quien poco a poco termina quebrando toda la armadura que lo protegía, emergiendo de su interior el sufrimiento, la rabia y el amor, llevándolo contra su deseo a una muy difícil y durísima decisión, más dura e implacable que las resoluciones de **Un mundo perfecto**, **Jinetes del espacio** o **Río Místico**. No hay discurso, tesis ni manifiesto sobre la eutanasia o el derecho legal a la vida (tan de moda últimamente), sólo el dolor abierto de un hombre y un padre ante lo inexorable, ese que más estremece por golpearnos directamente en el corazón.

Es cierto que no todo en **Golpes del destino** es de primer nivel, y que personajes secundarios como la familia de Maggie o la temible rival "Osa Azul", rozan a veces lo caricaturesco, pero son reparos menores a una producción mayor, cuya contundencia y humanidad son tan fuertes e intensas, recordándonos que pese a las modas y los efectos, el cine sigue siendo sobre todo emoción. Filme de *losers* a la manera de **Fat City** de John Huston, aunque sin su cuota de cinismo, porque Eastwood cree en la superioridad moral de los derrotados frente a la filosofía triunfalista de la competitividad y la lógica del capital en nuestra época, ya que –citando al filme– "los ganadores son simplemente aquellos que están dispuestos a hacer cosas que no harán los perdedores".



Llevados por el deseo

desenmascarando el amor

Escribe Verónica Roldán

Llevados por el deseo (*Closer*, 2004) presenta las relaciones que surgen entre cuatro extraños, cómo se conocen, se atraen, se comprometen, se desean, se traicionan, se perdonan y se olvidan. Basado en la pieza teatral de Patrick Maber, quien ha adaptado el guión, el filme marca el retorno a la pantalla grande del veterano director Mike Nichols (*¿Quién teme a Virginia Woolf?*, *El graduado*, *La fuerza de la verdad*), que propone una historia mordaz, sarcástica y cínica, sin héroes ni villanos, mostrando la sordidez que puede darse en las relaciones si nos dejamos llevar sólo por el deseo.

Al ritmo de una canción, en cámara lenta, apreciamos a Natalie Portman (Alice) caminando por una calle londinense, de pronto empieza un flirteo visual con un extraño, Dan (Jude Law), surgiendo como un choque... el amor, la inspiración... Ha transcurrido más de un año y Dan (periodista de obituarios) logra escribir una novela, basándose en la vida que Alice tuvo en New York como nudista. A raíz de su libro, conoce a Anna (Julia Roberts), una fotógrafa por la que se siente fuertemente atraído. Gracias a un peculiar *affaire* a través del ciberespacio, Anna conoce a Larry (Clive Owen), un médico dermatólogo, con quien se casa.

Esta introducción, con tono de comedia romántica, se transforma con la infidelidad. Las parejas no soportan el dolor de la traición y se dejan llevar sólo por su instinto de supervivencia o posesión, disfrazando su amor con deseo o su deseo con amor. Optando por ser racional y desaparecer o animalizarse y reclamar su territorio, llámese pareja. Sumergiéndose en un juego de seducción donde los personajes están siempre ofreciéndose o negándose unos a otros, abriéndose o cerrándose a sí mismos, transformando el sexo en el factor decisivo de sus relaciones.

Llevados por el deseo convence en sus interpretaciones pero no llega a involucrar, los hechos transcurren demasiado rápido. Pasamos del romance en el inicio de una relación a la tentación, el flirteo, la infidelidad, el conflicto. No sabemos los pormenores de estas parejas, de sus carencias o afectos, están ahí no para identificarnos con ellos sino para hacernos pensar, acaso recordar alguna escena similar. Un cine donde la imagen oculta y la palabra de vela a través de diálogos –emotivos y con fuerte carga sexual– que describen, sugieren –el desnudo de Natalie Portman se editó

porque no aportaba a la historia–, nunca muestran la desnudez de estos personajes solitarios, inseguros, confundidos y cínicos que cambian de máscaras continuamente.

Farsantes sinceros que dicen lo que quieren, o creen querer, sin maquillar lo que sienten y desean saber. Humanos que no quieren mentir pero no pueden decir la verdad. Para los que la mentira es un arma que seduce y la verdad la que redime el amor. **Llevados por el deseo**, desmitifica la visión de pareja moderna: libre, madura, responsable, y la sumerge en los instintos más ocultos del ser humano. ¿Qué mantiene unida a una pareja? Es realmente el amor, ese algo que todos buscamos y que, sin embargo, no podemos definir. Afecto, pasión, compromiso, decisión, propiedad, ideal... realidad...

En esta aventura, la obra de Nichols no llega a romper su cordón umbilical con el teatro. El filme se centra en la interpretación de los protagonistas, las largas secuencias recreadoras, la cuidada escenografía y fotografía. Los artificios narrativos siguen la línea de la película: perturban. Las inesperadas elipsis y los saltos temporales –intente saber exactamente cuánto tiempo transcurre en la historia– exigen al espectador estar pendiente de los diálogos que se presentan como el único medio para dilucidar los acontecimientos.

En esta guerra de los sexos, todos aman pero lo hacen de diferente manera: se sacan las caretas, se aceptan y arriesgan todo, se resignan, eligen lo que los hace sentir más seguros, se autoengañan, intentan mantener una relación para evitar su soledad, o siguen buscando, al ritmo de la misma canción que la primera vez, quizás ahora el amor no sea un accidente y esté al cruzar la calle...



El fantasma de la ópera

debajo de la partitura

Escribe Rony Chávez

Asumiendo la mayúscula marginalidad de nuestro mercado cinematográfico, cultural, artístico, hablando en términos de la gran "industria" mundial del entretenimiento, y considerando lo prescindibles que somos como plaza en ese sentido (espectáculos tipo **Cirque du Soleil** sólo son accesibles a través del cable y una compañía como la **Ópera de Pekín** nos visita a la muerte de un obispo...), creo que se hace absolutamente pertinente la pregunta ¿quién es Andrew Lloyd Webber? Años y números atrás en **BUTACA**, al elaborar la crítica de **La dama y el duque**, cupo la presentación de Eric Rohmer, hasta ese momento inédito en nuestra cartelera comercial. Ahora, ante el estreno de **El fantasma de la ópera** (**Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera**, EE.UU., 2005), el preámbulo es igualmente necesario.

En primer lugar la cinta no parte de la novela de Gaston Leroux, publicada en 1911, y que anteriormente había servido de base para otros filmes, como el protagonizado en 1925 por el mítico Lon Chaney, una de las mayores figuras del cine de horror durante el periodo mudo. O la versión del italiano Dario Argento, un abanderado del terror *gore* europeo. La presente adaptación cinematográfica desde el título se reclama tributaria de la obra de Webber, el más popular y exitoso (en términos monetarios y de semanas de permanencia de sus obras en las grandes salas del mundo) de los compositores teatrales vigentes. Entre sus composiciones más célebres se encuentran **Jesucristo Superstar** (1971), **Evita** (1976), **Cats** (1981), **Sunset Boulevard** (1993) y por supuesto **El fantasma de la ópera** (1986).

Nacido en Londres, en 1948, Andrew Lloyd Webber estudió en Oxford y en el prestigioso Royal College of Music. Ha participado de las versiones cinematográficas de sus títulos más importantes, aparte de componer o prestar sus composiciones para diversas series, especiales de televisión o películas (**Escuela de rock**, **Mi novia Polly**, **Nothing Hill**). Además, para la presente versión de **El fantasma de la ópera** asume –junto a Joel Schumacher, director del filme– las labores de guionista, aparte de utilizar sus canciones de la versión teatral y componer el tema **Learn to be Lonely**, el cual alcanzó la nominación al Oscar.

No obstante todos estos referentes, **El fantasma de la ópera** –y especialmente sus musicales– puede escaparse del

punto de mirada teatral, apelando a cuidados desplazamientos de cámara y una edición de corte rápido, de múltiple perspectiva y que rechaza la frontalidad. Esfuerzo que lamentablemente se pierde en el conjunto por el hartazgo de la kilométrica duración de cada número, y en especial por la casi ilación de las secuencias cantadas, sin considerar la necesaria pausa, el silencio que permita asimilar el gusto por la ostentación de la reconstrucción de época o la tragedia en la historia de sus protagonistas. Falta por exceso.

Sin embargo, el principal punto en contra se encuentra en el endeble carácter del protagonista, el fantasma de la ópera, un boceto irresuelto, a medio camino entre el antihéroe trágico y el maniático obsesivo pero torpe, donde su refinado sentido artístico, su genio musical, sus ensayadas poses y artificios, se desdican con sus epistolares amenazas y sobre todo con su elíptico crimen, que de tan inconexo se hace bufonesco. Otra vez se falla por exceso, ya que al querer dotar al personaje de la mayor complejidad, capítulo biográfico incluido, éste se hace arbitrario, dubitativo y poco creíble. Líneas similares se cumplen para el antagonista y segundo vértice del triángulo amoroso, Raúl, el hijo del conde de Chagny.

Necesariamente un par de líneas deben destinarse a la música incidental, una bellísima pieza también firmada por Andrew Lloyd Webber, de un gusto exquisito y de una presencia reiterada, en distintas claves, a lo largo del filme. Una melodía que invita más a optar por el soundtrack que a elegir el DVD en la siguiente estación de esta línea de consumo, la cual, al menos, sí nos considera.



Entre copas

mensaje en una botella

Escribe Julio Escalante Rojas

¿Y tú eres pinot o cabernet? Los vinos tienen personalidad. O asumen la de sus consumidores. Según la película **Entre copas (Sideways)**, los cabernet son sobrevivientes, los pinot unos engraidos. Su director Alexander Payne, que antes dirigió **About Schmidt**, ha compuesto una comedia que se ríe y se lamenta de sí misma. Sus personajes son una cofradía en plena liturgia. El vino envejece como una ilusión, y está al alcance de la mano sólo si uno se atreve a descorcharlo.

Dos amigos que ingresan a la crisis de los cuarenta años deciden salir una semana completa a pasear por viñedos de California. Miles (Paul Giamatti), que es un experto catador de vinos, ha planificado este viaje para despedir la soltería de Jack (Thomas Haden Church). Ambos la pasarán bien, probando vino de distintas bodegas y jugando al golf, piensa Miles. Pero Jack y su bragueta tienen otras intenciones. Miles está pasado de kilos, ha perdido cabello como ha gastado años escribiendo una novela de tintes autobiográficos, es un profesor de literatura en un colegio, y tiene la mirada más infeliz que pueda acompañar una tonada de jazz como fondo de una escena. Jack busca una promesa de sexo feroz antes de pisar el altar. Y dice que nadie se lo impedirá. Él es un tipo atractivo de piel bronceada y melena dorada. Ha sido un actor que tuvo sus quince minutos de fama en la televisión. Con los años ha tenido que conformarse con grabar comerciales. Jack es tan diferente de Miles y padece su amistad.

Sin embargo, ambos son la fusión de la mediocridad, porque reúnen las características que la mayoría de gente negaría tener a plena luz. Pero en la oscuridad de la sala de cine una película como ésta se convierte en un abrazo tantas veces esperado. **Entre copas** genera complicidad inmediata, risa de carnaval, confesión de parte y un vistazo en el espejo.

Miles y Jack son estereotipos con vida. Una simple descripción de ellos los haría parecer caricaturas. Bosquejos sin colorear. Es cierto que contado en pocas palabras el argumento no resultaría atractivo. Quién se animaría a seguir un viaje al estilo del que propone Miles. Es Jack quien altera el anodino transcurrir de las cosas. Sólo son dos tipos maduros que marchan para que la juventud no se les escape. Y aunque van en el mismo auto no van por el mismo camino. Uno lleva puesto el cinturón de seguridad, el otro aprieta el acelerador.

Encontrarán en Maya (Virginia Madsen) y Stephanie (Sandra Oh) la compañía perfecta para visitar restaurantes, bares, bodegas y plantaciones. Como un crítico ya advirtió, el filme es un *road movie* quijotesco. Está entre la razón y la pasión por los vinos y las mujeres. Es la crónica de una conquista.

La decepción no tiene sabor a nada. No es amarga. Quizá sepa a uva. **Entre copas** es a la vez una historia de sensaciones y sentimientos. Parece decirnos que como al momento de probar un vino, en el amor hay que aplicar también vista, olfato y gusto. Es una imagen sensual. Acercar los labios a la copa y la nariz al perfume que destila el licor son los pasos previos para beber más allá de lo evidente.

Escena clave: Miles y Maya hablan de por qué les gusta el vino. Hablan de los tesoros más preciados de sus colecciones étlicas. Es un diálogo de sensibilidad mágica. Sublime sin llegar a ser cursi. *"De hecho, una botella de vino está viva. Está constantemente evolucionando y tornándose más compleja. Esto es hasta que llega a su punto más álgido –como tu '61– y comienza su continua e inevitable decadencia"*, le dice Maya. Ella lo está comparando con una botella. Es el momento de que Miles se destape. Prefiere evitar el contrapunto. Él pide permiso para ir al baño.

El gusto por un filme siempre depende de una historia bien contada. Esta comedia es inteligente, narrada con ritmo y sencilla en su desarrollo. La química de los protagonistas contagia al espectador. Los diálogos crean una conexión íntima que coquetea con la derrota y la esperanza. Con la tristeza que deviene a la sobremesa. Para eso está el notable Paul Giamatti, un actor que se ha rebelado contra su aspecto innato para roles secundarios. Aquí convence de que su baja autoestima tiene motivos para irse más a pique. Que su ex esposa se haya vuelto a casar, que su editora no llame para decirle que su libro no será publicado sólo son ingredientes de una pena más honda: saber que no puede ser otro hombre, un ganador.

Maya y Miles tienen vocación por la soledad. Acaso porque el conocer de vinos los separa del resto. Es un placer a solas que exige saber cuándo y con quién se debe compartir un sabor que tiene mucho de manifiesto. De declaración de amor. Maya espera. A Miles alguien le puede salvar la vida, sólo si él quisiera ir a tocar su puerta.

Momentos de perdón

todas las sangres alrededor del pavo



Escribe Gabriel Quispe Medina

El Día de Acción de Gracias, festividad estadounidense –y de otros países angloparlantes– que Abraham Lincoln fijó definitivamente en 1863 para celebrarse el cuarto jueves de noviembre, es la anécdota alrededor de la cual gira, en medio de otros iconos norteamericanos, **Momentos de perdón**, desabrida traducción de **Pieces of April** (2003), opera prima del guionista Peter Hedges como director. Una vez más, el nombre de una película es sabotado en su estreno hispanoparlante, echando a perder las connotaciones del título original referidas a la protagonista.

Entre comedia dramática y farsa, **Pieces of April** narra los preparativos del reencuentro de April Burns (Katie Holmes), joven recién residente en un barrio marginal neoyorquino, con su opresiva familia, a la que ha invitado a cenar en la emblemática fecha. Asistimos a una sucesión de incidencias paralelas de April, desesperada por el inoportuno desperfecto del horno en el que debe cocinar el tradicional pavo, y el viaje vacilante y temeroso de los Burns hacia un lugar considerado indigno para uno de los suyos.

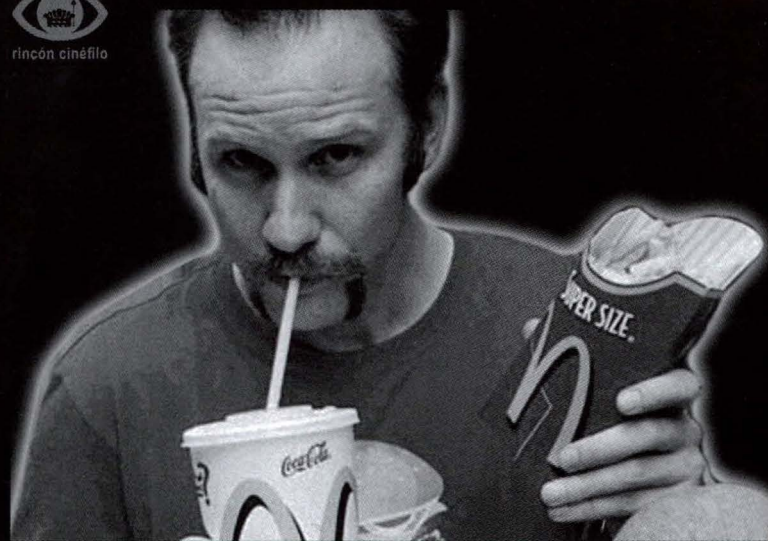
La muchacha, tan rebelde como aislada de los demás inquilinos del edificio donde vive, recorre en escasas horas sus pasadizos y entra a varios departamentos hasta encontrar algún horno disponible, en un tour que le permite conocer una efusiva pareja de negros, un discreto clan coreano y otros variopintos personajes. Por su parte, los Burns asumen la reunión como una despedida. Además de la inevitable disgregación que se cierne por el individualismo del hermano y la hermana de April, Joy, la madre (Patricia Clarkson), padece cáncer avanzado y obliga a hacer varias escalas en el recorrido porque su organismo está muy deteriorado. Por su parte, la abuela reblandecida luce prácticamente ausente. Todos saben, pero nadie se atreve a decirlo, que lo más probable es que sea la última ocasión compartida por la parentela completa.

La premisa es interesante. New York es un escenario propicio, en su atávica universalidad, para zanjar las distancias. Sin embargo, no siempre se trasluce con naturalidad en la puesta en escena. El edificio cumple su doble rol de espacio que mantiene el ritmo narrativo y de microcosmos de la nación norteamericana, cual amalgama áspera de éxodos y asimilaciones encarnada especialmente en el Día de Acción

de Gracias. Al fin y al cabo, la festividad representa el alivio de los primeros colonos del siglo XVII al encontrar abundante alimento, ayudados por los nativos, después de vivir muchas penurias. Hasta el día de hoy permanece, y su significado se ha metamorfoseado, en un país que funge de arca planetaria, que promete libertades por un lado y las mata por otro.

El problema es que en algunos momentos el relato deja ver demasiado la colocación calculada y hasta forzada de referentes étnicos –el novio negro Bobby, el abanico interracial, la conversación sobre la “conquista del oeste”, el racismo de los Burns– y vecinos rebuscados o ya bastante trajinados, como la vegetariana radical o el amanerado fluctuante, acercándose al trazo pintoresco y estrambótico. Igualmente, la familia Burns expone en exceso esa suerte de ceremonia terminal que constituye su travesía hacia lo desconocido, y corrige con inusual facilidad, a partir de una decisión inesperada de Joy, el visceral racismo que enarbola Jim, el padre (Oliver Platt). La escena final, aunque se esperaba una confrontación más directa entre personas que tienen mucho que decirse, no está mal resuelta con la serie de fotografías entrecortadas, pero destila un idealismo candoroso e inverosímil. El director no se atrevió por un desenlace de mayor crudeza.

Pieces of April es ese tipo de película que deja grata impresión, que gusta, sin ser satisfactoria. Es bienintencionada, antirracista, convocante, al menos alrededor del pavo y una fiesta de sentido difuso. Hedges, cuyo guión más reputado es el de **¿Quién ama a Gilbert Grape?** –filme de Lasse Hallström que en 1993 le significó a Leonardo Di Caprio su primera nominación al Oscar–, ha tenido un debut meritorio, correctamente interpretado, con cámara atenta, medida, sin el pulso nervioso habitual en el circuito independiente al que pertenece (Chicago, Sundance, Independent Spirit Awards) y del cual ha recibido varios premios para Clarkson y él mismo.



Super engórdame

la grasa de las capitales

Escribe Julia Gamarra

La comida chatarra, colesterol y triglicéridos de por medio, es uno de los elementos más atractivos que ha logrado imponer el sistema del capital. En un mundo "globalizado" donde el *super size the american way (of life)* parece ser la consigna –seductores ideales de "libertad", apabullantes campañas de marketing y tratados de libre comercio mediante–, la invasión de esta forma alimenticia maleduca y enferma a varias generaciones, especialmente en los países potencia, en los cuales la comida barata y grasosa es de fácil acceso. Así lo muestra Morgan Spurlock en su laureado documental **Super engórdame (Super size me, 2004)**.

La historia parte de la anécdota de la primera demanda que se realiza en Estados Unidos contra una cadena de *fast food* (Mc Donald's) por dos adolescentes, quienes culpan a las hamburguesas del payaso Ronald por hacerlas obesas. El cuestionamiento inicial es: *¿cuánto daño puede hacer este tipo de alimentación a la salud?* Spurlock no encuentra mejor modo de averiguarlo que a través de la experimentación en su propio cuerpo. Entonces se embarca en una Mc aventura dietética de treinta días, por la cual sólo consumirá productos de los arcos dorados en tres raciones diarias, probando todo lo del menú por lo menos una vez, y agrandando su pedido al tamaño *super size* (el más grande) siempre que los expendedores así lo sugieran. Una estructura narrativa convencional nos permite apreciar la bitácora audiovisual de este singular conejillo de indias.

Pero Spurlock, como protagonista, es un cuerpo demasiado perfecto para tal cometido. Cuenta con una salud envidiable, y para colmo, con una novia chef vegana que le proporciona una alimentación altamente saludable. Quizás estas cualidades opaquen un poco su papel, dibujándolo arquetípicamente como una mezcla de justiciero y mártir, a pesar de los esfuerzos que asume en su rutina diaria para parecerse un poquito más a sus compatriotas de nulo ejercicio y cinturas de sandía.

Es allí donde encontramos necesario recordar que ésta es la realidad y no una ficción controlable. El recorrido es difícil, los primeros mordiscos a las jugosas Big Mac saben a gloria, a golosina en tarde de verano. A la larga, las náuseas, problemas respiratorios, agotamiento y malestar en general afectan al organismo, trocando los diversos productos de *mcdonalandia* en antidepresivos, llevando a Morgan de la convulsión a la

adicción. A medida que el cuerpo de Spurlock enferma –seguido por varios especialistas impresionadísimos con los resultados– él mismo nos muestra los síntomas de una sociedad endémica donde el capital humano está lejos de ser valorado como el metálico, donde la obesidad logra proporciones epidémicas, donde los pequeños están condenados desde la infancia a exclamar *¡me encanta!* cada vez que reconocen al pelirrojo bufón y sus secuaces en la televisión, en anuncios publicitarios o en el almuerzo diario.

Excediendo en más del cien por ciento su consumo calórico (sepa que la dieta básica plantea un consumo de dos mil calorías diarias), y con sus resultados médicos en la mano, a modo de epílogo, Spurlock trata de contactarse con directivos de Mc Donald's para recibir una respuesta oficial... ¿Creen que respondieron?

Super engórdame procura ser exhaustivo: navega entre la grasa de las capitales, señala *lobbies* a favor de ciertos concesionarios de alimentos en la educación pública estadounidense, hay entrevistas a especialistas en salud, leyes y al público común, principales consumidores y afectados de esta cultura tóxica donde los límites entre la responsabilidad personal y la corporativa son demasiado frágiles. Probablemente impresione a primera vista conocer tantos detalles, pero a nuestro juicio, podría indagarse más aún. Hubiera resultado atractivo, por ejemplo, que se desmintieran o confirmaran las leyendas urbanas en relación a los componentes de estos alimentos. Y aunque brinda abundante información, la mayoría *nutricia y proteínica*, ésta tiene dificultades para *metabolizarse* en la conciencia del espectador por su ritmo violento, acelerado. Incluso, podría sumarse información visual y escénica. Sin embargo, es un documental interesante, que renueva el debate sobre la ética y compromiso del cineasta y el papel del autor y su obra dentro de la sociedad. Por ello, y por tratarse de un tema de salud pública pocas veces señalado, requiere más de un visionado y bastante reflexión.

La maldición

terror importado



Escribe Rony Chávez

La maldición (*The Grudge*, 2004) es un buen ejercicio de terror sobrenatural y un cuidadoso mecanismo de relojería, el cual se convierte en la más reciente de las apropiaciones comerciales hollywoodenses del moderno cine de terror oriental. Es una producción norteamericana, *remake* de **Ju-On**, que tiene como agregado la presencia del mismo director nipón, Takashi Shimizu, y que se desarrolla en Tokio como el original.

Esta suerte de moda tiene ya una larga lista de títulos y directores, cuya nave de avanzada fue **El aro** (*The Ring*, 2000), estrenada aquí en el 2003. *Remake* del filme homónimo **Ringu**, de Hideo Nakata, constituyó un suceso de taquilla y crítica, lo que llevó a Hollywood a “importar” al cineasta japonés para asumir la realización de la secuela, **El aro 2**, también basada en una predecesora nipona. Actualmente Nakata trabaja en la versión norteamericana de **El ojo** (*Jian gui*, 2002), cinta dirigida en su versión primera por los gemelos Oxide Pang Chun y Danny Pang, oriundos de Hong Kong.

Mucho se habla acerca del acentuado déficit creativo por el que atraviesa “la Meca del cine”. No es gratuita la afirmación. Sobran para el ejemplo la avalancha de producciones prescindibles, apuestas por lo seguro, secuelas, precuelas, secuelas de precuelas..., adaptaciones de éxitos televisivos o *remakes*. Sin embargo, tampoco estamos ante una situación *sui generis*, y la industria tiene sus mecanismos para salir al paso, estando el “reclutamiento” dentro del recetario de primera mano. No sólo mirando allende sus fronteras, sino apelando al catálogo independiente Sundance u otros similares. Historia conocida. ¿Y qué trae de nuevo esta propuesta asiática adoptada por la más grande industria filmica? Bastante, y el tema da para otra entrega.

La maldición se inscribe dentro del terror sobrenatural, el cual se centra en una casa de apariencia normal, pero que esconde una terrible carga, tres muertes violentas, causadas por los celos irracionales que llevan a un furioso marido a acabar con su mujer y su hijo, para luego suicidarse. Estos crímenes crean tal fuerza negativa, que los espectros de las infortunadas almas vagan por la casa, condenando irreversiblemente a todo aquel que traspase el umbral de la mansión. Una casa encantada. Una premisa tantas veces recurrida, sumada a una historia básica, elemental, poco techo le auguraba a la cinta. Sin embargo, lo que realmente se luce en la producción es

el *look* del filme y la creación de la atmósfera, basada en una conjunción esencial: elementos cotidianos, espacios conocidos, personajes en apariencia inofensivos (niños, pequeñas mascotas, familias armoniosas) emparejados con fantasmales espectros de desesperado alucinamiento, pero de innegable y sufrida apariencia humana, cuando no se trata de simples apariencias y unos son los otros.

Situar el relato en Tokio hace que se gane en recursos expresivos, ya que un nuevo ingrediente se hace presente: la transculturalidad de los personajes, un acertado casting en el que Sarah Michelle Gellar es el rostro más conocido, pero donde debe destacarse el trabajo de Clea Dubai, una breve presencia que es casi como un tipo, una suerte de símbolo que asume la angustia, la desorientación en una sociedad tan distinta, donde la barrera del idioma se agiganta, merced a la tipografía especial de la lengua nipona. Ya no es sólo no saber lo que quiere decir una palabra, es no poder siquiera reproducirla (a propósito, en el rodaje se producía la paradoja de que Shimizu no hablaba inglés y necesitaba intérprete). Un terror adicional, la inexistencia, llamémosla vocal, aunada a lo poco relevante que sería una desaparición física, un miedo al cual el director apela como arma. Desapariciones que no se explican, lo que las hacen más aterradoras. Explicación que aparece finalmente si se llega a perpetrar, para “esclarecer” el origen del entuerto, clara concesión hacia el público acostumbrado a Hollywood, “pecado a la americana”.

Nada mejor que las películas de terror para aprovechar el carácter gregario del espectáculo cinematográfico. Las reacciones de la platea —claro, en función del grado de implicación que se haya conseguido— contribuyen a la atmósfera misma de la película. En esta cinta el juego con el espectador tiene una gran relevancia. Vemos al enemigo que acecha antes que los personajes, y a la vez se nos oculta el desenlace de los anhelados y estremecedores encuentros, tan ignoto como la historia completa del origen de la maldición, que por último la conocemos por otro recurso de la narración, la fragmentación temporal. Poco usual para el género, pero de destacables resultados, lo que ayuda a mantener la tensión causada por lo inexplicable de los acontecimientos.



Abre tus alas

para alzar el vuelo

Escribe Julia Gamarra

Los Ulman son una familia común. La madre Dafna; los adolescentes Maya y Yair y los pequeños Ido y Bahri los hijos. La desaparición del padre ha escindido la estructura familiar. Las responsabilidades se reasignan, siendo Maya, la hermana mayor, y su madre las que llevan la mayor carga. Una posterga la posibilidad de reiniciar su vida amorosa mientras se rompe el alma en el hospital donde labora, la otra se resigna a interrumpir su vocación musical por cuidar a sus hermanos menores.

Los otros miembros también sienten el trance del ritmo al que se adecuan. Yair, el segundo, trabaja —disfrazado— de ratón volantero en el subterráneo, aislándose de la familia. *Chico problema*, piensa a diario en lo finito del mundo y *desaprovecha su potencial*, de acuerdo a la consejera de la escuela. Ido moja la cama y culpa a su hermana pequeña, incontinencia probablemente causada por sus constantes saltos a una piscina vacía que intenta registrar con su cámara casera y que, por más pericia y experimentación audiovisual que despliega, no consigue grabar tal como quiere. Y Bahr, la más chiquita, enfrenta sola sus miedos porque no hay quien tenga espacio para tomar su mano y enseñarle a cruzar la calle.

Un plano general del puerto de Haifa, Israel, se transforma en la prueba de sonido que nos introduce a la historia de *Abre tus alas* (*Knafayim Shvurot*, 2002; traducido con mayor propiedad como “alas rotas”). Las dificultades de la relación familiar se muestran desde las primeras escenas. La linealidad del relato favorece el espectáculo de la vida cotidiana y nos sitúa dentro del drama. La ausencia materna se asemeja a la paterna, a causa de la necesidad e intentos frustrados de Dafna por satisfacer ambos papeles, alternado de paso el crecimiento y desarrollo natural de los hijos.

Las coincidencias de hechos hacen que las protagonistas reflejen que el sino que las acompaña sea inalterable. Cuando una de ellas, la hija, rompe con las obligaciones impuestas por su rol familiar, empieza la tragedia.

El perfil inicial de la película es en extremo llamativo, pero el flujo de la narración se topa con lugares comunes tras el accidente de Ido. Todos asumen su cuota de culpa por el coma del hermano, incluso el personaje más aprensivo, y la afrontan de distintas maneras.

Este elemento ocupa un lugar reivindicador y los roles de los hermanos mayores parecen revertirse, encontrando a Yair preocupado y a Maya abandonando el clan y trasladándose a Tel Aviv en busca de la oportunidad de su vida en la escena musical. Y aunque la ausencia/presencia del padre ronda todo el filme, recién aquí conocemos que está muerto. En este punto, la supuesta sorpresa ya no lo es tanto, aunque sí desconcierta conocer la manera absurda del deceso. Igual conmueve apreciar a la actriz Maya Maron interpretando acongojada un tema escrito para el padre en la sala de grabación de una empresa discográfica, transmitiendo la fuerza de su pena y la impotencia frente a las crueles jugadas de la vida.

Por suerte —para ellos, porque a nosotros nos resulta efectista—, el filme y sus personajes están signados a tener un porvenir feliz. No sabemos si los hijos dejarán de valerse absolutamente por sí mismos, o si la madre tomará las riendas de la familia, pero al parecer han descubierto que alzar el vuelo en bandada es mejor.

La opera prima de Nir Bergman nos acerca después de buen tiempo al cine israelí. Su corto metraje (poco más de ochenta minutos), la universalidad de su drama y las excelentes actuaciones hacen de ella un producto atractivo y asimilable para diversos públicos.

Reconstrucción de un amor

Lo que no puede reconstruirse



Escribe Mario Castro Cobos

Si algo fascina, y lo hace por encima de todo lo demás, a lo largo de esta experiencia afiebrada y turbadora, es ver cómo, maravillosamente, la lógica diurna realiza aquí su gran acto de desaparición. **Reconstrucción de un amor** (como **Mulholland Drive**, como **Exótica**, como **La comedia de la inocencia**) exige ser reconstruida, después de vista, más que otras películas, porque uno ha vivido dentro de ella, intensamente, igual que en el fondo de un sueño. Donde todo, incluso lo increíble, parece de pronto tan extrañamente natural y perfectamente posible, y fáctico, y hasta evidente. De manera exacta como sucede en un sueño. Aunque aun dentro del sueño mismo que es este filme, uno sabe que el rompecabezas, a pesar de que tal vez finalmente pueda armarse y apreciarse completo, de hecho, no tiene solución.

El amor es y será siempre la solución al problema, y a la vez será y es siempre el problema que no tiene solución. **Reconstrucción de un amor** no hace más que engolosinarse con un grado sorprendente de virtuosismo en ese bello y horrible laberinto. Pero aquí el abismo que nos provoca vértigo radica más en las oportunidades perdidas, en los momentos-clave no reconocidos (oh, fatalidad), que en las identidades súbitamente cambiadas o múltiples en tiempos simultáneos o inmediatamente sucesivos.

Es un filme. Declaración necesaria, y engañosa. Necesaria por el intenso y extenso juego de tiempos e identidades, no indigno de un Buñuel, en ciertos momentos, también por sus giros y toques de surrealismo, absurdo, humor, azar (aunque Buñuel rara vez “cae” o se “eleva”, por ejemplo, al franco raptó romántico, sin el salvaje y preciso contrapunto de ironía que su estilo reclama). Engañosa porque Boe pretende querer que le creamos, sobre todo lo más increíble, que un filme es sólo un filme. Lo que todos queremos es que el filme no sea sólo un filme, queremos que sea justo lo contrario, que sea más que la vida, una experiencia concentrada, en el límite y más allá, peligrosa y explosiva. Que nos permita reconstruir algo que la vida ha destruido para siempre. Que nos devuelva una comprensión superior a la del dolor y el desengaño. Alguna clase de sabiduría existencial. Si es que esto es posible.

Reconstrucción de un amor es más que un brillante ejercicio de estilo, un prodigio de artificio, obsesivo en humillar

la pureza de la línea recta como el camino más corto y cierto y seguro entre dos puntos, cercanos, lejanos, culpables, inocentes. Y obsesivo también en la placentera labor de despedazamiento constante de una historia, descubriendo que delante, detrás y al costado y encima y debajo de cada historia hay muchas, todas otras. Y que todas las historias de amor son una. Y que una historia de amor, una sola, es todas.

Pero, ¿qué es **Reconstrucción de un amor**? Boe extrae con habilidad extrema un poder enorme a partir de la debilidad comparativa de la imagen digital de origen. La imagen de grano grueso, no tan estable o estabilizada, porosa y saturada de color, borrosa, de insuficiente definición, es el equivalente al recuerdo de un sueño, al sueño que se recuerda entre el olvido y el recuerdo, a su titubeantemente rica textura, confesadamente imperfecta. O perfecta. De otro modo.

Para orquestar el desconcierto (absolutamente necesario para revivir esa experiencia), para triturar el decoro lineal y la comprensión de todos los públicos, Boe se sirve de todo un arsenal de recursos: primeros y primerísimos primeros planos de cuerpos y de rostros, ángulos distintos de una misma escena, zooms acróbatas, no menos que el montaje, lentes deformantes, fotos satelitales con sabor espía de la hermosa Copenhague, mapa de la cercanía y distancia de los amantes signados con puntitos, cámara en mano, un hombre de traje oscuro volando y/o cayendo (en vertical), acelerados y ralentizados a menudo combinados, saltos y rupturas de planos de tiempos y de identidades, flashbacks, flashforwards... ¿Todo esto para qué? Enamorarse es sentirte otro, conocerte, reconocerte, desconocerte, sentir a la otra persona desconocida conocida, y desconocer, no reconocer y hasta no poder ser reconocido por la persona que amaste antes. Experimentar la vivencia de otro tiempo y de otro espacio, depender de ese azar bendito o maligno o más bien de ambos... Si **Reconstrucción de un amor** es un laberinto, no lo es por azar, sino por pura y estricta necesidad. Reflejar tan bien el interior de alguien en ese estado de (des)gracia es un triunfo artístico espléndido, algo en verdad grandioso.

El arca rusa

sacando astillas

La obra de Alexander Sokurov despertó polémica en revistas y sitios web de muchos países donde se estrenó, y **BUTACA** no ha sido la excepción. Un grupo de redactores y colaboradores se propuso intervenir, convocando desde trances filosóficos hasta arrebatos revolucionarios, pasando por lecturas bíblicas y reverencias al montaje.

Tres puntos. *Uno*: es una desgracia que hayamos visto tan poco de Sokurov. Yo sólo he podido ver **Madre e hijo**, **El arca rusa**, **Elegía de un viaje** y **Moloch**. ¿Cuántas habrán visto mis compañeros de la revista? Y estamos hablando de uno de los directores vivos más importantes, cosa que me parece algo que obviamente no está en discusión. Ahora, si la suya es una obra difícil (en buena hora), lo será más si la conocemos tan poco. ¿O no? *Dos*: no pienso que **El arca rusa** sea una obra maestra. Alucino mil películas distintas, todas en el Ermitage, todas compuestas de un único plano, y todas muy interesantes: por qué no. **El arca rusa** es un experimento, un alarde, un virtuoso (no perfecto) ejercicio de estilo, un juego soberbio de artificio (si el máximo valor para ustedes es la "naturalidad" se fregaron); pero, por ejemplo, sin la ambición plástico-poético-pictórico-vanguardista de **Madre e hijo** (ésta sí obra maestra). **El arca rusa** es el primer largo de un solo plano, pero no va a quedar como el único. ¿Cómo evolucionará el fenómeno? ¿Alguien lo sabe? *Tres*: No me siento a favor ni en contra de esta película. Ambos bandos me son ajenos. Simplemente estoy en el proceso personal de entenderla. Recuerden que los dogmas, vengan de donde vengan, al final sólo parieron desgracias.

Mario Castro Cobos

Señor, señora, disculpe, me da permiso..., señor..., despierte, la película ya terminó. Episodio I, durante función de estreno. Las secuelas, Episodio II y III, no tardarían en llegar, y es que un filme como éste requiere volver a él para asimilarlo completamente. Por supuesto que esta realidad en gran parte se explica reconociendo el marcado snobismo y la superficialidad que alimenta a determinado público local, mucho más atento a la página social, que a adentrarse en la experiencia cinematográfica y apostar por el cine siempre, no sólo cuando los flashes o las conversaciones de moda mandan. Pero, igualmente, debe considerarse como explicación ese tufillo aristocrático, diferenciador, ahistórico que el autor imprime, el cual encripta y lanza guiños destinados sólo a los iniciados. Amén de escatimar y retazar la historia rusa, en un retrato que se pretende y se vende como si fuera completo.

Rony Chávez

El arca rusa es un paseo de ensueño que pretende recrear los últimos trescientos años de la historia rusa. Recorremos pasadizos y salones. Admiramos la arquitectura de los palacios, las pinturas y esculturas. Conocemos o reconocemos personajes y hechos históricos y/o ficticios. Nos dejamos llevar por la música, los bailes, las ceremonias y las aparentes costumbres de los nobles a través de una mirada que se inmiscuye fascinada en detalles de la realeza que presenta o "...representa la belleza". Todo se expone tan exquisito ante los sentidos que éstos se sumen en una sempiterna modorra. Olvidándose de la Rusia popular, aquella que luchó febrilmente por la igualdad de clases y que vivió más de setenta años bajo el comunismo. Ni una referencia, la total omisión. La negación de la *real* historia hace que **El arca rusa**, pese a todo su esplendor y maestría, sea sólo una mirada nostálgica, entre bambalinas de encaje, a una Rusia imperial cuya nobleza buscó una identidad europea, olvidando la riqueza cultural de su pueblo.

Verónica Roldán





Técnicamente tan bella como tres círculos concéntricos hechos a mano. En el círculo interno toda la fauna Panrusa Nacionalista, que refleja al nuevo "pueblo escogido". En el círculo medio la suma de **La dama del lago** y **La sogá**. Y en el círculo externo, lo único interesante, tres líneas melódicas en contrapunto, dos continuas y una en constante modulación: la cámara, el "francés" y el Ermitage con sus personajes. **El arca rusa** sobrevivirá al diluvio como un maravilloso alarde técnico, pero con todos sus pasajeros muertos.

Ichi Terukina

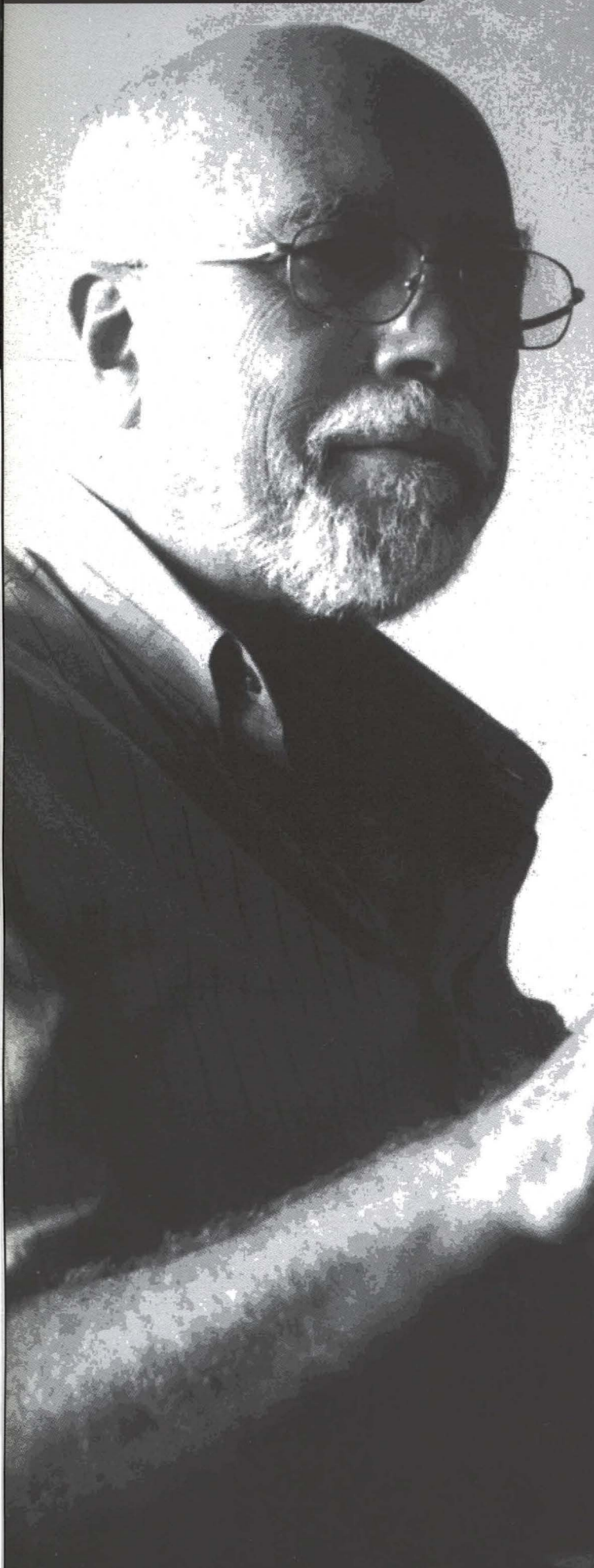
"Actualmente, cuando pienso en ella, me doy cuenta de que era completamente estúpido porque rompía con todas mis tradiciones y renegaba de mis teorías sobre la fragmentación del filme y las posibilidades del montaje para contar visualmente una historia." Así se refería autocríticamente Alfred Hitchcock, en el diálogo con François Truffaut que dio origen al libro **El cine según Hitchcock**, a su película **La sogá**, aquel legendario experimento de rodar una película en un solo plano. La cinta se ha vuelto a evocar con insistencia, a raíz de que más de cincuenta años después, Alexander Sokurov repite el plato con **El arca rusa**. Aunque se trata de una obra aburrida, aplaudo la maestría del cineasta ruso en el manejo del espacio, intuyo el esfuerzo de organización para movilizar a más de dos mil personas a través de un sinfín de salas del Ermitage, y admiro la proeza del alemán Tilman Büttner en un trabajo ininterrumpido de hora y media con una moderna cámara digital al ristre. Una hazaña técnica, no cabe la menor duda, como fue el caso de Hitchcock en aquel entonces. Pero si queremos hablar realmente de cine, que me disculpen Sokurov y los fascinados críticos, no puedo olvidar a Griffith, Eisenstein y Pudovkin y me veo obligado a gritar a todo pulmón: ¡viva el montaje!

René Weber

Dice el Antiguo Testamento que Jehová ordenó al patriarca Noé construir un Arca para sobrevivir al diluvio que iba a mandar sobre la tierra. Y que él, diligentemente, agrupó en esa embarcación a su familia y una pareja de cada especie animal para preservarla de la furia divina. Miles de años después dicen que Dios buscó a un nuevo discípulo, Alexander Sokurov, esta vez para abrirnos con su omnipresencia otra Arca, el portentoso Museo de Ermitage en la no menos portentosa ciudad de San Petersburgo, donde pudo sobrevivir y preservarse el alma panrusa de los zares y la aristocracia de los embates y diluvios de la historia, los bolcheviques, la invasión alemana, la perestroika; así como de los componentes centrales de la sintaxis cinematográfica clásica y de vanguardia, como la construcción del encuadre y el uso del montaje. El resultado es una pieza de museo, a ratos hermosa, majestuosa, impresionante, pero la más de las veces fría, distante, aburrida, pretenciosa y sobre todo anacrónica, a pesar de presentarse supuestamente como ejemplo de lo último, que puede resultar más viejo que el mismo Noé.

Christian Wiener





Isaac León Frías

hablemos de una revista

Escribe Gabriel Quispe Medina

En el mes de febrero se cumplieron los cuarenta años de la aparición de *Hablemos de cine*, la revista especializada que se convirtió en una de las más importantes del Perú y América Latina entre 1965 y 1986. Para conmemorar la fecha y echar una mirada retrospectiva a la obra desplegada, conversamos con Isaac León Frías, el director fundador de la publicación.

¿Qué reflexión te motiva los cuarenta años de *Hablemos de cine*?

Sin el ánimo de ser vanidoso, creo que la revista establece una separación de las aguas en lo que se refiere a la historia de la crítica de cine en el Perú. De una crítica hecha por periodistas profesionales, no necesariamente cinéfilos ni formados en cine, se pasa a un tratamiento con mayor rigor, compromiso y una adhesión emocional muy grande. Cambia la metodología: en la etapa pre-*Hablemos de cine*, y todavía durante un tiempo coexistiendo con ella, la crítica es principalmente temática, *contenidista*, anecdótica, o en el caso de Robles Godoy manifiestamente formalista, para quien cuanto más llamativos, curiosos y ostensibles fueran los procedimientos del lenguaje cinematográfico más destacaba la película.

La revista se preocupa por destacar el tratamiento, la forma en que el relato fílmico va elaborando, construyendo, un mundo autónomo. Por lo tanto valoriza de modo central los componentes que en esa época definíamos como la puesta en escena, que los franceses habían incorporado pero nunca sistematizado, incluso hasta ahora, que no queda totalmente claro lo que se entiende por puesta en escena. Nosotros, y a partir de Desiderio Blanco, quisimos que el concepto trascendiera la relación entre la cámara y el campo visual, es decir lo que está al interior del encuadre, incluyendo los elementos del sonido y el montaje, que habían quedado fuera.

Cahiers du cinema no valoró el montaje.

Sí, lo que es sorprendente. Entre cosas, se debe a que André Bazin, crítico y teórico mentor de esa publicación, le restó importancia.



Algunas viñetas de la trayectoria de la revista: polémica con el joven Lombardi, entrevistas y análisis de los maestros Ribeyro y Rohmer, la atención al auge de los efectos especiales y el formato habitual de crítica, en este caso de **Apocalipsis ahora**.

¿Qué opinaba de Eisenstein?

Cuestionó su estilo de montaje. Es que, dentro de su concepción, para Bazin el cine era un revelador de lo real, y mayor revelación de la realidad había cuanto los encuadres duraran más, valoraba los planos secuencia y el montaje menos notorio posible. Justamente muchos de los trabajos esenciales de Bazin tratan sobre filmes de Orson Welles (**Ciudadano Kane**, **Los magníficos Ambersons**), William Wyler (**Los mejores años de nuestras vidas**), el neorrealismo, etc.

Ustedes tuvieron ese modelo.

Sí, de **Cahiers du cinema** asimilamos básicamente dos criterios: la teoría de la puesta en escena y la política de autores. Al principio, con un excesivo norteamericanismo, levantando un panteón integrado por Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Otto Preminger, Joseph Mankiewicz, Vincente Minelli, Nicholas Ray, de quienes además hicimos ciclos en la Universidad Católica. También considerábamos en ese nivel a Jean Renoir, Roberto Rossellini, Kenji Mizoguchi. Detrás de ese grupo venían Henry Hathaway, Stanley Donen, Richard Quine, Gordon Douglas, Blake Edwards. Después agregamos a Orson Welles, porque cuando aparecimos sólo habíamos visto **Sombras del mal** y **El proceso**, pero no era un referente muy cercano todavía. A finales de los sesenta recién vimos **Ciudadano Kane** y **Los magníficos Ambersons**.

Ese esquema del cine de la transparencia, en el que apreciábamos que el autor forzara lo menos posible la escritura cinematográfica, y el cual se replanteará poco a poco, caracterizó el debut del grupo. Un buen ejemplo es Elia Kazan: **Esplendor de la hierba** nos gustaba mucho, pero **Nido de ratas** la encontramos enfática, tremendista, con las actuaciones del Actor's Studio desbordadas. En conclusión, había una clara postura por el relato que discurría de manera plácida, o también dinámica, pero siempre con los recursos ocultos o agazapados. El único que desde el comienzo estimó el cine de autor fue Federico De Cárdenas. En los primeros números de la revista criticamos severamente **Diario de una camarera** de Luis Buñuel, **El silencio** de Ingmar Bergman, cintas que él defendía, como a Luchino Visconti, Joseph Losey, Michelangelo Antonioni, etc. Tuvo el mérito de afrontar en ese tiempo una mayoría compuesta por Juan María Bullitta, Carlos Rodríguez Larraín, en parte Desiderio Blanco, y yo, que apostábamos por un cine, digamos, más clásico.

Por eso se ensañaron con Robles Godoy.

Sí, era un estilo muy recargado, ostensible. Bueno, este desarrollo incluyó el rescate de los géneros y en general tuvo que ver con un espíritu de lucha, una actitud de atacar los gustos establecidos, el consenso en el público interesado en el cine. Nuestra actitud, en parte influida por la juventud, fue tan combativa que terminó siendo algo contraproducente, porque

en el cine club de la Católica debatíamos tras la proyección con mucha vehemencia, uno tras otro, contestando cualquier opinión del público, y refutábamos todo criterio *contenidista* o que atentara contra la transparencia, al punto que mucha gente llegó a sentirse intimidada.

¿Esta actitud rebelde se debía sólo a una estética cinematográfica?

En cierto sentido. Un distribuidor dijo que queríamos un cine "blanco", conformista, que no planteara problemas, y no es así, porque en realidad apostar por ese cine era especialmente provocador, porque no se le atribuían mayores méritos artísticos y buena parte de él se confundía con el cine comercial. Ahí hacíamos distinciones a partir de la idea del autor. Robles Godoy decía que estábamos haciendo la revolución de Luis XIV, el rey guillotinado. O sea, según él, a partir de un cine del pasado, de una estética superada, periclitada.

O por lo menos no la única.

No, él nunca le ha reconocido valor a esa estética, ha sido muy constante en no encontrarle méritos.

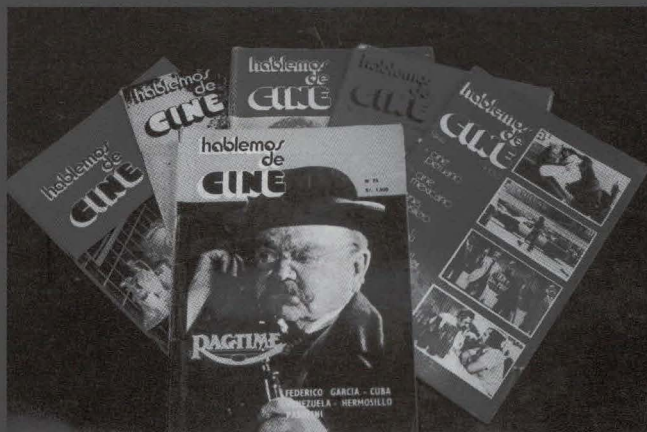
¿Qué relación tenían con la tecnología? ¿Cómo la percibían?

En los años sesenta teníamos la impresión, por más que la nueva ola francesa introdujera algún cambio técnico—como cámaras bastante más livianas—, de que la tecnología cinematográfica, y en especial en el Perú, seguía manteniendo un cierto estándar desde hacía unas décadas, sin modificaciones radicales. Recién entre fines de los setenta y comienzos de los ochenta es que se siente un gran cambio, con el desarrollo de los efectos especiales y la variedad de los formatos.

¿Cómo ves en retrospectiva los excesos que cometieron?

Es verdad que hubo excesos, muchos ditirambos para películas que no los merecían, y también críticas muy duras, diatribas, que ahora habría que matizar, sobre todo de lo publicado en el primer año. Luego se decantaron las posiciones más extremas y la identidad de la revista se fue asentando, aunque nunca dejó de haber polémica, porque la crítica no tiene un procedimiento científico, siempre está en permanente movimiento y discusión. Con todo, creo que la revista aportó una manera novedosa de ver el cine en el Perú de los años sesenta, porque, con algún exceso tal vez también, nos acercamos al filme a través de la forma, es decir consideramos que el análisis y la valoración del objeto cinematográfico debía tener como puerta de entrada la forma, la serie de recursos expresivos que el cineasta emplea para crear un mundo propio, en que el "contenido" está implícito y asimilado, nunca separado o programado. La misma película va produciendo el sentido, el significado, en su gestación. Además esto no lo descubrimos nosotros, la teoría del arte ya lo había hecho.

El regreso postrero de James Cagney al cine, a través de **Ragtime** de Milos Forman, engalanó una de las últimas carátulas de la revista.



En la revista, y hasta ahora lo sostengo, había la convicción de que el guión como herramienta o armazón no es la película, sino su resolución expresiva. **Ciudadano Kane** no vale porque tenga un buen guión, que creo que lo tiene, sino por el resultado logrado. También se da el caso de un guión más o menos defectuoso que potencia un director de talento, uno bien elaborado a partir de una anécdota o frivolidad, o uno magnífico que puede afectar o estorbar en parte la puesta en escena. Por ejemplo, en los filmes de la nueva ola francesa se puede ver que no valían precisamente por ese aspecto.

¿Tenían conciencia de que su aparición era una especie de golpe de estado en el medio local, de que iban a mantener una presencia duradera e influyente como grupo?

Creo que sí. La pasión inicial fue tan grande que le dio viada a la revista, que costó mucho publicarla, tanto como hasta ahora es difícil que las revistas actuales logren continuidad. En general los proyectos culturales son a contracorriente, uno no hace estas cosas porque le pidan, sino porque lo quiere hacer. Efectivamente, la revista era un proyecto a largo plazo, y en lo que a mí respecta un proyecto de vida, no sólo **Hablemos de cine**, sino la dedicación en general a la difusión cinematográfica. Por eso lamenté que desapareciera a los veinte años de circular.

¿Por la inflación?

Sí, fue la inflación de Belaúnde, pero también el hecho de que siempre se concibió como una revista de aficionados. En el buen y mal sentido, te da impulso, energía, la disposición de hacerlo gratuitamente, porque nadie esperaba obtener mayores beneficios económicos directamente con ella. Hay que reconocer que en los primeros tiempos no tuvimos la necesidad de trabajar. No provenimos de familias ricas, pero sí con la suficiente holgura como para, en mi caso, estudiar en la Universidad Católica sin empleo alguno. Además, durante treinta años, de 1966 a 1996, los redactores usamos un pase libre en casi todos los cines del Perú. Antes de tenerlo, gastaba gran parte de mis ingresos en ver películas.

¿No era contradictorio que les dieran pase a quienes destruían los estrenos que lanzaban las empresas distribuidoras y exhibidoras?

Bueno, consideraron que teníamos derecho por ser una suerte de prensa especializada. Nos permitió ver muchísimo cine, incluidos festivales de reestrenos, hasta que la CONAEXI desapareció con el boom de los multicines y dejaron de aceptarlo. Claro, nosotros ya podíamos asumir ese costo, pero antes no. Fue toda una beca.

El editorial del primer número dice que querían hacer cine en el Perú, pero las cabezas visibles de la revista nunca se caracterizaron por una vocación realizadora, que había sido un elemento pilar en *Cahiers du cinema*.

Sí, De Cárdenas, Bullita y Rodríguez Larraín tenían la intención

de hacer cine. Los dos primeros llegaron a realizar unos cortos, pero al final pesó mucho más la cinefilia y el trabajo crítico que el impulso creador, mientras que el tercero se dedicó a la abogacía y se apartó totalmente del tema cinematográfico. Yo fui el único que nunca tuve la vocación, desde mucho antes de la aparición de la revista, y lo he dicho siempre, nadie podrá desmentirme. En realidad quienes emprenderán una carrera fílmica serán Augusto Tamayo, Francisco Lombardi, Nelson García, Pablo Guevara y Augusto Cabada, que me parece el último integrante del grupo en escribir guiones y filmar cortos y, recientemente, un largo todavía inédito.

Se ha dicho que esa distancia de la realización ha sido mala influencia en el cine peruano, como desmotivadora del impulso creador. Por ejemplo, hace unos años dijiste que un rodaje era lo más tedioso y aburrido que podía haber.

No creo, el cine tiene varias vías para potenciar la vocación de hacerlo. Las cinematecas, los cineclubes del mundo más bien han propiciado las vocaciones donde han estado, aun cuando la función de la crítica no sea precisamente incitar de manera directa a la realización. Y tampoco es que quienes llegaron a hacer cine propulsaran especialmente en la revista mecanismos en ese sentido, sino que también fueron parte, con matices por supuesto, de la orientación principal del equipo. Es que también hubo una vida muy rica fuera de lo publicado, nos reunimos durante muchos años todas las semanas para definir los contenidos de cada edición, pero igualmente para simplemente discutir, horas de horas, con algunos polemistas excelentes como Bullita, Rodríguez Larraín, Reynaldo Ledgard.

Tampoco hubo en ustedes interés por la actividad gremial.

Hubo al comienzo. A fines de los sesenta, todavía en el gobierno de Belaúnde, integramos la directiva de la flamante Sociedad Peruana de Cinematografía, que tenía como objetivo central la promulgación de una ley que fomentara el cine. Luego ocurrió el golpe de Velasco, hubo cambios en el trabajo efectuado y surgió la ley 19327. Después ha sido muy escasa nuestra participación gremial, y desde los ochenta nula. Es que para esa labor se necesita una disposición, una vocación que no tengo, además tendría menos tiempo para ver películas. Es importante sin duda, y hay personas como Christian Wiener que lo hacen muy bien, es un puntal del gremialismo y lo aprecio mucho, pero mi compromiso con el cine peruano es como crítico, estudioso y docente.



El rincón de los inocentes

de la ciencia-ficción al terror(ismo)

Escribe Claudia Ugarte

"Un país que olvida su historia está condenado a repetirla".
Aforismo citado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en su Informe Final.

En los últimos años, y a raíz del informe de la Comisión de la Verdad sobre los turbulentos años de terrorismo que devastaron al país, se han puesto en marcha varios proyectos cinematográficos basados en el tema. El éxito de *Paloma de papel* (Fabrizio Aguilar, 2001) arrastró otras producciones como *Flor de Retama* (Martín Landeo, 2004), pero si bien el primero está ambientado en una comunidad campesina de la década del ochenta y el segundo en una hacienda serrana que es testigo del rebrote terrorista de los últimos años, la reciente producción de Palito Ortega retrata cómo la población (esta vez) urbana de Ayacucho afrontó este conflicto en los años de barbarie y cómo sigue afrontándola hasta hoy.

Huamanga, una ciudad azotada por la violencia, es también un rincón de esperanzas. El terrorismo no sólo terminó para siempre con la apacible confianza de sus pobladores sino que del mismo modo dejó heridas abiertas en la memoria y en sus miradas. Hace falta buscar un lazo entre la capital y ese pueblo olvidado, entre uniformados y civiles, y un perdón que del presente se arrastre al pasado. Hace falta olvidar, **pero también recordar para no repetir.**

En esa ciudad ayacuchana hay una historia común, tantas veces repetida en las décadas de violencia, tantas veces escuchada en las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) durante el 2002, el mismo dolor cuyo eco aún se sufre en los rostros arrugados y en la desazón de los que se quedaron. Una historia que se hizo retazos y que

ahora pretende juntar el realizador Palito Ortega colocando en la tarea su propio testimonio, su propia versión de la historia.

El rodaje del que viene a ser su sexto largo, **El rincón de los inocentes**, se inició los primeros días de octubre con el objetivo de llegar a las salas de la capital en las últimas semanas de 2004, cuando la CVR celebraba un año más del inicio de sus actividades públicas con la visita simultánea a las ciudades de Ayacucho y Huancayo el 13 de noviembre de 2001. Sin embargo, las dificultades económicas, logísticas, y otras como la disponibilidad y el transporte tanto de los actores como del equipo técnico y material desde Lima, los constantes cambios climáticos y algunas desavenencias que en el camino se fueron limando postergaron el final del rodaje hasta mediados de este año. En noviembre los visitamos y pudimos comprobar la dureza



interiores



de la historia y las asperezas de la realización. Llegamos un sábado por la mañana. Algunos actores y técnicos esperaban al grupo restante que llegaba en el ómnibus procedente de Lima. Los rostros cansados revelaban una semana de largas jornadas, a veces continuadas con veladas en las que discurrían ideas para la película.

El guión no es tan complejo como los hechos que Ortega debe recrear con soltura. Manueles un joven ayacuchano que de pronto es visitado por presuntos reporteros que quieren conocer cómo perdió a sus familiares en los oscuros años del terrorismo. Un *flashback* nos remonta a esas violentas décadas de desorden y pavor, cuando Manuelito fue testigo de la brutal muerte de su hermano mayor y de la infructuosa lucha por clemencia que fueron emprendiendo numerosos deudos a quienes los enfrentamientos entre senderistas y militares les iban arrebatando parientes y amigos. Las víctimas inocentes y ajenas al conflicto se cuentan por montones y lo poco común del filme es que el peso de las muertes recae en manos de los militares, quienes completamente enceguecidos por el pánico de no conocer al enemigo arremetían contra cualquiera que levantara la mínima sospecha.

En la historia de Ortega hay dos temas polémicos que pueden despertar suspicacias. En toda organización hay personas no gratas que desprestigian de una forma u otra al conjunto. La Iglesia Católica no es la excepción, y en Perú, llamado por muchos "el país de las maravillas", no resulta raro que el obispo ayacuchano de entonces, hoy arzobispo de Lima, se haya proclamado, según el guión de Ortega, enemigo de los derechos humanos, cerrando las puertas de la iglesia a todos los fieles que perdían con él la última esperanza de ser escuchados por la justicia (aunque fuera divina). Por otro lado, nos muestra cómo la falta de valores, impregnada en una gran parte de la población, no fue ajena a la CVR. Si bien Ortega no critica el Informe Final ni la compleja labor de la Comisión, sí cuestiona el trabajo de algunos elementos que valiéndose de esta institución no sólo le sacaron la vuelta económicamente en provecho propio sino que trabajaron irresponsablemente arreglando cifras y "equilibrando" testimonios.

Ambas situaciones son sin duda un novedoso aporte para el cine peruano, en cierta forma saturado, aunque no

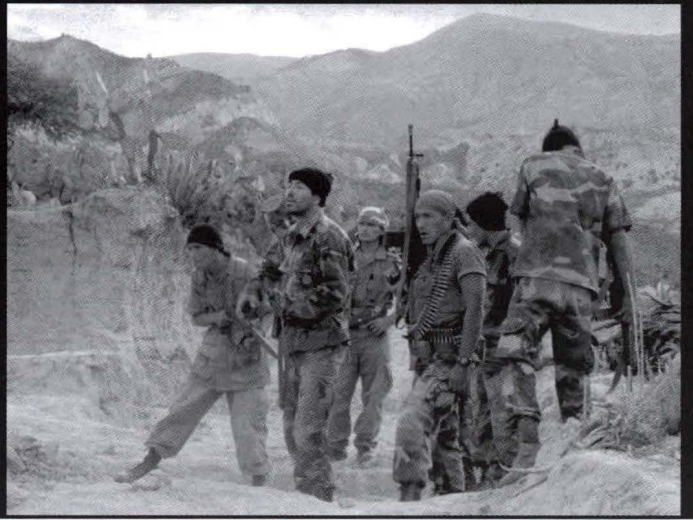
cualitativamente, con esta temática. De acuerdo con el videasta ayacuchano, es penoso que hasta ahora las películas que han enfocado el tema no hayan mencionado nunca el cuestionable papel que jugó la Iglesia en esa provincia ni abordado a fondo —con excepción de **La boca del lobo** (Francisco Lombardi, 1988)— el desequilibrio militar de ese momento, lo que considera una injustificada autocensura.

El director y su película

El registro de las escenas en interiores programadas para el sábado de nuestra visita no se completó debido al estridente ruido de autos y mototaxis que circulaban alrededor del domicilio y a los continuos cambios de luz que no pudieron combatirse permanentemente. La ubicación de la casa en una ciudad cada vez más poblada y bulliciosa tal vez no era la mejor, pero la sencillez de los ambientes, tal como lo solicitaba el guión, y la amabilidad de los dueños, quienes prestaron su hogar sin condiciones, convencieron rápidamente al equipo de producción. Allí grabaron las escenas de la niñez del protagonista y debían culminarse las de su juventud.

A la mañana siguiente, el intermitente sol, la poca coordinación y la presencia de un extraño personaje, que se atribuyó primero ser actor del filme sin que nadie más lo supiera, y luego experimentado reportero de televisión sin el equipo correspondiente, retrasaron las tomas en exteriores de uno de los enfrentamientos más fuertes entre la madre del protagonista, junto con un grupo de temerosas mujeres, y los embravecidos militares, en un cuartel de la ciudad. Las escenas fueron bastante duras y se hubieran terminado de grabar ese día de no ser por la inesperada e incesante lluvia que cayó desde las primeras horas de la tarde y que ennegreció súbitamente un escenario que debió estar fuertemente iluminado por el sol.

Esta realización representó todo un reto para Palito Ortega, quien esta vez contó con mayor despliegue actoral y técnico. El elenco estuvo conformado por artistas nacionales de demostrada experiencia, más en televisión que en cine por obvias razones. De ellos, Renzo Schuller, Giovanni Ciccía y Sergio Galliani fueron seleccionados con anticipación y los demás tuvieron que someterse al casting que se realizó en agosto en el local de Casablanca Films. La convocatoria se manejó vía Internet con algunas listas vinculadas al cine y al



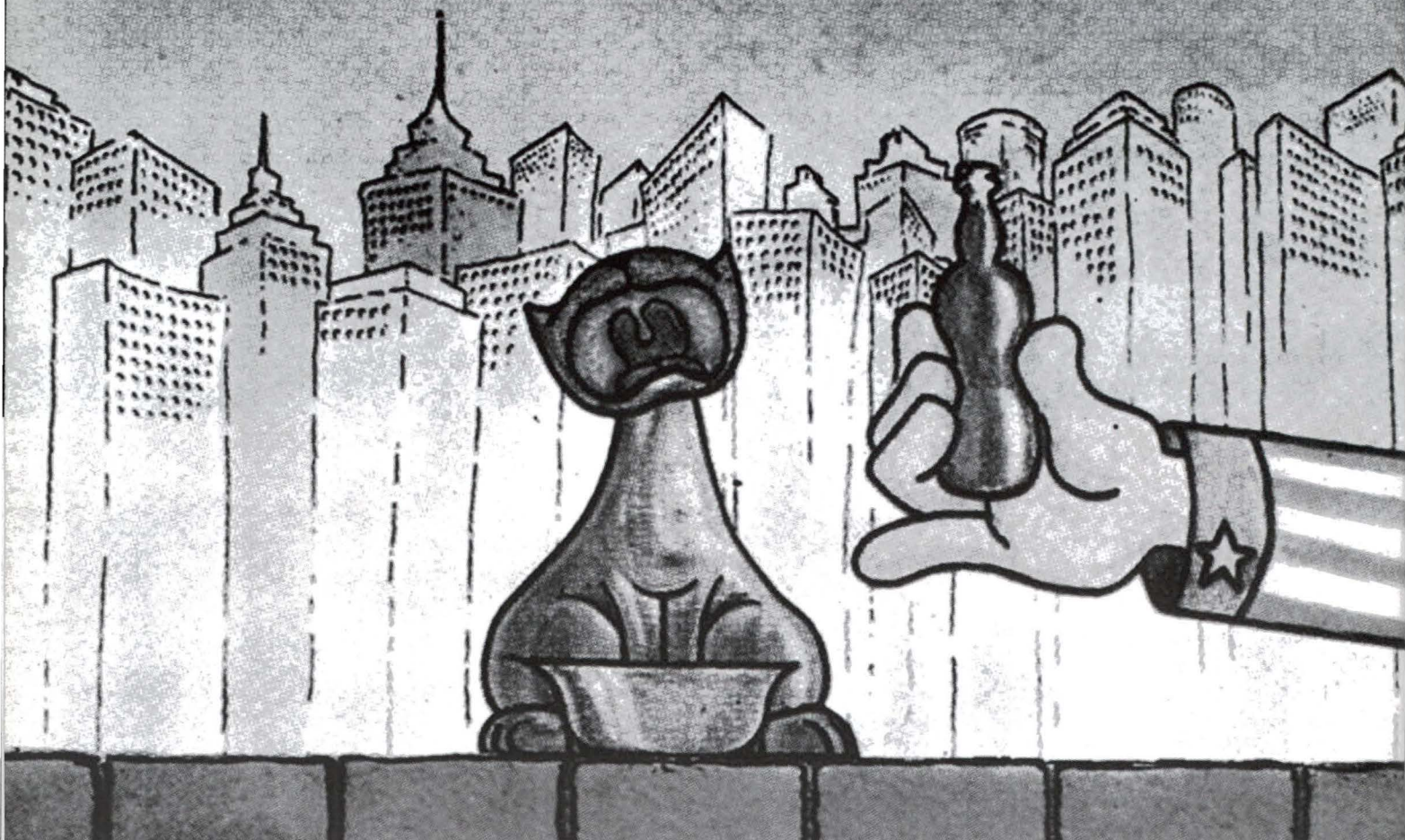
de la ciencia-ficción al terror(ismo)

teatro. La respuesta fue masiva, y una variedad de rostros nuevos con predominante talento dejaron claro que en este país tenemos un potencial histriónico digno de ser descubierto.

Detrás de cámaras los protagonistas fueron los destacados técnicos Alberto Venero en la dirección fotográfica y Francisco Adrianzén en la dirección y edición de sonido. El director de la película, acostumbrado a hacer todas las tareas de producción y realización con su productora Perú Movie, empresa que comparte con su esposa Nelba Acuña, esta vez tuvo que asimilar que un trabajo colectivo requiere contar con otros criterios profesionales, lo que al principio no le fue fácil aceptar, como lo confirmó el mismo Venero en la mañana del domingo, antes de someterse al seco calor de la sierra.

Para Ortega, Ayacucho no es sólo su lugar de nacimiento, sino también su motor profesional. Allí donde las cámaras de vídeo eran hasta hace poco, como él mencionó, parte de las celebraciones de Semana Santa, se propuso demostrar que la producción de películas no era una actividad exclusiva de algunos limeños afortunados. Con dos largometrajes aún no editados –**Chicha de jora** (1992) y **En las garras del vicio** (1993)–, y otros trabajos en vídeo se ejercitó en el audiovisual para, en 1997, realizar su primer largo exhibido, **Dios tarda pero no olvida**, que obtuvo relativo éxito, suficiente para rodar una secuela al año siguiente. Un niño que quedó huérfano por una acción terrorista y que cae en la delincuencia al verse totalmente solo, encuentra reposo, gracias a un sacerdote, en una iglesia limeña. La siguiente producción, **Sangre inocente**, anunciaba otro tema de tinte social, para luego incursionar en la ciencia-ficción, género todavía inexplorado en el cine peruano, con **La maldición de los jarjachas I y II**, una aventura con resultados dispares.

Hoy, su sexta película, que discutió otros nombres como **La rosa roja**, **Cuando las campanas doblan** o **Vivos los queremos**, no está libre de tropiezos e inevitables defectos narrativos pero promete trascender no sólo por cuidar el aspecto técnico o por incluir temas susceptibles, que incluso han provocado algunas marchas de protesta en aquella ciudad, sino por recrear con la visión de quien lo vivió en carne propia un sufrimiento andino tan culturalmente lejano como geográficamente inmediato.



Meow.

Animagyc

la hora de la animación

Luego del caudal de casi trescientos mil espectadores de *Piratas en el Callao*, Lima será escenario por primera vez de una exposición especializada de animación cinematográfica. La empresa Imagyc Producción Cultural, la Embajada del Brasil y el Centro Cultural de la Universidad Católica, con la colaboración de Alpamayo Entertainment, Digital Dreams y la revista *BUTACA*, presentan Animagyc – I Muestra Internacional de Animación, a realizarse entre el jueves 21 y el domingo 24 de abril en el local del CCPUCP.

De esta manera, Imagyc Producción Cultural realiza su segundo importante evento de difusión cinematográfica, luego de la exitosa muestra itinerante de cortometrajes brasileños *Solocortos*, cuya primera edición se realizó con éxito el año pasado y formó parte del VIII Encuentro Latinoamericano de Cine (ver *BUTACA* 21–22) y ya se está preparando la segunda, entre otras producciones. Animagyc ofrecerá una selección de vídeos de animación del Perú y Brasil, y una serie de talleres y diálogos con especialistas, como Ricardo Biriba, quien dictará el taller de animación en 3D y exhibirá su corto *Run, Dragon, Run!* (2002), parodia burlesca que sigue el estilo de *Shrek*, el ogro animado de Dreamworks.

Biriba tiene amplia experiencia en la técnica de 3D y una maestría en animación por la Academy of Art College (San Francisco, EE.UU.). Justamente en el marco de ésta, como proyecto de graduación, se produjo *Run, Dragon, Run!*, que cuenta la historia de un pobre dragoncito asustado y su intento de engañar a sus cazadores. Biriba es un creador fascinado por

todas las formas posibles de imágenes. Trabaja con ilustraciones, fotos, películas, siempre en busca de inspiración.

Además se podrá apreciar el clásico *Meow* (1981), primer corto animado ganador del Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes, de Marcos Magalhães, uno de los creadores de *Anima Mundi*, el mayor festival de animación de América Latina y uno de los más importantes del mundo, del cual se exhibirá una selección de lo mejor de la edición 2004. *Meow* cuenta en ocho minutos la historia de un gato hambriento que se queda sin leche y es convencido de beber cierta marca de gaseosa.

El público infantil–adolescente tendrá programación especial en Animagyc, con la exhibición de cortometrajes de animación infantiles y de *Piratas en el Callao*, de Eduardo Schuldt, primer largometraje de animación en 3D realizado enteramente en Perú, producido por Alpamayo Entertainment, empresa que mostrará en una instalación al público asistente

cómo se realiza un trabajo de animación en 3D: desde los primeros bocetos, en los que los personajes empiezan lentamente a expresar sus atisbos de vida, hasta el doblaje, en el que ya casi reclaman su materialización corporal a través del aporte actoral. Asimismo, Benicio Vicente, experimentado profesor del Museo de Arte de Lima y considerado uno de los mejores animadores del Perú, realizará un taller de dibujos animados, cuyos resultados se exhibirán en pantalla gigante en la clausura del evento.

La programación peruana incluye a dos miembros de la gran familia de colaboradores de **BUTACA**: el editor y docente Rommel Comeca, quien dictará conferencias sobre técnicas de animación en 3D y la nueva animación peruana, y el cineasta Nelson García –autor de **El chicle**– quien hablará, acompañado de proyecciones, de las animaciones producidas en el país entre 1972 y 1992.

La senda de **Anima Mundi**

Anima Mundi es el sueño hecho realidad de cuatro visionarios. Aida Queiroz, Marcos Magalhaes, César Coelho y Lea Zagury se unieron en 1994 para emprender la realización anual, ambiciosa y viable, del festival, que empezó pequeño y hoy constituye el más grande evento del género en América Latina y el quinto en el mundo.

Se puede decir que el propio crecimiento de la animación en Brasil está relacionado con **Anima Mundi**. Cuando el festival comenzó, las animaciones brasileñas eran invitadas apenas para prestigiar la producción nacional. Hoy, los organizadores pueden usar los mismos rigurosos principios de selección aplicados para las producciones extranjeras que participan de la muestra competitiva. En la primera edición fueron invitados ciento cuarenta y cuatro trabajos de seis países. En el 2004 hubo setecientos sesenta inscritos, de los cuales ciento sesenta y seis eran brasileños, más del total de títulos exhibidos en 1993. Desde 1999, se cuenta con la participación, en calidad de patrocinadora exclusiva, de la gran empresa petrolera **Petrobras**, pieza gravitante en el proceso de consolidación del festival.

Pero no sólo ha habido un incremento cualitativo. El festival es hoy, verdaderamente, un programa para toda la familia, ya que posee programación para niños y adultos, además de promover talleres para profesionales y traer invitados importantes de todo el mundo. **Anima Mundi** concita el interés en primer lugar por la exhibición de cortometrajes de animación, y trae para el espectador brasileño las tendencias más importantes de la animación mundial. Plastilina, trazos, computadora, acuarela. Haciendo contacto con todo este abanico de atracciones, es posible comprender por qué la animación es considerada, hoy en día, la octava arte, en una definición que la despega del cinema, la séptima.

El jurado popular premia la mejor película en cortometraje, mejor animación infantil, mejor corto en vídeo, mejor película brasileña y mejor vídeo brasileño. El jurado especializado premia la mejor película, mejor vídeo, mejor animación brasileña y entrega otras distinciones como una especial del jurado y una especial de opera prima.



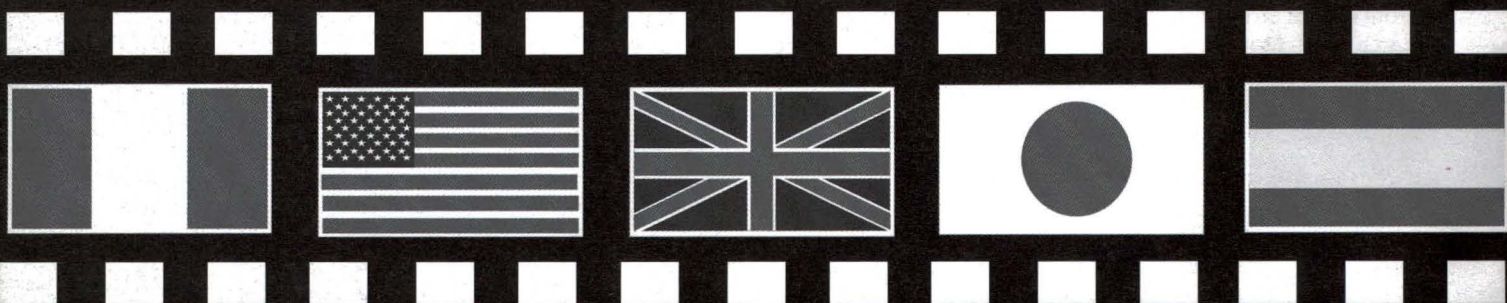
Run, Dragon, Run!



COPRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS: CRUCE DE BANDERAS

El provecho de la coproducción cinematográfica, especialmente en su modalidad internacional, depende de cómo se use: puede impulsar las más sólidas obras o los peores engendros. El presente dossier contiene textos sobre algunos patrones, su evolución histórica en el cine peruano, los filmes nacionales beneficiarios del fondo IBERMEDIA, el caso puntual de *Juliana* y un análisis de la influencia de Sundance en el cine latinoamericano que patrocina.

Escribe Gabriel Quispe Medina



La unión, efímera o duradera, entre dos o más empresas productoras del mismo país o de naciones diferentes, es uno de los elementos que mejor encarna el carácter de actividad económica, vocación de negocio y exigencia de rentabilidad que tiene el cine. La necesidad de formar una coproducción nace en el hecho de que al realizador y/o productor, que carga quijotesicamente con el proyecto desde su inicio y lo conoce como la palma de su mano, no le alcanza el dinero para emprenderlo en solitario. La opción de tener un socio, probablemente de capitales y contactos superiores, representa la posibilidad de realizarlo con mayor holgura e incluso aumentar ganancias, y a la vez el riesgo de alterarlo en tal proporción que la idea original sea un pálido recuerdo y el resultado final un producto mutante y casi ajeno.

A nadie se le ocurriría buscar a otros productores para articular un fresco internacional, continental, multilingüe o bolivariano. Salvo que la obra abrigue en su concepción la reivindicación de cierta identidad cultural que necesite de semejante sostén, como podría ser un filme sobre la comunidad aymara que involucrara especialmente a peruanos y bolivianos. Tampoco es malo que, de manera natural, cualquier película presente esas características, como *Diarios de motocicleta*, del brasileño Walter Salles. Además del aporte complementario de empresas de varias naciones –incluida la nacional Inca Cine–, que canalizaron el personal argentino, uruguayo, chileno, peruano, colombiano, portorriqueño y mexicano, se armó el

bloque Cuba – Inglaterra – Alemania – Argentina – Venezuela – Estados Unidos, en el que participó el emblemático Robert Redford. Semejante poderío permitió recrear con holgura –y parciales logros– el viaje juvenil de Alberto Granado y Ernesto Guevara por buena parte de América del Sur.

Una consecuencia común en las coproducciones es que la inclusión de empresas de determinados países en proyectos principalmente latinoamericanos fuerza sus contenidos, imponiendo intérpretes, idioma y giros temáticos con miras a maximizar la explotación en sus respectivos mercados. Pero no sólo ocurre en el cine latinoamericano, tan propenso a buscar recursos en otras latitudes para mantenerse. Recordemos la ensalada, no rusa precisamente, de *La casa de los espíritus*, adaptación del sueco Bille August –quien venía de hacer *Las buenas intenciones*, con guión de Ingmar Bergman– de la novela homónima de Isabel Allende, un relato centrado en la sociedad rural chilena pre-Pinochet. Se reunieron capitales de Estados Unidos, Portugal, Dinamarca y Alemania, y un elenco estelar (Jeremy Irons, Meryl Streep, Glenn Close, Winona Ryder, Vanessa Redgrave, Armin Mueller-Stahl) en el que los únicos latinos, bastante secundarios, eran Antonio Banderas y María Conchita Alonso. Todo estaba en fluido inglés, hasta los diálogos de los campesinos y las pancartas en las manifestaciones públicas propias de la convulsión política. Una clase de impostación, incluida la pretendida y abortada puesta en escena real maravillosa.



La casa de los espíritus, Kagemusha.

Ingmar Bergman, quien realizó gran parte de su obra en Suecia, expresó hace unos años, en una encuesta efectuada a cineastas de todo el mundo, que los filmes que había realizado en el extranjero o en coproducción internacional, habían sido los menos logrados. *“Trabajar en plan de coproducción, con un fuerte presupuesto, requiere un determinado sentido de la diplomacia: no se trata solamente de aspectos técnicos y financieros, las consideraciones artísticas deben tenerse en cuenta, la libertad de creación no es total. Breve: trabajar de esta manera no me ha sido muy provechoso.”*, confesó el maestro. Menos pesimista fue el canadiense Denys Arcand, director de **El declive del imperio norteamericano**, **Jesús de Montreal** y **Las invasiones bárbaras**, quien encontró en la coproducción una manera de escapar en parte de la omnipresencia hollywoodense. *“Para mi último filme discutía con un distribuidor norteamericano la posibilidad de confiar el papel principal a un negro. ¡Jamás, infeliz! –gritaba él–, ¡perderíamos instantáneamente todo el subcontinente indio y el sudeste asiático! En el lado opuesto, para tratar de resistir más o menos bien esta hegemonía, los otros países intentan alianzas estratégicas. El número de coproducciones entre Canadá e Inglaterra o Francia, aunque modesto, aumenta.”*

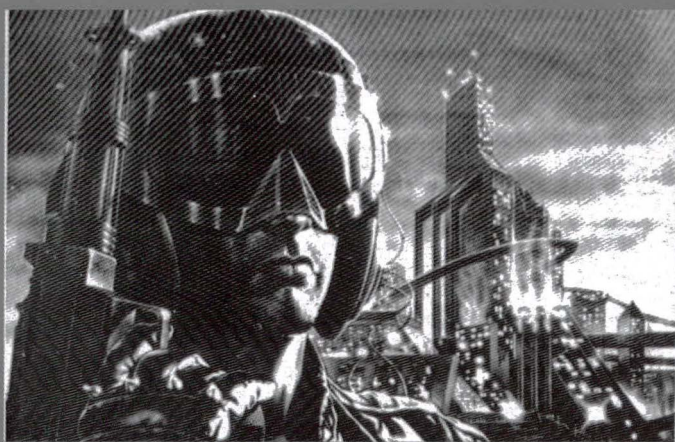
En realidad, muchas coproducciones tienen feliz recuerdo. A menudo han servido de refugio a cineastas “difíciles”, tercamente independientes, perfeccionistas y esporádicos en la entrega de su arte. Andrei Tarkovski, víctima de la censura en la otrora Unión Soviética, sólo pudo completar siete largos, de los cuales los tres últimos pudieron realizarse gracias a la ayuda europea: **Stalker** (URSS–Alemania), **Nostalgia** (Francia–Italia–URSS) y **Sacrificio** (Francia–Suiza–Inglaterra). Y otro hermético notable, el norteamericano Stanley Kubrick, captó recursos en Inglaterra, donde estaba exiliado, para hacer **Lolita**, **2001** y **Ojos bien cerrados**, cuando no emprendió proyectos enteramente británicos. Por otro lado, autores tan representativos de sus países como Akira Kurosawa y Federico Fellini, buscaron las alianzas que menciona Arcand, aunque en épocas distintas. Con URSS (**Dersu Uzala**), Estados Unidos

(**Kagemusha, Sueños**) y Francia (**Ran**), en tiempos de crisis y ancianidad del japonés; con los galos (**Los inútiles**, **Las noches de Cabiria**, **La dulce vida**, **Ocho y medio**, **Julieta de los espíritus**, **Amarcord**) y haciendo trío con Alemania (**Satyricon**, **Ensayo de orquesta**, **Ginger y Fred**), durante casi toda la trayectoria del italiano.

Pero si hay alguien que simboliza al cineasta urgido de conseguir dinero por todas partes es el colosal Orson Welles. En su etapa insalvablemente errante y azarosa, pudo terminar **Otelo** (Italia–Francia–Marruecos–USA), **Mr. Arkadin** (España–Francia–Suiza), **El proceso** (Francia–Italia–Alemania) y **Campanadas de medianoche** (España–Suiza), entre algunos cortos e incontables guiones nunca filmados. Sin embargo, las películas que quizá más deseó quedaron huérfanas: **Don Quijote** (España–Italia–USA), adaptación personalísima que arrastró desde los años cincuenta y que, siete años después de su muerte, se estrenó en 1992 con una edición ajena; y **The Other Side of the Wind** (Francia–Irán), suerte de testamento rodado entre 1970 y 1975, que narra la historia de un veterano director de cine que volvía a Hollywood a recuperar su carrera. Welles había llegado en busca de financiación hasta la familia de Muhammad Reza Pahlavi, el último sha de Irán, derrocado por la revolución islámica del ayatollah Jomeini en 1979. Esta circunstancia política agravó las desavenencias entre el autor, su hija Beatrice, su amante y actriz habitual Oja Kodar, y Mehdi Bouscheri, cuñado del sha, que habían provocado en 1976 que el material filmado se guardara en una bóveda de un banco parisino, donde permanece hasta la fecha. Hace unas semanas se ha dado a conocer que, luego de tres décadas de litigio, las partes están a punto de conciliar, y que el también director Peter Bogdanovich (**La última película**, **Texasville**), quien actúa en el filme como discípulo del viejo cineasta –algo muy cercano a la relación que tuvo con Welles en la vida real– está dispuesto a concluirlo, como fue la última voluntad del creador de **Ciudadano Kane**. Esperemos, entonces, que a mediano plazo podamos tener una nueva muestra de que los frutos de la coproducción tardan, tal vez demasiado, pero llegan.

y se llama Perú

Escribe Gabriel Quispe Medina



Como se sabe, las proyecciones de cine en el Perú se iniciaron en 1897. El 2 de enero estuvo limitada a los gobernantes y la aristocracia, y dos días después fue abierta al público en general. Recién una década después empezaban tímidamente los intentos empresariales de realizar breves películas peruanas, curiosamente financiadas por los dueños de las incipientes salas de la época, y habría que esperar hasta 1913 para el estreno de las primeras cintas argumentales, ambas comedias: **Negocio al agua** y **Del manicomio al matrimonio**.

Durante la primera mitad de la historia del cine peruano puede encontrarse un cementerio de decenas de empresas que desaparecieron luego de uno que otro proyecto. En muchos casos, sólo una aventura entusiasta, fracasada, y nada más, un envío y encontronazo inmediato. En retrospectiva, el periodo de intermitencias entre la gestación del lenguaje cinematográfico y la segunda posguerra, punto máximo de hundimiento para nuestro cine provocado en parte por la conflagración mundial, luce devastador, por la manifiesta imposibilidad del despegue en el Perú de la industria cinematográfica, mientras que en México y Argentina, por citar dos referentes latinoamericanos, se desarrollaban y expandían su influencia en la región.

Si el cine peruano, salvo algunos chispazos que se apagaban rápidamente, desfallecía en su propio mercado, la pretensión de atraer socios consistentes del extranjero para coproducir era más remota aún, más allá de personajes esporádicos como el productor español Juan Armengol, el director chileno Alberto Santana o el sonidista y productor argentino Francisco Diumenjo. El efímero apogeo de Amauta Films (1936–1940), lo que se ha denominado nuestra "edad de oro", contó exclusivamente con capitales nacionales. A fines de los cincuenta, una de las décadas más desérticas del cine peruano, el filme **La muerte llega en el segundo show** estuvo bajo la producción del argentino-español José María Roselló, pero no tenía asociado alguno.

Los sesenta: el abrazo compartido

En los años sesenta empieza propiamente a prodigarse la coproducción. Ciertas ventajas del marco legal peruano, y el interés de la industria del cine mexicano en recuperar parte del mercado que ya estaba perdiendo desde la década anterior, posibilitaron una serie de películas generalmente comedias y filmadas en el Perú, con el grueso del capital, previsiblemente, azteca, y un reparto constituido por populares figuras del cine, la TV y la música de ambos países, como Luis Aguilar, Mauricio Garcés, Gloria Marín, Manuel "Loco" Valdez, Rogelio Guerra, Luis Álvarez, Luis Ángel Pinasco, Edith Barr, Vlado Radovich, Jorge Montoro, Ricardo Blume, Augusto Ferrando, Patricia Aspíllaga, entre otros.



Calles peligrosas, Operación ñongos, Bajo la piel, Taita Cristo.



La boca del lobo.

Hablamos de **Operación ñongos** (1964), **A la sombra del sol** (1966), **Mi secretaria está loca, loca, loca** (1967), **Seguiré tus pasos** (1967), **Bromas S.A.** (1967), **La Venus maldita** (1967, en sociedad con Argentina), **El tesoro de Atahualpa** (1968), **Las sicodélicas** (1968), **Pasión oculta** (1968). La mayoría de ellas oscilaron entre la explotación de los paisajes naturales del Perú, los atractivos culturales tipo Machu Picchu y el lado más cosmopolita de una Lima que en esos tiempos insinuaba progreso y expansión demográfica a la vez.

También hubo coproducciones peruano-argentinas, como **Intimidad de los parques** (1965), de Manuel Antín, quien reunió a Ricardo Blume y Francisco Rabal en una adaptación de dos cuentos de Julio Cortázar, en la que curiosamente se mezclaban las constantes antes mencionadas (Cusco, Machu Picchu y clase acomodada limeña) para elaborar un relato con clara influencia del italiano Michelangelo Antonioni. O incluso cintas sobre temas muy propios de la cosmovisión andina, como **Taita Cristo** (1967), de Guillermo Fernández Jurado, o de un director tan personal como Armando Robles Godoy, **En la selva no hay estrellas** (1966), necesitaron del aporte argentino. Asimismo, el boom inicial de las telenovelas latinoamericanas, que encontró al Perú en excelente posición, propició la producción conjunta de **Simplemente María** (1970) y **Nino** (1972), con un equilibrio en el estrellato entre ambos países, a diferencia de las peruano-mexicanas: Ricardo Blume, Saby Kamalich, Gloria María Ureta, Enzo Viena, María Aurelia Bisutti, etcétera.

Últimas décadas

Desde fines de los setenta el cine peruano empieza a acceder a mayores posibilidades de coproducción. Entre otros, Venezuela (Cine Films 71 S.A.), Cuba (a través del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica, ICAIC), Alemania (ZDF, Pandora Films), España (Tornasol Films, Televisión Española, Sociedad Estatal del Quinto Centenario), Inglaterra (Channel Four), Francia (Fonds du Sur, Ministerio de Relaciones Exteriores), y hasta Estados Unidos (con la empresa New Horizons, que perpetró varios esperpentos con Luis Llosa), se convirtieron en plazas accesibles para los cineastas peruanos.

Es cierto que ese acceso es cada vez mayor, pero también es más ostensible el costo que las obras deben pagar por él. Lo que sucede con frecuencia es que las futuras películas se diseñan de antemano de tal forma que el apoyo económico de algunas empresas o fundaciones es más probable. Ejemplos claros son las escenas de María Elena Moyano en suelo español en **Coraje**, de Alberto Durant, basadas en la vida real pero innecesarias y débiles, o esa serie de presencias no del todo satisfactorias de intérpretes hispanos en cintas de Francisco Lombardi, desde **Bajo la piel** hasta **Tinta roja**, compensadas por el talentoso director de fotografía Teo Delgado, de la misma nacionalidad. En tiempos globalizados, la coproducción es especialmente necesaria y probable, pero hay que tomarla con pinzas, porque ayuda a cierta continuidad de la producción, mas no asegura buenos resultados económicos ni artísticos.

EXPERIENCIAS

Desde 1980, cuando hice mi primera coproducción con Cuba y México, nada ha cambiado en el tema de la coproducción y los derechos, ni por el cable y el video. Siempre estuvieron en los acuerdos comerciales todas las formas de comercialización y difusión. Básicamente hay dos maneras de llegar a un arreglo: por porcentaje o territorios. El coproductor que aporta el 30% del valor de la producción puede tener el 30% del mercado mundial (con la excepción de su territorio y del tuyo que van al 100% cada uno), salvo que por alguna razón su participación tenga un plus y tenga capacidad de negociación para pedir el 40%. Pero no es usual. Lo que ocurre más es que algunos coproductores inflan su aporte para incrementar su participación porcentual, atribuyendo al actor, el laboratorio o la cámara que ponen un mayor valor del que realmente tienen.

Pero también podrías negociar territorios. Si coproduces con Chile y Argentina, cada país se queda con los ingresos generados en su suelo. Si el coproductor es español, podrías cederle España y Europa. El resto del mundo queda para ti o para negociarlo con un tercer coproductor.

En el caso específico de **Doble juego**, España sólo tiene España, en todas las modalidades de explotación comercial. En el caso del ICAIC, también es Cuba y punto.

La parte peruana consigue más en la medida que aporte más. Si sólo pones diez, nunca podrás obtener veinte. Ahora que casi no hay aportes peruanos, estamos peor que nunca.

Alberto "Chicho" Durant

Existen países europeos como Alemania y Francia que se interesan en coproducir proyectos que tengan la identidad nacional en el más alto grado posible. Por lo tanto no buscan imponer intérpretes de sus países, que no sólo implican una cuota laboral, sino una injerencia en la historia que narra la película. al insertar personajes de otro idioma y otra procedencia. El único país que ha apostado por la fórmula de hacer ese tipo de imposiciones en la coproducción es España, que casi nunca deja de colocar un actor o una actriz, además de personal técnico, en las películas latinoamericanas. Los españoles siempre piensan primero en ellos, en manejar su interés de expandir su industria filmica.

Cuando la coproducción se realiza entre países de Europa, hay la facilidad de que, generalmente, aquellas cinematografías funcionan más allá de sus fronteras, no sólo en su propio territorio (aquí ni siquiera eso está asegurado). Por ejemplo, una película alemana puede cumplir en Francia, y una francesa en Alemania.

En nuestra región, el contexto es mucho más complicado en el intento de aunar esfuerzos entre productoras de naciones vecinas, porque habitualmente casi en ninguna o en muy pocas está garantizado el acceso de las otras cinematografías, por la hegemónica distribución del cine norteamericano. En ese sentido, IBERMEDI A apoya proyectos presentados al menos por dos o más países, lo que constituye una de las posibilidades más factibles para realizar coproducciones.

Stefan Kaspar

FUENTES

BEDOYA, Ricardo. **Cien años de cine en el Perú**. 2da edición actualizada. Lima. Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 1995. 500 pp.

BEDOYA, Ricardo. **Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas**. Lima. Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 1997. 343 pp.



Paloma de papel.

ibermedia en blanco y negro

Escribe Christian Wiener

El Fondo Iberoamericano de Ayuda IBERMEDIA fue creado en noviembre de 1997 sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en la Isla de Margarita (Venezuela), relativo a la ejecución de un programa de formación para los profesionales de la industria audiovisual iberoamericana¹. El programa forma parte de la política audiovisual de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI).

IBERMEDIA, a través de estas bases, pretende promover en sus Estados miembros, por medio de ayudas financieras, la creación de un espacio audiovisual iberoamericano. Entre sus objetivos figuran:

1. Promover mediante la aportación de asistencia técnica y financiera, el desarrollo de proyectos de coproducción presentados por productores independientes iberoamericanos, incluido el aprovechamiento del patrimonio audiovisual.
2. Apoyar a las empresas de producción y distribución iberoamericanas capaces de desarrollar dichos proyectos.
3. Fomentar la integración de las empresas iberoamericanas del audiovisual en redes supranacionales.
4. Incrementar la distribución y promoción de películas iberoamericanas.

5. Fomentar la formación y el intercambio de los profesionales de la industria audiovisual iberoamericana.

El Fondo IBERMEDIA está actualmente ratificado por trece países miembros y observadores de la CACI que financian el programa: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, España, México, Perú, Portugal, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela².

IBERMEDIA está dirigido por un Comité Intergubernamental (CII), en cuyo seno cada Estado miembro designa una autoridad cinematográfica como su representante. Este comité define la política, las modalidades de obtención de la ayuda y toma todas las decisiones que se imponen en conformidad con las reglas enunciadas en el Reglamento de Funcionamiento del Programa IBERMEDIA. El Comité Intergubernamental se reúne generalmente una vez al año para decidir los proyectos que se va a apoyar y la cuantía. Dentro de esta estructura, la Unidad Técnica IBERMEDIA (UTI) asume la responsabilidad de la ejecución y el funcionamiento del programa.

Los recursos económicos del fondo provienen esencialmente de las contribuciones de los Estados miembros



Punto y raya.

y del reembolso de los préstamos concedidos. Una mayor aportación da derecho a mayores posibilidades de recursos para las coproducciones donde participen los países aportantes.

El Comité Intergubernamental, teniendo en cuenta los medios financieros puestos a su disposición, concentra su actuación sobre cuatro programas de ayudas, dirigidas a empresas de producción y/o distribución independientes iberoamericanas miembros de IBERMEDIA, y que estén registradas en alguno de los países miembros del programa.

· **Distribución/promoción y acceso a mercados.**— Para distribución y promoción de películas iberoamericanas en otros países de su realización. En esta categoría el importe concedido no podrá exceder en ningún caso el 50% del presupuesto de promoción y distribución presentado por título. El distribuidor deberá garantizar el resto de la financiación. El importe máximo que se puede conceder a cada distribuidor por película es de treinta mil dólares).

· **Desarrollo de proyectos de cine y TV.**— Se considera parte del desarrollo de un proyecto: la escritura del guión, búsqueda de financiación, la elaboración del plan de marketing y de distribución; el análisis del presupuesto, el casting, la investigación gráfica y la realización de un piloto (en animación), la investigación en archivos (documental), la preparación del plan de rodaje (localizaciones, etc). La cantidad concedida no podrá ser, en ningún caso, superior al 50% del presupuesto total del desarrollo del proyecto y el importe máximo de la ayuda es de quince mil dólares por proyecto en concepto de préstamo reembolsable.

· **Coproducción.**— Para largometrajes de ficción (con una duración mínima de setenta minutos) y documentales (con una duración mínima de cuarenta y cinco minutos) que cumplan los siguientes requisitos:

— Que sean coproducidos por al menos tres coproductores de los países miembros de IBERMEDIA. Excepcionalmente podrán participar proyectos coproducidos por dos coproductores y un distribuidor de los países miembros de IBERMEDIA, que confirme con atestados la circulación de la película.

— Para las coproducciones multilaterales el mínimo exigido (financiero) es el 10% del coste total de la producción y el máximo el 70%.

— Para las coproducciones bilaterales el mínimo exigido es el 20% y el máximo el 80% del coste total de la producción.

— La participación de coproductores de Estados no miembros de IBERMEDIA no podrá exceder el 30% del coste total de la película.

— Los autores, técnicos y actores principales deben ser iberoamericanos, salvo excepción justificada.

— Cada coproductor debe contar como mínimo, con el 50% de su financiación.

— Las películas no deberán iniciar su rodaje antes de la fecha límite de presentación de propuestas, y está previsto que comience, como máximo, nueve meses más tarde.

Los préstamos reembolsables serán asignados a cada coproductor en función de su porcentaje de participación financiera en la coproducción. Se concederá en tres plazos. El importe del préstamo concedido no excederá de doscientos mil dólares del coste de producción, ni superará el 50% del presupuesto total. La ayuda obtenida se reembolsará a partir de los ingresos netos de cada productor.

· **Formación Profesional.**— Dirigido en este caso a escuelas de cine y/o televisión, universidades, centros de formación profesional especializados, sociedades privadas pertenecientes a la industria audiovisual, organizaciones y asociaciones profesionales pertenecientes a la industria audiovisual. Es una subvención a acciones de formación dirigidas a alguno de los siguientes sectores: gestión financiera y comercial, nuevas tecnologías, técnicas de escritura de guiones, y técnicas en archivo, conservación y restauración de material fílmico. El importe concedido en este acápite no podrá exceder en ningún caso del 50% del presupuesto de la actividad académica a realizar. El solicitante deberá garantizar la parte de financiación no cubierta por IBERMEDIA. El importe máximo que se puede conceder es de cincuenta mil dólares.

Gracias a estos aportes se han podido financiar en las siete convocatorias hasta la fecha realizadas por IBERMEDIA, algunos de los siguientes títulos: **Capitanes de abril** (María de Medeiros, Portugal), **Botines de guerra** (David Blaustein, Argentina), **Las profecías de Amanda** (Pastor Vega, Cuba), **Lista de espera** (Juan Carlos Tabío, Cuba), **En la puta vida** (Beatriz Flores Silva, Uruguay), **La ciénaga** (Lucrecia Martel, Argentina), **Los niños invisibles** (Lisandro Duque, Colombia), **Palabra y utopía** (Manoel de Oliveira, Portugal), **Un lugar donde estuvo el paraíso** (Gerardo Herrero, España), **B-Happy** (Gonzalo Justiniano, Chile), **Buñuel y la mesa del Rey Salomón** (Carlos Saura, España), **Aro Tolbukhin** (Agustí



El atraco.

Villaronga, México-España), **El crimen del padre Amaro** (Carlos Carrera, México), **Corazón de fuego** (Diego Arzuaga, Uruguay), **Punto y raya** (Elia Schneider, Venezuela), **El bonaerense** (Pablo Trapero, Argentina), **Un oso rojo** (Israel Adrián Caetano, Argentina), **Kamchatka** (Marcelo Piñeyro, Argentina), **El atraco** (Paolo Agazzi, Bolivia), **Sub-terra** (Marcelo Ferrari, Chile), **La hija del canibal** (Antonio Serrano, México), **Garrincha, estrella solitaria** (Milton Alentar Jr., Brasil), **Machuca** (Andrés Wood, Chile).

PERU EN IBERMEDIA

Pese a que el gobierno peruano participó en la Cumbre de Margarita donde se instituyó el Programa IBERMEDIA, suscribiendo el entonces presidente Fujimori el acta de su creación, y que nuestro país era integrante de la CACI desde sus inicios, en 1989, el Perú no formó parte del programa ni se pudo beneficiar de sus ayudas hasta que formalizó su ingreso y aporte en la segunda mitad del año 2000, luego de una larga y sostenida presión de los cineastas nacionales para que se concretara. El motivo que se adujo desde el Ejecutivo para dejarnos fuera es el mismo de siempre, el económico, afirmándose que no habría en el tesoro público los cien mil dólares, que es el aporte mínimo de cada país participante. Pero la razón de fondo es el escaso interés y la indiferencia del Estado peruano y sus autoridades para todo lo que es expresión cultural, incluso como forma de integración y de mutuo beneficio con países hermanos. De ahí que en todos los años siguientes, ha continuado la puja dramática de los cineastas y el CONACINE con los Ministerios de Relaciones Exteriores, Educación y especialmente Economía y Finanzas, para que se cumpla con el pago de la cuota anual al Programa IBERMEDIA (pese a que está presupuestado) y que no queden otra vez de lado de la convocatoria las empresas y los profesionales peruanos.

De esta manera, coincidiendo con la cumbre de presidentes y jefes de estado que se desarrolló en Lima en noviembre del 2001, se realizó en nuestra capital la reunión correspondiente a la cuarta Convocatoria del Fondo IBERMEDIA que decidió otorgar ayuda para coproducción a **Mercurio no es un planeta** (luego convertida en **Doble juego**) de Alberto Durant, en desarrollo de proyectos: **Miranda** (ahora **La prueba**) de Judith Vélez, **Una sombra al frente** de Augusto Tamayo, **Paloma de papel** de Fabrizio Aguilar y **Romance con la muerte** (luego convertida en **Coca Mama**) de Marianne Eyde; en la categoría de distribución fue **La espalda del mundo** de Javier Corcuera y a cargo de Casablanca Latin Films, y en becas de formación fueron beneficiados Rosita Rodríguez, Diego Vega,

Mariana Salomón, Lucía Janto y Francisco Adrianzén. Al año siguiente la reunión de deliberación se efectuó en Santiago de Chile, siendo beneficiadas en coproducción **Miranda** y **Polvo enamorado** de Luis Barrios, en desarrollo de proyectos **El guardián del fuego** de Gianfranco Annichini, en distribución **La fiebre del loco** de Andrés Wood para Casablanca Latin Films, y para becas de formación, Rosa María Oliart. La reunión de 2003, inicialmente prevista en Santa Cruz (Bolivia), se tuvo que trasladar por razones de inestabilidad política a Buenos Aires, y allí ganó en coproducción **Una sombra al frente**, y para desarrollo de proyectos, **Los famosos inmorales** de Aldo Salvini y **Queremos tanto a Andrea** de Edgardo Guerra. Finalmente el año pasado la cita fue en Tavira (Portugal), donde se acordó apoyar en coproducción a **Grandes miradas** de Francisco Lombardi y **Pasajeros** de Andrés Cotler, y en desarrollo de proyectos **Paraíso** de Alberto Durant.

A modo de información, la dinámica para la elección de las ayudas es más o menos la siguiente: el país elige de entre sus postulantes nacionales, en las diversas categorías, cuáles son los que, a su criterio (de calidad, responsabilidad, trayectoria, etc.), tienen las mayores opciones o posibilidades de ser beneficiarios de las ayudas. Previamente las postulaciones han sido sometidas al exigente filtro de la UTI, que en algunos casos descalificó a más de la mitad de los aspirantes por no cumplir con todos los requisitos establecidos en las bases de convocatoria. Posteriormente se congregan un representante por nación en la reunión final y deliberante. En dicho cónclave, y de acuerdo a la cantidad de recursos aportados por cada estado, se hace una especie de "bolsa" de dineros que se distribuye buscando una cierta proporcionalidad entre todos los miembros. La tajada más apetitosa es sin lugar a dudas la de coproducción, por lo que la gran mayoría de países priorizan esta ayuda, sacrificando las demás. Sin embargo, este apoyo puede verse también afectado cuando se divide en dos o más proyectos, como sucedió el año pasado con **Grandes miradas** y **Pasajeros**, que obtuvieron ciento diez mil dólares y cincuenta mil dólares, respectivamente; cuando habían solicitado doscientos mil la primera y ciento ochenta mil la segunda.

En la categoría de distribución/promoción la experiencia ha sido poco afortunada, ya que si bien **La espalda del mundo** llegó a ser exhibido comercialmente⁴, no sucedió así con **La fiebre del loco**, al parecer por desacuerdos en la forma de la asignación y control de los recursos por parte de IBERMEDIA. Existen también fuertes críticas sobre la engorrosa y complicada serie de trámites y solicitudes que se demandan desde España



Doble juego.

(que chocan contra nuestra cultura de la informalidad), así como la restricción impuesta en los últimos años, respecto a que los proyectos para desarrollo y coproducción deben ser presentados por empresas con experiencia previa en el largometraje, lo que evidentemente resulta una barrera difícilmente franqueable para las operas primas. Sin embargo, también hay que decirlo, el fondo IBERMEDIA por sus características tendientes a la coproducción internacional fue concebido más como una ayuda o apoyo si se quiere de "segundo piso" o peldaño, complementaria a las ayudas o fondos existentes en cada país, que si debieran destinarse en una buena proporción a las producciones de nuevos realizadores. Pero como esto no sucede en el Perú, por el incumplimiento conocido de la ley de cine, es que se produce el comprensible desembalse de expectativas y frustraciones en el gremio, especialmente en los más jóvenes.

La coproducción es ante todo, un asunto económico, e IBERMEDIA no es una excepción. Pero incluso en el terreno monetario, a veces hay sumas que pueden terminar siendo contraproducentes, como por ejemplo en el caso de acuerdos de latinoamericanos con productores europeos, que exigen dentro de sus cláusulas la participación en la película de personal artístico, técnico, e incluso equipos, que pueden terminar encareciendo de sobremanera –y de forma desigual– los costos de una producción local. Peor aún es cuando esta participación se extiende al argumento y concepción de la película, como lo señaló en alguna ocasión José Watanabe, guionista de **Anda, corre, vuela**, en el que se habría visto obligado a incorporar como subtramas referencias al terrorismo y la ecología, a pedido supuestamente de los coproductores alemanes. ¿Cuántos otros filmes nacionales accedieron a estas presiones de sus financistas? Difícil saberlo, porque estos temas suelen guardarse bajo la sombra de la duda⁵.

Lo cierto e indiscutible es que la coproducción es positiva y necesaria para cualquier cinematografía, mucho más en un mundo globalizado, donde los mercados de financiamiento, distribución y exhibición, requieren ampliarse a cada vez más países y no restringirse a los mismos de siempre. Cuidando, eso sí, que no sea otra vez que el pez grande se coma al chico, o que el chico se deje almorzar por la carnada. Ahí están los nombres de Gutiérrez Alea, Ripstein, Arístarain o Sanjinés, por hablar sólo de latinoamericanos, que supieron convocar al capital extranjero y la presencia foránea para algunas de sus más importantes producciones, sin renunciar en un ápice a su identidad propia y la creatividad personal.

NOTAS

¹ Mayor información en la página web:

<http://www.programaibermedia.com/esp/htm/home.htm>

² Puerto Rico, pese a su status singular como nación, forma parte del programa IBERMEDIA desde el año 2003.

³ En el caso del apoyo para la Formación Profesional hay que señalar que hasta el 2002 estaba dirigido a profesionales o postgraduados en el campo audiovisual para su actualización, especialización o practica profesional en alguna institución académica o empresa reconocida (a quienes se entregaba un máximo de dos mil dólares); pero ese año el CII decidió modificar la convocatoria debido a la dispersión y escasos resultados de la modalidad anterior.

⁴ Véase al respecto el artículo de René Weber en **BUTACA sanmarquina** N° 12, agosto 2002, pp. 15-16.

⁵ Otro grave peligro es el de las coproducciones babélicas, con sinnúmero de acentos idiomáticos a la manera de las telenovelas latinas de Miami, pero sin ninguna identidad local. Algo de eso sucedió en la poco feliz experiencia del G-3 que agrupó a México, Colombia y Venezuela, con resultados insatisfactorios, cuando no fallidos.

Una inusual y beneficiosa forma de cooperación internacional

la preventa de juliana

Escribe René Weber

La coproducción en el campo del cine es sin duda una fórmula que puede en teoría, a través de la unión de esfuerzos entre empresas de un mismo país o entre empresas de varios países, fomentar la producción, ampliar los mercados de un producto cinematográfico e integrar las cinematografías de una región. Sin embargo, la coproducción presenta a menudo ciertos inconvenientes que derivan de las exigencias de cada una de las partes, tanto en la fase de la realización (cambios en el guión, cuotas en el reparto de roles y actores, imposición de técnicos, presión en la elección del laboratorio, etc.) como en la fase de distribución–comercialización (reserva de territorios para cada una de las empresas coproductoras). Esto no necesariamente redundará en beneficio de la obra, en términos de calidad del producto o de éxito comercial.

La historia del cine peruano es testimonio de casos en los que los productores locales tuvieron que hacer concesiones al tener que incorporar a directores de fotografía, camarógrafos, editores y actores de terceros países, no siempre con resultados felices. En ciertas ocasiones, los guionistas se han visto en la obligación de crear roles para poder insertar a actores extranjeros, como la socióloga española en **Coraje**, de Alberto "Chicho" Durant, o el fotógrafo hispano en **Tinta roja**, de Francisco Lombardi; personajes hasta cierto punto postizos que no aportaron y más bien sobraron dentro de la estructura fílmica. Todos recuerdan a los soldados españoles hablando con acento cubano en el descuartizamiento de José Gabriel Condorcanqui en el filme **Túpac Amaru**, de Federico García.

No obstante, la historia también testimonia un caso particular y enteramente beneficioso para el cine nacional. En efecto, en 1987 el Grupo Chaski se unió al canal de televisión alemán Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) para realizar el largometraje **Juliana**, y se sumó de esa manera a las empresas que desde hacía varios años habían establecido relaciones de coproducción con empresas extranjeras. Entre otros casos, había ocurrido con **Malabrigo** (Perfo Studio, ICAIC, ZDF, Channel Four), **Túpac Amaru** y **El socio de Dios** (Cinematográfica Kuntur, ICAIC), **Misión en los Andes** (Iguana Films, New Horizons Pictures) y **La boca del lobo** (Inca Films, Tornasol Films).

Pero, en realidad, la relación Chaski–ZDF no fue en sentido estricto una coproducción. Se trató de la modalidad que se conoce como preventa. En este caso preciso, la ZDF

después de las conversaciones iniciales exigió una sinopsis y luego de aprobarla acordó financiar las tres cuartas partes del presupuesto, correspondiéndole el monto restante al Grupo Chaski. La peculiaridad del acuerdo consistió en que los alemanes en ningún momento tuvieron injerencia en el proceso de producción. Es decir que el equipo de realización¹ de Chaski tuvo total libertad para elaborar el guión, organizar el casting, seleccionar a los actores, contratar a los técnicos, elegir el laboratorio más conveniente. Una relación empresarial que se basó en la confianza mutua. Sólo en una oportunidad, Bärbel Lutz–Saal, representante de la ZDF, estuvo en Lima por algunos días durante el rodaje de **Juliana**. Es decir que los aciertos y desaciertos de la película solamente pudieron ser atribuidos a la gente de Chaski y de ningún modo a la ZDF.

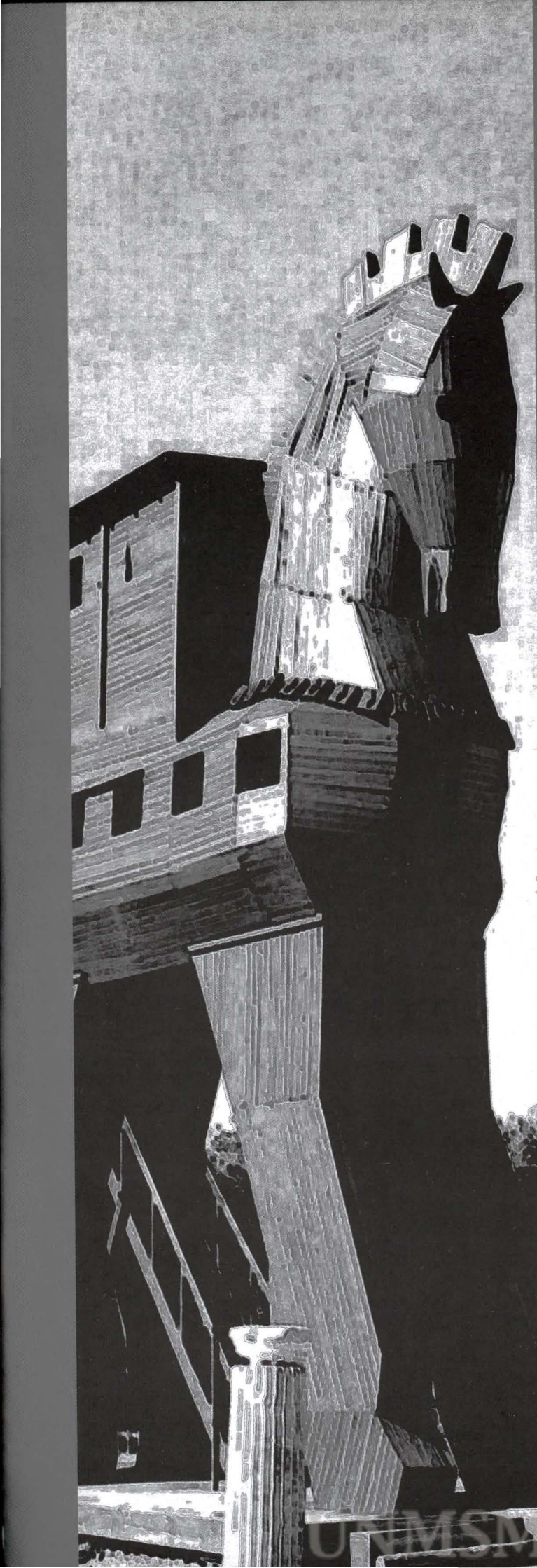
Particular atención merece el aspecto de los derechos de comercialización de la obra. El espacio de acción de la ZDF se limitaba al campo de la televisión de habla alemana (Alemania, Austria y Suiza), mientras que el Grupo Chaski obtuvo los derechos televisivos para los demás países de los cinco continentes y los derechos en cine para vender **Juliana** a nivel mundial (incluyendo a los países de habla alemana). El corolario fue positivo: la cinta se vendió a diecisiete países².

No cabe duda que las características del acuerdo fueron muy beneficiosas para Chaski y seguramente las más favorables que haya obtenido empresa peruana alguna. También se favoreció la ZDF porque le permitió contar con un largometraje, premiado internacionalmente en más de diez ocasiones, al precio de un spot televisivo en precios del mercado alemán. En resumen, **Juliana** representó una inusual forma de cooperación entre el Primer y el Tercer Mundo.

NOTAS

¹ El equipo de realización del Grupo Chaski estuvo conformado por Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi (codirección), Stefan Kaspar (producción), Oswaldo Carpio (investigación) y René Weber (guión).

² República Federal de Alemania, Austria, Suiza, Suecia, Bélgica, Checoslovaquia, Dinamarca, Francia, Inglaterra, Yugoslavia, España, Cuba, Uruguay, Canadá, Estados Unidos, Japón y Angola.



cine y urbanidad o el caballo de troya de hollywood

Escribe André Pâquet *

Con sus recientes éxitos de taquilla, el cine latinoamericano acaba de marcar un punto de inflexión en su historia. La aparición de una nueva generación de cineastas, en Argentina, Brasil y México en particular, confirma la emergencia de un cine joven e innovador. De todos modos, a pesar de su notoriedad internacional, este cine todavía continúa siendo demasiado marginal ya que coincide con la consolidación de otro, más comercial, que adhiere a los modelos dominantes y engendra importantes éxitos nacionales.

Es este fenómeno y el carácter urbano de dicho nuevo cine latinoamericano lo que quisiera abordar aquí. Para mí, esta "urbanidad" se define por su concepción estética: imágenes, signos, referencias, decorados, temáticas y comportamientos se inspiran en un lenguaje visual salido de la imaginería hollywoodense y de su poder mediático. La ciudad está aquí caracterizada por cierta violencia, por la corrupción, por el sexo, en suma por imágenes "fuertes".

Por mi parte, he elegido tratar esta temática con la intención de analizar los nuevos códigos de un lenguaje fílmico que domina la tendencia actual y que es retomado en un modo más *soft* por los talleres del Sundance Institute. Pues, hay que decirlo, a pesar de sus veleidades de independencia, el modelo Sundance no deja de hacer suyo el esquema narrativo hollywoodense. En las páginas que siguen, intentaré demostrar que esta dependencia es la de un cine basado en la *acción* y el *suspense*, que atrae al público, pero que puede tener también efectos perversos.

Todo esto me lleva a pensar que el "método Sundance", en el que se han inspirado muchos realizadores latinoamericanos en los últimos años, podría convertirse finalmente en una suerte de *caballo de Troya*.



Nueve reinas, View from the top.

Bajo la aparente generosidad de Sundance, se vislumbra una voluntad, más sutil, pero no menos hegemónica que la de Hollywood. La compararé aquí con los subsidios concedidos por ciertos países europeos. Abordaré también la noción de una necesaria “deconstrucción” de los códigos hollywoodenses, como aquella practicada por ciertos cineastas ante un cine más comercial, más accesible, pero confrontado por este simple hecho a la recuperación que ya hace de él Hollywood. Para finalizar, examinaré ejemplos que me parecen reunir con éxito otras tantas visiones urbanas siguiendo los temas y las formas de estos países.

La ideología del público

El modelo hollywoodense exitoso funcionó siempre siguiendo el mismo esquema: narrativo, estructuralista y lineal, hecho de continuaciones, *remakes* y subproductos vendidos gracias a la presencia de *stars*. Una suerte de producción en cadena, en suma, con el relevo del vídeo y la televisión. Todo este sistema reposa sobre el mismo procedimiento narrativo, con el héroe y la coreografía de la muerte en el filme de acción, o la familia unida gracias a los valores puritanos en la comedia de costumbres. Podemos suponer entonces, que la mayoría del público, si no la casi totalidad, adhiere a esta ideología. Si no fuera éste el caso, los espectadores irían a ver filmes antitéticos. Pero no lo hacen: lo testimonia el “fracaso” de ciertos filmes. De tal manera, será la oposición fracaso/éxito la que será pertinente para evaluar las diferentes cinematografías.

En efecto, en muchos filmes latinoamericanos recientes, la extrema “urbanización” de los sujetos, de los temas y de la forma, a través de la introducción del suspenso y del espectáculo como hilo conductor del relato, es directamente tributaria de la escuela de guión hollywoodense. Este fenómeno me parece que entraña un cierto abandono de la escritura visual que, poco a poco, confirma una dependencia respecto del modelo estadounidense. He aquí, a grandes rasgos, otros tantos factores que, aún habiendo tenido efectos benéficos en la recuperación de un público (algo que concedo, reconociendo yo también por mi parte sus efectos benéficos consiguientes para las respectivas cinematografías), corren no obstante el riesgo de más largo plazo de contribuir a marginar películas más experimentales, o más marcadas por una búsqueda en el plano de la escritura fílmica. Existe entretanto el riesgo, si no el peligro, de una estandarización de los filmes, que se convertirían así en “productos”.

Cediendo a la violencia visual, y verbal, los cines nacionales de América Latina, parecen haber ido sacrificando uno tras otro el lenguaje cinematográfico y los valores nacionales sobre el altar de las malas compañías, siendo recompensados en contrapartida por el “espejismo” del mercado norteamericano.

El guión, el *casting*, el dinero, se han convertido en el núcleo de este proceso. Detrás de tal radicalización de la línea económica, se encuentra todo el paisaje del cine latinoamericano (y del cine mundial) que comienza a sufrir su propia metamorfosis. Es esto lo que yo llamo el *caballo de Troya de Hollywood*.

Flashback

Forjados en las luchas de liberación de los años setenta, el *Cinema Nôvo* y el *Tercer Cine*, denunciaban la violencia colonial y neo-colonial, aquella engendrada por el hambre y/o la dictadura. En Brasil, proliferaban las favelas; hacía su aparición una nueva urbanidad, donde iba a desarrollarse una violencia de proximidad (la de los barrios calientes, de la droga, de la corrupción policial, etc.). En el cine, esta época está marcada por una ebullición cultural, fruto de una mezcla de tradiciones, de folklore, de compromiso político, de donde surgió la evidencia de un cambio necesario. El *Cinema Nôvo* y la obra de Glauber Rocha fueron sus abanderados. En Argentina, esta urbanidad tomaba otro sentido: la “guerra sucia”, las desapariciones y el exilio de numerosos intelectuales dieron lugar a otro pensamiento crítico, inspirado en un imaginario revolucionario. En todos los casos, esta efervescencia cultural fue una fuente de esperanza que inspiró a toda una generación. El *Tercer Cine* y *La hora de los hornos* se hallaban a la vanguardia de ésta.

Dos teorías complementarias iban a ser portadoras de este cambio necesario: **La estética del hambre** de Glauber Rocha denunciaba este estado y proponía inscribirlo en una marcha cinematográfica, aquí más próxima al tropicalismo musical caro a Gilberto Gil o a Caetano Veloso (como en **Terra em Transe**). El tercer cine de Fernando Solanas y Octavio Getino abría, por su parte, el camino a una nueva y fundamental puesta en cuestión del cine como espectáculo e industria, y llamaba, a su manera, a la emergencia de “otro” cine, más popular y nacional, inspirado en “*lo real maravilloso*” de Carpentier (ilustrado por **Los hijos de Fierro**).

Pero, ¿qué ocurre hoy? Las favelas, convertidas poco a poco en infiernos urbanos, sirven de decorado a los videoclips de Michael Jackson, convertidos a su vez en inspiración para algunos filmes de nuestros días. La dictadura argentina es caricaturizada en una opereta que ha permitido a Madonna ocupar el papel de Eva Perón...

No cabe el sarcasmo, pero tampoco deja de ser cierto que el cine norteamericano, con su imaginaria, hoy más dominante que nunca, ha sabido imponer su ley y su modelo. Violencia, espectáculo, espectáculo de la violencia, suspenso y secuelas, han reemplazado a la denuncia, el imaginario y la mirada liberadora del *Cinema Nôvo* o del *Tercer Cine*.



Blade II, Hart's war.

“We Can Make Our Own Foreign Pictures”

Conviene recordar aquí otro fenómeno hegemónico norteamericano que apareció en los años sesenta y setenta. Con la emergencia de las nuevas cinematografías en Europa (la *Nouvelle Vague* en Francia, *Cinema Nuovo* en Italia, *Free Cinema* en Inglaterra) y la de nombres tales como Fellini, Godard, Richardson, Truffaut, Antonioni, aparecía por entonces una necesaria renovación en el paisaje global del cine. Como es siempre el caso, estos filmes extranjeros sólo tenían un acceso restringido al territorio “sagrado” de los Estados Unidos. En razón de la gran popularidad de estos realizadores, surgió entonces la idea de invitar a algunos de ellos a hacer sus filmes en Hollywood. Como decía por entonces Jack Valenti, el capitosté de la MPAA, ¡los estadounidenses pueden hacer su propio cine extranjero! Pero en la mayor parte de los casos, el resultado fue catastrófico. Con el tiempo Hollywood decidió limitarse a los *remakes* de los grandes éxitos extranjeros.

¿Verdaderamente han cambiado las cosas hoy?

Aun dominando como nunca antes las pantallas mundiales y la función misma del cine, Hollywood está de nuevo anémico. Tiene siempre necesidad de novedades, de sangre nueva. El método sigue en uso, y los filmes recientes de muchos cineastas latinoamericanos nos dan la prueba: Alfonso Cuarón (*Hart's War*, 2002), Alejandro González Iñárritu (*Hire: The Powder Keg*, 2002), Guillermo del Toro (*Blade II*, 2002), o Bruno Barreto (*View from the Top*, 2003) son buenos ejemplos. Ahora, sin embargo, los grandes estudios los contratan solamente para realizar obras por “encargo”. Se convierten así en “artesanos” al servicio del cine dominante.

Pero con el filme del argentino Fabián Bielinsky, *Nueve reinas*, volvemos a la solución del *remake*, lo que evita tener que asegurar una mejor distribución de las versiones originales de estos filmes y protege al mercado norteamericano contra tales “invasiones bárbaras”. Pero creo yo que el método Sundance es aún más insidioso. ¿No se puede decir, en efecto, que el fenómeno de los talleres de guión es una suerte de desvío del cine independiente al mismo tiempo que una manera de torpedear los cines nacionales?

¿Un canto de sirenas?

Los cines europeos de los setenta tenían bases sólidas para resistir estos cantos de sirenas. Pero hoy, en América Latina, Hollywood ataca en dos frentes: por un lado, la holgura financiera de Sundance sirve para propagar el método norteamericano de hacer cine; por el otro, se compran los filmes de los buenos alumnos a buen precio, confundiendo todos los territorios. Partiendo así del pretexto de la “conquista” del mercado estadounidense, los filmes caen bajo el control directo de las grandes firmas de Hollywood. Vuelven a continuación a

los territorios del sur a través de sucursales de estas mismas compañías (Columbia, Fox, Warner, etc.). ¿El resultado? Las grandes corporaciones del norte pueden controlar entonces como les parezca la distribución de estos filmes, ajustando los estrenos a su ritmo y según sus prioridades. O si no, adquieren los derechos, retiran la versión original y hacen un *remake*. Se cierra así el círculo.

A los buenos alumnos aplicados, se les propone directamente ir a trabajar a Hollywood. No se trata ya para ellos de hacer “películas extranjeras” para el mercado norteamericano, sino de proveer sangre nueva a un cine que se ahoga. La lección de los setenta se aprendió bien. La *sirena* se transformó en *caballo de Troya*.

¿No podremos decir, tomando en cuenta esta tendencia, que incluso para el cine independiente de los Estados Unidos, el fenómeno Sundance, más allá de sus pretensiones de *off Hollywood*, sólo habrá dado a luz quizás un *off Sundance*, mejor conocido como *Slamdance*? El cine independiente tan comúnmente elogiado hoy sólo tiene de independiente el financiamiento y los modos de producción. *En lo que toca al resto, se trata de un cine que se fabrica según los mismos criterios y los mismos códigos que el de Hollywood, y que va dirigido al mismo público que éste.*

Tomemos otro ejemplo, esta vez de otro dominio: el de la música, en el que esta invasión es todavía más insidiosa. ¿No acaparan acaso los artistas “latinos” *made in usa*, como Christina Aguilera, Gloria Estefan, Jennifer López, Ricky Martin, o Shakira, una amplia parte del mercado de discos en la propia América Latina, gracias sobre todo a la poderosa maquinaria de propaganda y *marketing* norteamericana? No es erróneo decir que ocupan un lugar de predominio en el “consumo”, a veces en detrimento de la producción nacional de aquellos países. ¡“Ley del mercado”, se me dirá! Pero, ¿gozan acaso los artistas nacionales de las mismas ventajas promocionales, de la misma visibilidad, y de los mismos medios de difusión a escala continental? ¿A qué se debe que en el cine, por ejemplo, los filmes de esos países sean poco vistos en el continente, mientras que la música “latina” *made in usa* atraviesa todas las fronteras? ¡Y cuando estos filmes son vistos, es porque han sido comprados por las *Majors*!

Además, esta situación—fenómeno ¿no tiene acaso como efecto perverso una marcada declinación del pluralismo cultural? ¿No es entonces paradójico que se pueda hablar todavía de diversidad cultural? Como quebequenses, vivimos esta búsqueda de modo cotidiano ya que en Montreal somos todos conscientes de la importancia de salvaguardar los medios de producción y de difusión, ante esta mezcla de todas



Carandiru, Ciudad de Dios.

las disciplinas. Creo que sería necesaria una verdadera guerra preventiva contra la mercantilización y estandarización de la cultura. No sólo nuestros gobiernos deben ser llamados al orden respecto de este problema, sino que hay también que sensibilizar a la opinión pública sobre la necesidad de conservar nuestras identidades, y esto, por medio de la cultura. El impacto que puedan tener las distintas disciplinas artísticas (teatro, cine, música, danza, letras) sobre un pueblo no es sólo cuantificable en términos de taquilla, sino que contribuye muy claramente a su proyección a futuro y su identidad.

La lección del guión rentable

Es hecho conocido y reconocido que durante la etapa del guión se elabora y se revela el costo de un filme. Del guión emerge el presupuesto: se trata de aquello que formulaba más arriba como el triángulo *guión-casting-dinero*. Este proceso, aun cuando puede hacer nacer esperanzas de ventas o de un éxito de taquilla, puede también transformar completamente un proyecto de escritura cinematográfica en una empresa de *marketing*. Como contrapartida de algunos cuantos éxitos loables, cuántos de estos "productos de taller" no se habrán convertido finalmente en mamarrachos comerciales...

En cierto modo, la incitación a utilizar medios cada vez más importantes, y a inflar los presupuestos para hacer un cine fácil de comercializar, de exportar, ¿no se halla acaso ligada muy a menudo con la "fabricación" de un "producto" que entra en competencia directa con su modelo? Me refiero al *modelo de un cine que posee medios mil veces superiores, y que se apoya en una prensa tan dominante como invasora*. La inflación económica derivada de la imposición de dicho modelo de explotación y de distribución con eje en la publicidad, la mediatización, las *stars*, los productos derivados, y campañas publicitarias de costo más elevado que el de la producción, ¿no corre el riesgo de arrastrar a todo el cine a un abismo sin fondo? Por otra parte, los buenos alumnos que progresan en este sistema emigran. Este éxodo permite al cine hollywoodense encontrar una renovación en medio de su falta de ideas. Pero, ¿tiene lugar realmente una renovación en Hollywood?

Es quizás tiempo de reevaluar este tipo de "urbanización" de las formas y de los temas, y hacerlo, a la luz incluso de los efectos ciertamente positivos del fenómeno, con el fin de mejor discernir los efectos perversos de esta fuga hacia delante. Por el momento, sólo la Argentina parece poder y querer salir del atolladero. Las condiciones de aparente miseria en las que se encuentra el cine de este país, me parecen paradójicas en relación con la riqueza, la innovación visual y el vigor de la escritura de la mayoría de estos filmes. ¿Cómo quedará el próximo filme de Lucrecia Martel, directora que nos había dado la excelente **La ciénaga** (¡salida sin embargo de

aquellos mismos talleres de guión!), cuando su guión haya sido triturado por los consejos conformistas de Sundance y las objeciones monetarias de una producción a cargo de HBO?

En este punto, es interesante ver con más detenimiento y comparar, tal como decía yo más arriba, los tipos de subsidio ofrecidos a las cinematografías latinoamericanas en Europa. Estos subsidios tienen características completamente opuestas a las del método Sundance. Ya se trate del Fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam, del Fondo de Subsidio del Festival de Göteborg (Suecia), del Fondo Sud (Francia), de la Fundación Jan Vrijman de Amsterdam, del Programa Ibermedia, o el de Cine en Construcción de la OCIC, que concede subsidios para la conclusión de filmes a través de los Festivales de Toulouse y de Donostia-San Sebastián, estas intervenciones tienen más bien tendencia a conceder asistencia directa, por concurso, para la provisión de servicios técnicos o a través de una ayuda a cineastas siguiendo un plan más personal. Se ha visto, por el contrario, que la tendencia estadounidense es la de implantar un modelo, pervertir una realidad para imponer una manera de hacer y responder a un mercado condicionado por el modelo dominante. En descarga de dicho método, *hay que decir, empero, que muchos cineastas lo buscan, ya que encarna sus aspiraciones...* Pero en tales casos, la gran renovación que se atribuye a estos filmes tiene que ver quizás en mayor medida con la temática, o el exotismo del decorado, que con la forma como tal.

El fenómeno Ciudad de Dios

Hemos dicho más arriba que el modelo hollywoodense es entonces esencialmente el del cine de acción. No intenta representar una realidad sino un modelo, una utopía, un mito. Pero, ¿cuál es la especificidad del filme de acción? Se halla en él casi siempre un decorado esencialmente urbano, el héroe mítico, el personaje ejemplar, la ilustración del combate entre el bien y el mal, una legitimación de la muerte por el peligro, un tratamiento visual de tipo publicitario, una puesta en escena coreografiada de la muerte. Se trata de un cine que concuerda de modo perfecto con la imagen mediática: la imagen que mitifica para crear leyenda.

Como lo dice tan bien la crítica Ivana Bentes, el cine ha pasado en el Brasil del *esteticismo del hambre* a un *cosmeticismo del hambre*. Y con filmes como **Carandiru**, este cine habría pasado, de acuerdo a ciertos críticos, a la *estetización del bandidaje*. El modelo produce un cine "nuevo", en el que la violencia se desencadena no ya como denuncia de un estado de cosas, sino como imagen fascinante de un mundo urbano prohibido; un puñetazo "estético" que tiene más de espectáculo que de compromiso o denuncia. El espectáculo del hambre se ha convertido en mercancía para un cine que,



Chicago, El bonaerense.

en lugar de denunciar, fascina y corre el riesgo de perpetuar tanto el modelo como la situación social que es la fuente de su discurso y su forma.²

El truhán de favela que aterroriza a todo el mundo se ha convertido en un ícono. Su nueva imagen le permite matar sin remordimientos a policías que están de todos modos corrompidos. El, en cambio, se cree indestructible. Se convierte en *estrella*. Lo que resulta, claro, excelente para un cine comercial, pero ¿qué implica tal cosa para la sociedad?

Atención, a pesar de lo que acabo de decir, que nadie se engañe sobre mis intenciones. Como espectador sólo puedo admirar el filme de Meirelles. Es evidente que se trata de una mecánica muy bien orquestada. Pero si me preguntan si me ha gustado esta banalización de la violencia, esta explotación de los jóvenes, esta ausencia de compasión, esta caracterización de los jóvenes de una manera tan demoníaca, eso ya es otra cosa. Se va a fondo en esta mecánica infernal, porque es el fruto de una receta consagrada. Se admira el talento del realizador, y de hecho es imposible negar que se trata de un filme muy hábil, el trabajo de un artesano que hizo sus primeras armas en la publicidad y el videoclip.

Con Meirelles se siente ese frenesí, es una máquina de hacer cine. Es de la generación de Tarantino, otro producto de Sundance. Pero la gran cualidad de **Ciudad de Dios**, lo mejor de su contenido social es quizás haber llegado a más de tres millones y medio de espectadores brasileños. Es decir, son, a pesar de todo, tres millones y medio menos de espectadores para **Chicago**. Pero, por otra parte, ¿no es posible decir también que estos espectadores fueron a ver **Ciudad de Dios** justamente porque se parece a **Chicago**...?

¿Glauber o Tarantino?

Llegó el momento de decirlo: no todo es malo en la empresa Sundance. Es una cuestión de dosificación y de autenticidad. **Central do Brasil** es también un producto Sundance, pero es una obra que posee un motor dramático verdadero: introduce la relación madre-hijo, pero también el descubrimiento del Brasil a través de una *road movie* que parte a la búsqueda del padre. En contrapartida, **Detrás del sol**, del mismo Salles, salido también de los laboratorios Sundance, es un filme sin alma, una temática desencarnada, sazónada con salsa western. Es la receta Tarantino aplicada a un tema intimista. Un filme sin corazón, lleno de buenas ideas visuales, pero ¿cómo se puede mezclar la miseria con un objeto de puro esteticismo? El resultado se halla lejos del efecto deseado. Este año, en Brasil, otro filme se enrola en esta tendencia de la estética de la violencia. **El hombre del año**, de José Henrique Fonseca, es otro puro producto de la "escuela Tarantino".

La lista sería larga si quisiéramos enumerar otros filmes salidos de las "fábricas" Sundance. *Es error de muchos creer que este "pasaje" es la panacea del éxito o la clave del mercado norteamericano*. Hay que decir, sin embargo, que a estos filmes bien retocados, ajustados a la receta, les falta en gran medida la libertad de una cámara, una poesía y un imaginario, un lirismo y una frescura que caracteriza sin embargo a una buena parte de los otros filmes de esta *nueva ola* latinoamericana.

En una categoría aparte, lejos de cierta urbanidad, con un retorno a los valores del Brasil profundo, **A la izquierda del padre**, de Luiz Fernando Carvalho, es mucho más auténtica. Se trata de una película que emprende con éxito un mestizaje temático y estético en una obra lírica que es fiel a los principios de Glauber Rocha.

Pero no quisiera olvidarme de mencionar otros filmes que llegan hoy de Brasil, como **El invasor**, de Beto Brant, filme "urbano" si los hay, pero que denuncia la corrupción en el medio inmobiliario de Sao Paulo, y que, sin sacrificar esta urbanidad justamente, deconstruye esta estética, la utiliza a contrapelo para crear un filme cargado de tensión y de contenido, donde la violencia está constantemente insinuada, jamás mostrada. O también **Estorbo**, un ensayo sorprendente y de gran rigor de Rui Guerra (caído desdichadamente en el olvido tras ser asesinado por la crítica francesa en Cannes). O la nueva *road movie* urbana de Ricardo Elias, **De passagem**, que sabe hacernos sentir la violencia latente de una megalópolis como Sao Paulo, pero sin jamás caer en la receta. He aquí películas que, por su forma o su temática, se conectan con este itinerario y esta libertad.

El nuevo cine argentino, o una deconstrucción de los códigos hollywoodenses

Es quizás en la Argentina donde se encuentra en mayor medida la "otra urbanidad". Por ejemplo, en **El bonaerense**, de Pablo Trapero, la historia de un cerrajero que se convierte en policía a pesar suyo, seguimos diversas complicaciones, no a la manera de un filme policial, sino más bien acompañando al personaje a medida que intenta sobrevivir en un medio hostil. **Silvia Prieto**, de Martín Rejtman, explora la vida cotidiana de una joven en busca de su identidad en una gran ciudad, y se detiene a describir una pequeña vida y una existencia sin disfraces. En **Vagón fumador**, de Verónica Chen, un filme más bien duro, pero que no cae en una sordidez inútil, aborda la realidad de los jóvenes de la calle sin moralismo ni pretensiones sociológicas, presentándonos personajes sorprendentemente lúcidos y articulados, y una reflexión fascinante sobre el desamparo urbano. O **Taxi, un encuentro**, de Gabriela David, en donde, en la noche urbana, se anuda la trama de una historia íntima que atempera la desolación en la que vagan sobrevivientes solitarios.



El padre de la novia. Y tu mamá también.

O, también, **Un día de suerte**, de Sandra Gugliotta, retrato muy contemporáneo de un Buenos Aires hundido en el desempleo y los conflictos políticos, y donde Elsa, joven de veinticinco años, está a la búsqueda de un trabajo decente que le procure el dinero necesario para la realización de su sueño: un viaje a Italia. O, finalmente, la más reciente **Tan de repente**, de Diego Lerman, donde dos lesbianas *punk* encuentran en Buenos Aires a Marcia, una vendedora de lencería acomplejada, obesa y solitaria, y la arrastran, más o menos contra su voluntad, en una suerte de *road movie* iniciática, una errancia contemporánea sobre los temas de la soledad y el encuentro que recuerda los filmes de Wenders o Jarmusch. Desde 1997, obras de este tipo caracterizan la nueva ola de este país...

Pero la Argentina no está tampoco inmunizada contra la invasión hollywoodense que se manifiesta allí sin embargo de modo bien diferente. Si los filmes de Marcelo Piñeyro (**Plata quemada**), Juan José Campanella (**El hijo de la novia**), o Alberto Lecchi (**El juego de Arcibel**), participan de la ola comercial, nos hallamos con todo en una sociedad muy diferente de la brasileña. La violencia no es aquí urbana del mismo modo que en Brasil. Es quizás más política. Además, en la Argentina hay una tradición cinematográfica y referencias cinematográficas más europeas; aquí, la influencia de Sundance tal vez sea menor. Cuando se estrena un filme como **Nueve reinas**, es más probable que quieran hacer un *remake*. Este es el efecto boomerang del fenómeno Sundance. Un guión brillante, un éxito nacional que Hollywood querrá poner bajo llave para sustituirlo por su propio "producto".

Para la mayoría de los jóvenes autores argentinos, existe la voluntad de imponer un cine nacional y de desmitificar cierto cine estadounidense. Al hablar con ellos se siente esta necesidad; se siente también que el desafío no tendrá posibilidades de éxito si no se rompen los códigos del cine hollywoodense. La situación económica y política argentina tiene sus dificultades, pero éstas tuvieron como efecto, de todos modos, la necesidad de los cineastas de buscar otras maneras de rodar, lejos de ese ardiente deseo de una imagen mítica que busque el consenso y quiera federar las opiniones bajo la consigna de un cine rentable.

El caso mexicano

En México, al día siguiente al anuncio de una renovación del cine nacional con **Amores perros**, filme que venía a romper reglas y convenciones, su realizador, Alejandro González Iñárritu, fue invitado a rodar su próximo filme en Hollywood. Comprado en muchos países por sucursales de las *Majors*, aquí y allá, el filme sería archivado durante varios meses para no obstaculizar los estrenos de las producciones estadounidenses.

Lo mismo pasó con Alfonso Cuarón, el realizador de **Y tu mamá también** (de la que también se habló de hacer un *remake*), y con Carlos Carrera, director de **El crimen del padre Amaro**. Ambos fueron invitados a realizar sendas películas en la meca del cine-espectáculo. Los mejores cineastas de esta nueva ola mexicana trabajan ahora en los Estados Unidos. Así es como Hollywood intenta renovarse: estimulando una fuga de cerebros cinematográficos.

Y sin embargo, desde hace unos cuatro o cinco años, hay en este país un cine que resiste y que da a luz obras que hablan de otra urbanidad, cambiando el paso del lenguaje tradicional y proponiendo una mirada más crítica. Benjamín Cann traza en **Crónica de un desayuno** un retrato humorístico y por momentos chirriante de una familia mexicana disfuncional que no tiene nada que ver con **The Osbournes**³; Salvador Aguirre trata de la desilusión de un retorno de inmigración a los Estados Unidos en **De ida y vuelta**; Marisa Sistach y Jorge Buig denuncian la violencia contra los adolescentes en **Perfume de violetas**, y más recientemente **Amar te duele**, de Fernando Sariñana, se inspira con éxito en un esquema tradicional (la historia de Romeo y Julieta) que le permite echar una mirada al racismo en el centro de la megápolis de México.

En todos los casos, éstos y otros excelentes filmes mexicanos encuentran hoy todo tipo de dificultades: explotación rechazada y/o trunca para hacer lugar a filmes estadounidenses, lagunas en el plan de promoción de los estrenos, etc. Recientemente, por presiones de la estadounidense MPAA, las *Majors* presentes en México rechazaron un programa de subsidio que consistía en la deducción de un peso (!) del precio de la entrada de cine para volver a financiar el IMCINE. *Es cada vez más frecuente que falten fondos para proyectos que no encuentran ya los presupuestos que exigen los guiones revisados y corregidos por los docentes de Sundance.*

Conclusión provisoria

Trapero, Bielsky, Rejtman, y Chen en Argentina; Carvalho, Amorim, Brant, y Amaral en Brasil; Cann, Hermosillo, Ripstein, y Tort en México, y muchos otros cineastas en otros lugares pregonan un tipo de narración libre, un tratamiento visual más europeo, el de la errancia y del cuestionamiento de la identidad. Nos dan un cine inspirado por una mirada crítica. Practican un cine que toma distancia del pensamiento mistificador, que no intenta ocultar la reflexión. A veces han sabido incluso retomar géneros en boga para apartarlos irónica o ideológicamente de su concepción original, y romper así el condicionamiento creado por la imagen mítica. Todos proponen una reflexión sobre la sociedad y su historia. También, sus filmes ponen a menudo en escena personajes sometidos a un sistema que



Ida y vuelta, El crimen del padre Amaro.

los condiciona tanto más por su imagen que por su política. Es así que denuncian, de manera implícita, a la máquina hollywoodense y, por la puesta en escena, repiensen el papel del cine y el lugar del espectador en la sociedad latinoamericana.

En cierto sentido, en muchos de estos países aparece desde 1995 un cine más deconstrutor y post-moderno que utiliza las imágenes que condena para fines subversivos, remontándolas, mezclándolas de otro modo, para aportar un sentido que desvirtúa a la apología mítica. Es por ello que afirmo que el rostro oculto del modelo Sundance, su intención no declarada, es la de oponer un cine industrial a un cine más artesanal, de búsqueda, y más crítico. ¿Un cine que exige medios importantes, y que al fin del camino, no cuenta con los medios promocionales adecuados?

Entre el éxodo de talentos, las exigencias presupuestarias del modelo, la sustitución de las obras por los "remakes" norteamericanos, el caballo de Troya de Hollywood parece estar dando sus resultados. Pero, si queremos la supervivencia de un cine nacional, corresponde hacer un oportuno *balance*.

NOTAS

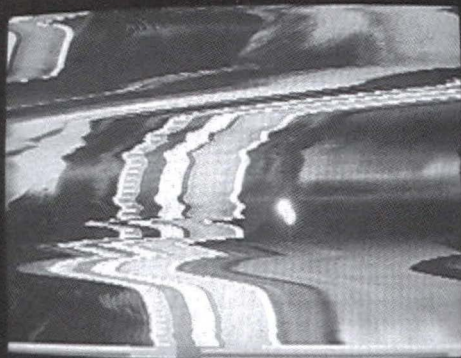
¹ En el cine, estrellas como Penélope Cruz, Cameron Díaz o Salma Hayek tienen efectos similares, aunque no tan masivos.

² Mientras escribía estas líneas, informan que el protagonista de **Ciudad de Dios**, Rubens Sabino da Silva, acababa de ser detenido por la policía de Rio luego de cometer un nuevo delito, y que al intentar escapar del hospital en el que había sido alojado, se despeñó en las rocas que se hallan debajo de dicho hospital, hiriéndose gravemente.

³ Comedia de MTV que sigue la vida ficcional de Ozzy Osbourne y su familia.

* André Paquet es consejero independiente en cine, encargado de los seminarios y eventos especiales de cine de Quebec y de cine canadiense para diversos organismos. Cursó estudios en historia del arte y literatura. Creador y director artístico de **Studio 9**, un cliente de arte y ensayo en Quebec (1962-1966). Funda y dirige la sección de cine canadiense de la Cinemateca de Quebec de 1967 a 1970. Organiza los **Servicios Culturales de Quebec en París** (1980-1987). Organizador del Coloquio Internacional **Celebración de Documental** por el cincuentenario de la Oficina Nacional de Films en 1989, y la Retrospectiva **Los cines de Canadá** para Téléfilm Canada y el Centro Georges Pompidou en París, en 1993, y la muestra **El cine de Quebec**, presentada en La Habana en 1995, y en Buenos Aires y Montevideo en 1997. Desde 1987 organiza y/o programa numerosos eventos cinematográficos canadienses y de Quebec en numerosos países de Europa y América Latina. Desde el año 2000 es programador de la sección Cine de América Latina para el Festival des Films du Monde de Montreal. Ha escrito artículos desde 1962 para publicaciones y libros especializados sobre cine, tanto en su país de origen como en el extranjero.

El presente artículo se publicó originalmente en la página web **Otrocampo**.



divertimento audiovisual

Escribe Silvia Kantor

La enseñanza del lenguaje audiovisual es una actividad muchas veces solitaria, realizado por pocas personas o por algunos colegios de educación primaria y secundaria, sólo en el caso que sus autoridades hayan comprendido la importancia de su aprendizaje en los educandos. En cierto modo estamos en la pre-historia. La asimilación, la facilidad con que se manifiestan los niños y jóvenes ante el lenguaje audiovisual es puramente intuitiva, les es innata.

Nuestras generaciones han sido alimentadas con el diario acontecer de la televisión, desde la niñez hemos cantado los jingles de los spots publicitarios. Los dibujos animados y comics son pan de todos los días. Tuvimos la suerte de aprender intuitivamente al principio y luego seguir apreciando este lenguaje de manera permanente, tanto en conversaciones como en guiones, ya que mis padres son cineastas, y gozaron de los beneficios de la famosa ley de cine 19327.

Luego de haber vivido de cerca el proceso completo de varias películas –cortos y largos–, un día jugando con mi sobrino le “inventé” un juego que nos tuvo a ambos ocupados y divertidos por largo tiempo. Ahí es que me pregunté si esa práctica, en apariencia sólo lúdica, podía compartirse con una mayor cantidad de chicos.

Visité una serie de centros educativos, en los que gentilmente se disculparon por la falta de interés, hasta que en el Colegio Champagnat hablé con el director, quien no sólo comprendió la importancia de la enseñanza y aprendizaje del lenguaje del séptimo arte, sino que decidió comprar equipos de video que en ese entonces eran bastante sofisticados, al punto que teníamos un trípode que cualquier cineasta querría utilizar.

Durante seis años viví divertidas y gratificantes experiencias con los alumnos de primero, segundo, tercero

y cuarto grado de secundaria, quienes a lo largo del año realizaban talleres de documentales, comerciales, videoclips y ficciones. Por ejemplo, destacaron el documental **Un día en mi colegio**, que ganó el segundo premio en un festival interescolar; *spots* que promocionaban productos inventados, como **Manzamagic** (“bebida energizante natural y mágica”), **Instant Molecular Transportation** (“dispositivo que simplifica tus moléculas y te transporta a donde quieras”), y cortos y miniseries de dos capítulos. A medida que se habituaban a la práctica, aumentaban las interrogantes:

– “¿Si la cámara está en un ala delta, cómo llamo el plano?”

– “¿Podemos poner en el guión tres tiempos, en vez de dos?”

– “¿Los personajes pueden viajar por un túnel del tiempo?”

Lo interesante es que algunos alumnos utilizaban lo aprendido de manera creativa en trabajos de otras asignaturas, lo que generaba aceptación en sus profesores por la originalidad de la presentación.

A veces he probado el interés de los niños y jóvenes proponiéndoles ejercicios un poco más difíciles, similares a los que preparo en los institutos de comunicación y la universidad, y los resultados han sido una grata sorpresa. No sólo los aceptaban, sino que los sugerían más complicados aún.

Tenemos la convicción de que la enseñanza oficial del lenguaje cinematográfico en la educación peruana tiene porvenir. Hagamos el máximo esfuerzo todos los que estamos involucrados en la tarea para conseguirlo y mantenerlo.

formación audiovisual en el tapete

Escribe Lorena Arcelles

El lunes 7 de marzo Cine Arte de San Marcos y el Centro Cultural José María Arguedas CAFAE-SE organizaron, en el local de esta institución identificada con la problemática educativa, el conversatorio Por una educación audiovisual escolar, que coincidió con la puesta en circulación del número 23 de BUTACA, que dedicó su dossier a dicho tema. Los ponentes fueron René Weber, director de la revista y de Cine Arte de San Marcos, Fernando Ruiz, docente de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, y Julio Mendoza-Francia, funcionario del Ministerio de Educación. El moderador fue el crítico Jaime Luna Victoria. A continuación, algunos conceptos que se plantearon en la actividad.

Considerando los intentos fallidos de reformas educativas en que ha incursionado el país, en cuanto a mejora de contenidos de materiales, capacitación a profesores, sistemas de evaluación, etc., era de esperarse que en cierto momento usáramos una herramienta aún no explorada que en la actualidad se manifiesta como una opción tentativa y peculiar: la formación audiovisual.

Desde que intentamos conjugar el significado de comunicación con el de educación y, arriesgándonos mucho más, con el concepto de cine, estamos traspasando los límites permitidos para definir calidad y eficiencia, sobre todo al dirigir esta combinación de información, muchas veces discutida, hacia el sector educación. Incluso así, como quien nada contra la marea que causa una economía deficiente, perfilando una población desempleada y subempleada que percibe menos de dos dólares diarios.

La aplicación de la formación audiovisual en la currícula escolar nacional no ha sido un tema que se haya dilucidado como una respuesta cercana a las deficiencias en la actual enseñanza de nuestros jóvenes. Por eso René Weber, Fernando Ruiz y Julio Mendoza-Francia, discutieron la posible puesta en marcha de un plan curricular dirigido a estudiantes, los cuales proponen el acceso al cine, no como un medio de entretenimiento y ganancia, sino principalmente de formación.

Tanto René Weber como Fernando Ruiz han venido trabajando con diferentes sectores, desde sus propias trincheras, este mismo tema. Son experiencias aisladas pero valiosas, que aún no encuentran el hilo conductor hacia una idea homogénea, la cual se integre a un plan educativo de país, inclusivo y de calidad.

Un hilo conductor que parece haber encontrado la madeja, al contar con la presencia, ese mismo día, con el representante del Ministerio de Educación en gestión educativa, Julio Mendoza-Francia, quien dio las primeras luces de colocar el tema en agenda desde el mismo Ministerio de Educación. Una primera iniciativa alentadora.

Cobertura y calidad escolar parecen dos conceptos desconectados de la realidad

Ahora que se habla acerca las metas del milenio, las cuales definen los objetivos que debemos alcanzar para el 2015 a nivel país, el túnel se hace más oscuro y estrecho. Tomando en cuenta que estas metas fueron un compromiso asumido por ciento ochenta y cuatro países del mundo, incluyendo el nuestro, existe un vacío enorme al querer lograr cobertura escolar sin siquiera procurar estándares de calidad, para que una vez concluida esa etapa, las personas puedan tener una actividad que les permita acceder a una mejor calidad de vida.

Al parecer, la lógica de políticas como éstas consiste en que primero se puede acceder a educación, luego les enseñamos y después de eso les enseñamos bien. A ese ritmo no seremos como el cangrejo, sino como la tortuga.

Es cierto que el camino a la llamada excelencia educativa es un trabajo de largo aliento, pero hay que empezar por determinar cuáles serán los métodos que enrumbarán a la educación hacia la generación de empleos, país con valores definidos, respeto por los derechos humanos, construcción de ciudadanía, etc, todo aquello que el cine por sus características transversales (Weber), tanto como temáticas de reflexión acerca de diferentes problemáticas sociales y de temas relacionados con la producción audiovisual en sí misma, nos brinden un panorama hacia la sensibilización y el análisis de contenidos.

Apostemos por políticas modernas, que se ubiquen en el contexto actual de adquisición de conocimiento, las cuales, en la actualidad, están tomadas de la televisión, la radio, el video, etcétera, pues hoy estamos mucho más expuestos a esos contenidos que a los impresos, los cuales siguen siendo el principal apoyo educativo en las aulas. El tema tiene mucho más por discutir, esperemos que se logren iniciativas de conjunto y se creen espacios de reflexión con todos los interesados. Uno de los compromisos asumidos en la mesa de discusión, aquel día, fue el de iniciar acciones que generen un modelo educativo innovador, pero sobre todo regenerador de valores y de conocimiento.



Mark Dornford-Day y Pauline Malefane, director y actriz de **U-Carmen eKhayelitsha**, filme ganador del Oso de Oro 2005.

Un testimonio del 55º Festival de Cine de Berlín. Desde dentro.

las ráfagas de la periferia

Escribe Isaac Risco Rodríguez

De ello pueden estar seguros, ni Venecia ni Cannes nos pueden igualar en ello, refirió en alguna conferencia de prensa Dieter Kosslick, director del Festival de Cine de Berlín, durante un día más de lluvia, de agua-nieve, del que ya tengo recuerdo: en el mal tiempo. El comentario era puro humor negro, desde luego, porque las ráfagas de aire helado y la escarcha húmeda eran, en realidad, la única constante que no conseguía alegrarnos. Los montículos de nieve cada mañana sobre la calzada, los lagos artificiales del Potsdamer Platz adoquinados, los furtivos remolinos de viento frío que a menudo te abofeteaban un mechón de pelo contra la cara; todo parecía la ínfima confirmación de un conocido clisé, que sostiene —malintencionadamente— que el clima germano es de los peores. Ni más ni menos. Y que me empañaba las gafas, todos las tardes al subir al autobús de vuelta a casa, o cuando pasaba la puerta giratoria por las mañanas para entrar al Mercado de Cine Europeo. Me acostumbré a hacer el recorrido de un trote, entonces; rum, camino al trabajo, rum, por las tardes, rum, cuando salía a hacer cualquier diligencia, rum, al ir y venir del cine, rum, por último, cuando volvía al Mercado. Y ahí, gracias a los buenos augurios de Dieter Kosslick y de todo el comité organizador, se

acababa el mal tiempo y uno podía dedicarse a ver de verdad tantas otras cosas.

Sexo, por ejemplo. Hay mucho de él este año en el festival, anunció Dieter Kosslick, y la primera prueba fue una producción española. Pere-Lluc, el protagonista de **Amor idiota**, de Ventura Pons, reclama sin miramientos el adjetivo para sí mismo. Un idiota, dice, puede darse el lujo de acosar a una mujer que trabaja montando carteles en los postes de alumbrado público y con cuya escalera Pere-Lluc se topó una tarde cualquiera dolorosamente; eso, un golpe, puede ser el inicio de cualquier obsesión. Y el acoso, el espionaje y la fotografías clandestinas pueden dar lugar a las reacciones más paradójicas, y Sandra pasa del susto, de la parálisis aterrizada, por el odio, el desprecio, la curiosidad, hasta llegar a la más desenfundada pasión. Acaso sea ello, el sumergirse en las profundidades de la psicología humana, el mayor mérito de este filme. Después queda un vértigo de sudor, de coitos abruptos y procaces, y un sinfín de espectadores electrizados, tanto en un bar de la película como en la sala de cine en la ciudad de Berlín.



No sé si sea el mismo morbo, por un lado, o la indignación, por el otro, lo que predomine en los espectadores de **The Wayward Cloud**, de Tsai Ming-Liang. Si fuera lo segundo, de lo que —me consta— hubo por lo menos bastante, ello significa que la sutil estética de Ming-Liang no salió siempre a relucir, lo que es una pena. Porque el sexo pornográfico y la pura provocación de lo políticamente correcto, son sólo la superficie y la excusa para una estética de los sentidos. El protagonista de esta película es, en cierto modo, una sandía. O muchas sandías: durante una aguda escasez de agua en Taiwán, la misma fruta se convierte en el principal hidradante para la población. Shiang-Chyi, que ha vuelto hace poco a la ciudad, se enamora en esos días de Hsiao-Kang, que trabaja como actor de películas pornográficas en un apartamento vecino al de ella. El desarrollo de la trama corre a cargo de todas las sensaciones que las imágenes despiertan en el espectador. Tanto el asco, como el hambre, el apetito o el morbo asumen puntillosamente un papel en esta historia donde los diálogos entre los personajes apenas si tienen valor. La sandía, por ejemplo, pierde su inocencia para renacer en la voluptuosidad y el deseo carnal, la mayoría de veces; cuando no, las menos, en la simpatía y la calidez; y cada chorro de agua desperdiciada se atreve a romper un tabú, y trae consigo irremediamente el efluvio del sacrilegio. Sospecho, sin embargo, que la frecuente denigración de la mujer no sólo habrá enquistado a feministas contumaces; tampoco conseguí descifrar siempre la intención de las frecuentes coreografías, que sólo una que otra vez fueron espléndidas en el énfasis de lo grotesco y la mofa de lo políticamente correcto (sí, ya sé, ello delata a voces mi desapego; quizá sólo mencionaré como matiz mi convicción de que son justamente las artes las que deben poner en cuestión esas convenciones, imprescindibles, eso sí, en la política). El Oso de Plata que la película se llevó como mejor trabajo artístico no me parece, en todo caso, desmerecido.

Pero a propósito de trabajos visuales: en el forum se proyectó **Cómo pasan las horas**, de la argentina Inéz de Oliveira César. Una bella historia sobre el pequeño idilio burgués de una joven pareja y su niño, y sobre la muerte y la vida de los que ella deja atrás, narrada, en una letanía armoniosa, por las imágenes y el trasfondo del mar. Eso, sobre todo: el mar. Nada más. Si esto, sólo el comentario de una espectadora, algo entrada en años, que preguntó durante la posterior discusión con la directora (que no sólo era muy simpática, sino que me regaló unos minutos más de calor en la sala; afuera, como tan a menudo durante estos días de invierno y cine, se rebatían los trombazos de nieve) por qué tenía que morir el padre de familia al final de la película, para después añadir, con una convicción cándida en la voz, que uno no va al cine para ponerse triste. Ah, si ella supiera...

En el Mercado de Cine Europeo no entraba el frío. Si lo traíamos en la ropa, como pequeños copos de nieve diluyéndose sobre la chaqueta, el trajín de tantos visitantes cumplía otro tanto, y a menudo solía llegar pronto el sofoco. Porque nuestro público eran cineastas, productores, camarógrafos y otras salsas, que venían de todo el mundo. Durante los primeros días pasaba la mayoría a recoger sus acreditaciones y sus pases para el Mercado, y nosotros debíamos evitar naufragar en una inmensa Babilonia que parchábamos con retazos de inglés.

Pero con el paso de los días nos iba quedando cada vez menos que hacer, y yo, si no tenía que batallar con las ráfagas de frío por algún papel que llevar a otra oficina del festival, o material que recoger para las nuestras, lo hacía para ir de una sala de cine a otra, viendo lo que cayera. El hecho de trabajar en el Mercado de Cine Europeo nos abrió adicionalmente las puertas de las proyecciones cerradas para ese público especialista, y eso era un tanto mejor que intercambiar empujones para conseguir entrar a una de las salas públicas de la Berlinale; si nosotros, el personal de festival, debíamos dejar primero fluir a aquellos que habían pagado su entrada, y a menudo nos podíamos quedar fuera definitivamente, desempañando quizá sólo las gafas antes de volver a la calle.

En el stand brasileño, de acuerdo a algún otro clisé, repartían buen humor y caipirinha todas las tardes. La noticia, como era de esperarse y ya se señaló alguna vez en otras líneas, corrió comounreguero de pólvora y cada día, después del trabajo, me puse en la cola para esperar el vaso de rigor. Ahí también pedí el pase para la proyección cerrada de **Redentor**, de Claudio Torres. En ella, Célio Rocha, un periodista bonachón y mediocre, narra las circunstancias que llevaron a su linchamiento, ni más ni menos. Un amigo de infancia que heredó de su padre un negocio de construcciones inmobiliarias y con él una descomunal estafa con el sugestivo nombre de 'Paraíso', le plantea un truculento trato que acabará irremediamente mal, y que perfilará al protagonista mismo como el salvador de un mundo caótico e inicuo. La parodia es de lo más refrescante en tiempos cuando el discurso de la postmodernidad parece dar un nuevo vuelco hacia las pretensiones de verdades únicas y, por ejemplo, hace posible un voto religioso en las urnas de los Estados Unidos. Si las masas polícefálicas de Fritz Lang en **Metrópolis** pueden ser vistas como el brillante anuncio de una postmodernidad confusa y de verdades paralelas, las masas de la periferia en **Redentor** avanzan en una única dirección y su grito de batalla se exaspera en una sola letanía: dinero, dinero. Lo material, como en el marxismo más elemental, resulta darle a la denostada psicología de masas el mejor argumento para explicar la virulencia de éstas últimas.



Hotel Rwanda, Paradise Now, The Wayward Cloud.

Las periferias, en todo caso, invadieron el festival desde todos partes. En la producción que se llevó el Oso de Oro, **U-Carmen eKhayelitsha (Carmen en Khayelitsha)**, de Mark Dornford-May, venían por ejemplo de los slums sudafricanos y una interesante puesta en escena de la ópera de Bizet. ¿Cómo se puede mostrar el híbrido de la cultura occidental, por un lado, y las realidades del Tercer Mundo, por otro lado? Un bello intento es el comienzo de esta película, con un vértigo de imágenes de la vida en los suburbios africanos entrelazadas magistralmente a una no menos portentosa ópera de Verdi. Uno de los más grandes momentos del festival, sin lugar a dudas, comparable quizá a aquella imagen de la niña china que ata un paracaídas a su bicicleta en **Peacock**, de Gu Changwei, la saga de una familia campesina contada desde tres perspectivas que se llevó el Oso de Plata como segunda mejor película, y que se lanza cuesta abajo por las calles de su pueblo en una lejana provincia, con el frenesí casi irracional de los sueños inalcanzables. El ejemplo contrario, que también lo hay, es el de **Fateless** del húngaro Lajos Koltai, basada en la novela **Sin destino**, de Imre Kertész, que es sin embargo una de las cumbres de la literatura contemporánea. Son justamente esos brillantes monólogos de la novela, los que, en el intento fútil de la película por rescatarlos de manera literal, pierden toda su fuerza estética y parecen aun un tanto patéticos.

U-Carmen también pierde fuerza en el transcurso de sus 120 minutos, en todo caso, y acaba siendo una escenificación fatigada. La última toma, la perspectiva aérea del suburbio de Khayelitsha que lo muestra detrás del cerco que lo condena a la periferia, apenas si consigue reanimarla. Puesto a sopesar el conjunto, no sé si haya merecido los laureles del primer puesto. Seguro es que tampoco lo merecían **Sometimes in April**, de Raoul Peck, o **Paradise Now**, de Hany Abu-Assad, que por momentos hicieron la ronda como favoritas. La primera muestra un drama familiar durante los días del genocidio en Ruanda, interrumpido por debates en los ministerios norteamericanos, donde nunca se decidió intervenir para frenar la matanza. La segunda es la historia de dos palestinos que de antemano ya han decidido volarse por los aires en Tel Aviv. De las dos, me quedo con ésta última: por lo menos no le da rostro en ningún momento al estado judío, lo que es un mérito, una vez que uno se ha empantanado ya en un debate político que consiste ante todo en demonizar al contrario. Tampoco necesita la escenificación de la violencia que abunda en la primera: cuando el atentado en el bus es inminente, Said, uno de los jóvenes palestinos, sólo ve la luz del paraíso que lo ciega, como el tedio de la vida diaria deslumbra con un brillo impiadoso en el momento del asesinato a Mersault en la novela de Camus, **El extranjero**. Al final, a pesar de todo, las dos películas padecen de una dosis excesiva de ese afán pedagógico que consiste en apuntar en forma desmesurada con el dedo acusador a los culpables. Cuando se trata de panfletos políticos, hay ciertamente películas excelentes, que son más que nada una excepción; éstas dos no lo son.

Durante los días del festival, la culpa de cualquier malentendido la tuvo el frío berlinés de ese febrero ingrato. A

veces uno debía apurar el paso y cerrar los ojos, cruzar aun encogido por el Potsdamer Platz, con el paraguas doblegado por alguna ráfaga inclemente y rociado por chaparrones repentinos de agua y nieve. Sólo una vez nos paramos una compañera y yo, durante una pausa entre dos películas, porque un grupo de niños nos preguntaban insistentemente en inglés por el país del que veníamos; no sé si se desilusionaron mucho cuando les respondimos en alemán y mi compañera además con su afabilidad berlinesa, pero se alegraron bastante cuando les revelé mi condición de homo sudamericanus. Unos momentos después, estiré mi primera sonrisa para la televisión y un programa infantil sobre visitantes de otros países de paso por Berlín. Preferí no comentar nada sobre los muchos años que vivo en esta ciudad, y firmé gustoso la autorización para ser puesto en el aire.

Ah, por último, las cosas que no valieron la pena, que también las hubo. **Hotel Rwanda**, por ejemplo, de Terry George, otra tematización del genocidio ruandés. De muy pobres resultados. No entré a la conferencia de prensa, pero oí que lo mejor y más conmovedor fue ver a ese hombre pensativo, cuya experiencia real sirvió de base para la película. Algo curioso, si se tiene en cuenta que la presentación en sí debió seguir todos los registros de la puesta en escena del cine comercial a rajatabla. Algo así como Dieter Kosslick en el Palacio de la Berlinale, rodeado de destellos y cámaras, e ironizando sobre el mal tiempo.

FESTIVAL DE BERLÍN

Presentamos la lista de los galardonados:

U-carmen eKhayelitsha, de Mark Dornford-Day (Sudáfrica). Oso de Oro a la mejor película.

Kong Que, Gu Changwei (China). Oso de Plata, Gran Premio del Jurado.

Marc Rothemund por **Sophie Scholl, die letzten Tage** (Alemania). Oso de Plata al mejor director.

Lou Taylor Pucci, por **Thumbsucker** (EEUU). Oso de Plata al mejor actor.

Julia Jentsch, por **Sophie Scholl, die letzten Tage** (Alemania). Oso de Plata a la mejor actriz.

Alexandre Desplat, por **De battre mon coeur s'est arrêté**, de Jacques Audiard (Francia). Oso de Plata a la mejor música de cine.

Al guión de **Tian bian yi dou yun**, de Tsai Ming Liang (Taiwán-China-Francia). Oso de Plata a la mejor contribución artística.

Milk de Peter Mackie Burns (Reino Unido). Oso de Oro al mejor cortometraje.

The Intervention de Jay Duplass (EEUU). Oso de Plata, Premio del Jurado al mejor cortometraje.

Paradise Now de Hany Abu-Assad (Holanda/Alemania/Francia). Premio "El ángel azul" a la mejor película europea.

Tian Bian Yi Duo Yun de Tsai Ming Liang (Francia/Taiwán/China). Premio Alfred Bauer, concedido en memoria del primer director del festival a una obra de particular innovación.



entreatos

LULA A 30 DIAS DO PODER

Actualidad política en documentales brasileños

entre la huelga y el poder

Escribe Phillip Johnston
Traduce Rocío Salazar

Justamente cuando el espectador brasileño redescubre su gusto por los documentales, acontece un caso insólito en su fecunda cinematografía. Dos largometrajes de esa categoría retratan al actual Presidente de la República sin que tengan por finalidad convertirse en propaganda. Se trata de *Peones* (*Peões*), de Eduardo Coutinho, y *Entreatos* (*Entreatos*), de João Moreira Salles, díptico que ofrece visiones independientes y complementarias de un personaje a la vez histórico y vigente en la política de su país. Nuestro colaborador Phillip Johnston se aproxima a este evento que trasciende el espacio cinematográfico y que constituye una posibilidad, todavía desaprovechada, para el documental peruano.

El proyecto

Existen muchas cosas por descubrirse en estas películas desde el momento de su confección. A fines del 2001, una cadena de televisión sondeó a la productora Videofilmes, de João Moreira Salles y Walter Salles, para la posibilidad de hacer unos documentales siguiendo la trayectoria de los candidatos que pasaran a la segunda vuelta en las elecciones presidenciales del 2002. El proyecto no siguió su curso por falta de presupuesto, pero João Moreira Salles consiguió auspicio de otras fuentes y mantuvo la idea. Eduardo Coutinho tenía un antiguo deseo de filmar las historias de personajes que siguieron en los años ochenta a Luis Inácio da Silva, Lula, durante las huelgas del ABC paulista (zona de población específicamente metalúrgica). Ambos reunieron material de marzo a agosto de 2002, contando principalmente con vídeos de películas como *Línea de montaje* (*Linha de montagem*) de Renato Tapajós, *ABC de la huelga* (*ABC da greve*) de Leon Hirszman, y *La huelga* (*A greve*) de João Batista de Andrade, sin saber muy bien qué camino seguir.

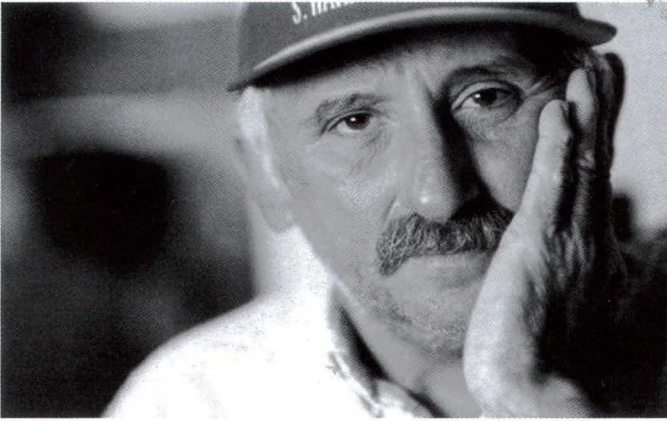
A principios de agosto, al intercambiar ideas con el actual presidente sobre qué tipo de película podrían hacer, oyeron dos frases definitivas: "Gane o perda, mi campaña es histórica" y "Sólo existo porque esas huelgas existieron". Eso

definió el proyecto conjunto. Coutinho miraría hacia el pasado de Lula, y Salles se dedicaría a la actuación del entonces candidato a la presidencia. Los documentales fueron hechos en soporte digital y de manera más o menos simultánea. *Entreatos* comenzó a grabarse el 25 de setiembre, *Peones* tres días después, y se terminaron el 27 de octubre. Los directores se vieron apenas una o dos veces durante la campaña. Coutinho grabó en São Paulo y Ceará, mientras que Salles viajó por diversos departamentos acompañando a Lula en sus actividades proselitistas, pero se comunicaban por teléfono intercambiando impresiones sobre las dificultades enfrentadas en sus realizaciones.

Peones

La cinta trata de los movimientos en los años ochenta, cuando Lula era metalúrgico y lideraba huelgas consideradas históricas. Coutinho parte de películas antiguas y de algunas fotografías para identificar gente hasta entonces anónima, obreros que convivieron con él durante los años difíciles. Lula sólo aparece en imágenes de archivo. *Peones* tuvo tres semanas de estudio y fue rodada cuando el candidato todavía disputaba la primera vuelta de las elecciones presidenciales. Para ello fueron entrevistadas cuarenta personas en la región del ABC en São Paulo y diez en Ceará, de las cuales casi la totalidad cuenta

Peones.



con gran emoción los viejos tiempos, y revelan la confianza que depositaban y aún depositan en Lula como líder. Este trabajo no esconde, asimismo, un cierto descontento de un sector de la población, encarnado en una de las interrogadas que dice: "Fue Lula el que llegó a la presidencia y no el PT (Partido de los Trabajadores)". Esto hace un contrapunto con la visión contemporánea del personaje de **Entreactos**. El trabajo de Eduardo Coutinho ganó el Candango de Oro de mejor película durante el Festival de Brasilia de 2004.

Entreactos

Salles estuvo al lado del candidato los treinta días que antecedieron a su victoria en la segunda vuelta. Con un equipo de siete personas, incluyendo al experimentado fotógrafo Walter Carvalho –el notable artífice de **A la izquierda del padre** y **Madame Satá**, entre otros importantes filmes brasileños–, el cineasta viajó por buena parte de la geografía brasileña. Más de una vez tuvieron que seguir a Lula recorriendo las cinco regiones del país en un solo día. El grupo tuvo acceso a casi todos los entretelones de la campaña presidencial, a excepción del momento en que se confirma por televisión el triunfo de Luis Inácio da Silva. Sin autorización para grabar ese día, Salles dio una cámara digital a Mariana, ex alumna suya e hija del senador Aloisio Mercadante, que en ese momento estaría presente en el local partidario. Por eso puede verse a Lula en plena celebración con su familia, y el instante en que busca a su nieto para decirle que ya es presidente.

La película reunió doscientas cuarenta horas de material bruto (cuatro veces más que la de Coutinho). Históricamente hablando, el material filmado por Salles es un documento de innegable importancia para las futuras generaciones sobre una importante etapa de cambios en la historia brasileña. Y en él puede verse la intimidad del futuro presidente de una forma como nunca antes el cine mostró. La edición de **Entreactos** comenzó en febrero del 2003 y fue lanzado en noviembre del 2004 en los mismos cines en que se proyectaba **Peones**, en funciones alternadas.

Eduardo Coutinho

Coutinho desarrolla en sus películas un método de trabajo que siempre arranca buenos relatos de los entrevistados. Su costumbre es enviar un equipo para grabarlos, después ve todo el material y así procesa anticipadamente algunos de los temas que trata cuando participa en persona. La gente cuenta para él sus historias sin saber que ya las conoce, por lo que el director logra un cierto dominio de la situación. Las narraciones suenan como si fuesen contadas por primera vez, manteniendo frescura y espontaneidad. Coutinho también se deja sorprender por la cámara, que siempre denuncia su presencia en la construcción de las conversaciones para la película. Su obra más importante es **Cabra Marcado pra Morrer**, un documental sobre la familia de un líder campesino asesinado, que recibió diversos premios a lo largo de los años. Desde 1999 los documentales de Coutinho son realizados en video y transferidos a 35 milímetros para proyectarlos en los cines.



João Moreira Salles

Salles inició su carrera realizando series para televisión en 1987. El video **Noticias de una guerra particular** (1999), codirigido por Katia Lund (**Ciudad de Dios**), sobre el contrabando de drogas en Río de Janeiro, es hasta hoy su trabajo más importante y el más problemático: tuvo problemas con las autoridades porque fue acusado de pagar para que el traficante Marcinho VP se dedicase a la carrera de escritor. El cineasta es un gran admirador de su colega Eduardo Coutinho, para quien su productora realiza trabajos desde el 2000. En 2003 debutó en el largometraje para cine con **Nelson Freire**, registro sobre el famoso pianista erudito.

Impresiones

Como el proyecto de **Peones** y **Entreactos** es una acción conjunta desde el principio, el espectador apreciará mejor estas películas comenzando por la obra de Coutinho, porque podrá seguir la trayectoria de Lula cronológicamente, aún cuando puedan ser vistas de forma independiente una de la otra. Documentales con métodos distintos de realización, **Peones** se basa más en entrevistas, y **Entreactos** construye su historia persiguiendo las acciones en el calor del momento. Coutinho es un personaje siempre presente en su obra, aunque no aparezca, pues su voz guía las entrevistas, lo que hace que su película dialogue con sus realizaciones anteriores donde se reconoce el ejercicio del método.

La película de Salles se inspira parcialmente en **Primary**, filme del cine directo estadounidense en el que el dúo Robert Drew y Richard Leacock siguen la última semana de disputa entre los senadores John Fitzgerald Kennedy y Hubert Humphrey por la postulación demócrata a la Casa Blanca, en 1960. Al contrario de Coutinho, Salles es prácticamente invisible en su obra. Se ve el equipo de trabajo pero no al director, y su voz es utilizada en una pequeña narración en off al inicio de **Entreactos**. Quien denuncia la presencia de Salles durante las grabaciones es el entonces futuro ministro de la Casa Civil, José Dirceu, en una secuencia en que pregunta a la cámara: “¿de dónde es esta gente?”. Él ignoraba que había acceso libre para seguir los pasos del candidato.

Podemos decir que la estética de la obra de Salles queda en segundo plano, en función de la urgencia de registrarse un momento histórico que no podrá ser repetido. Pero recibe un adicional de significados con el transcurrir del tiempo, y otras historias van conectándose con lo que allí quedó capturado. Es así como vemos en **Entreactos** un diálogo que se refiere al gusto de Duda Mendonça —el jefe de marketing de la campaña ganadora— por la pelea de gallos, práctica prohibida por ley en el Brasil. Nadie imaginaría que lo mencionado como una broma en la película, afloraría periodísticamente en 2004 en las páginas policiales, cuando Mendonça fue arrestado, sorprendido durante una disputa de esta actividad clandestina. De esta manera, el filme, al registrar diálogos “inocentes” y actitudes cotidianas de hombres del poder, contiene claves para la mejor comprensión de quiénes son los personajes que mueven las piezas de la política brasileña.

Entreactos.





La casa de las dagas voladoras.

Zhang Yimou

un maestro chino

Escribe Raúl Lizarzaburu

Nacido en Xian Shansi en 1951, Zhang Yimou es uno de los más destacados exponentes, y tal vez el más occidental, de la autodenominada Quinta Generación del cine chino, junto a Tiang Zhuangzhuang y Chen Kaige. A diferencia de ellos, hemos podido ver en Lima varios títulos de su filmografía, incluso en cartelera comercial, además de un ciclo de cine chino que hace unos meses exhibió el Centro Cultural de la Universidad Católica y que incluyó parte de su obra.

Tras ejercer varios oficios en tiempos de Mao, Yimou se inició como director de fotografía graduado en el Instituto Cinematográfico de Beijing, y luego como actor en los años ochenta, para dirigir su impactante opera prima como director y guionista en 1987: **Sorgo rojo**, que sigue siendo uno de sus más logrados trabajos hasta hoy, y que marcaría las pautas de buena parte de su obra. Varias de sus historias se ubican en el periodo de entreguerras, entre los años veinte y cuarenta, y cinco de ellas tienen como protagonista a su ex pareja y musa Gong Li, lanzada al estrellato por Yimou. En **Sorgo rojo**, Oso de Oro en Berlín 1988, el escenario es la China rural. Una narración en off conduce en un larguísimo salto al pasado la historia de una mujer que es vendida a un viejo y enfermo comerciante (identificado como el abuelo del narrador) y tiene un encuentro con su amante en los campos de sorgo. El contexto histórico también está presente, en este caso la ocupación de China continental por las tropas japonesas.

Ju Dou (1990), conocida también como **Semilla de crisantemo** y codirigida por Yimou y Yang Fengliang, guarda

afinidad temática con **Sorgo rojo**, y es en la práctica otro de sus grandes filmes. La protagonista es precisamente Ju Dou (nuevamente Gong Li), una joven campesina que también es comprada por un hombre. En este caso el pedestre propietario de una tintorería que la maltrata constantemente, lo que la empuja a vivir un romance adúltero con uno de los empleados del negocio, y quedando embarazada de él, lo cual complica la situación teniendo en cuenta que el marido en cuestión, accidentado y lisiado, ha quedado imposibilitado de tener hijos. Un elemento fundamental es el uso del color y la magistral fotografía de Gu Changwei y Yang Lu. Ganó la Espiga de Oro del Festival de Valladolid, y fue nominada al Oscar a mejor película extranjera y finalmente derrotada por la suiza **Viaje a la esperanza**, visiblemente inferior.

En la excelente **Esposas y concubinas** (1991), una adolescente llamada Songlian (Gong Li), tras la muerte de su padre, se convierte en una de las cuatro mujeres de Chen (Jingwu Ma), un poderoso barón en los años veinte. Nuevamente está presente la figura de un forzado matrimonio por conveniencia. Songlian, que se ve obligada a dejar sus estudios, no será la única mujer en la vida de Chen, que ya tiene otras tres esposas, y cada cual vive en su propia casa dentro de una gran mansión. Si entre ellas se disputaban los favores de Chen apelando a todos los medios posibles, con la llegada de Songlian la competencia será más desleal aún para convertirse en la elegida que acompañe a su marido cada noche. Él se los hará saber colocando una lámpara roja enfrente de su casa. Es llamativa la fotografía de Fei Zhao y Yang Lun, así

como el uso del color en este filme. Fue ganador del León de Oro en Venecia y nuevamente fue nominado al Oscar a mejor película extranjera, que se llevó la anodina producción francesa **Indochina**.

Quizá es menos afortunada la comedia dramática **Qiu Ju, una mujer china** (1992), ganadora de tres premios en Venecia, incluyendo el León de Oro y el premio a la mejor actriz para Gong Li por su papel de Qiu Ju, una campesina embarazada que llega a la ciudad con la idea de vengarse del patrón que agredía físicamente a su esposo. Entonces inicia un largo peregrinar por diversas instancias burocráticas exigiendo justicia, y a través de esas situaciones Yimou intenta reflejar el sistema judicial chino y la condición de los habitantes de las zonas rurales.

Más interesante es **Vivir** (1994), ganador de tres premios en el Festival de Cannes, incluido el gran premio del jurado y el de mejor actor para Ge You. Aquí Yimou también esboza el retrato de una época a partir del drama de sus protagonistas, en este caso la ruina de un apostador de los años cuarenta que lo pierde todo por el juego y junto a su esposa (Gong Li) va de una etapa de opulencia a la pobreza. Su historia es narrada a lo largo de tres décadas, pasando por la revolución de Mao hasta los años setenta.

Luego de participar en uno de los segmentos de **Lumiére y compañía** (1995), filme que convocó por el centenario del cine a un grupo selecto de directores para celebrar, cada uno en su estilo, el hito de los hermanos Auguste y Louis Lumiére de 1895, realizó el mismo año **La reina de Shanghai**, también ganadora de un premio en Cannes, y quizás la menos personal de Yimou. Siguiendo algunas fórmulas del cine de gánsters occidental y tradicional, cuenta la historia de Shuisheng, un muchacho del campo –el filme es narrado desde su perspectiva–, interpretado por Xiaoxiao Wang, a quien su primo empuja a trabajar para un mafioso en el Shanghai de los años treinta. Es también su último trabajo con Gong Li, quien encarna a una cantante de cabaret que además es amante del nuevo jefe de Shuisheng.

Otro filme conocido entre nosotros es **Camino a casa** (1999), ganador de un premio en Berlín, sobre el hombre de negocios Luo Yusheng (Sun Hongwei), que vuelve a su pueblo en el norte del país después de muchos años para asistir al entierro de su padre, quien fuera el maestro local. Al no poder cumplir el deseo de su madre, de celebrar los funerales en procesión de acuerdo a la tradición ancestral, Luo recuerda el romance entre sus padres y entonces la historia salta al pasado en un largo flashback (Zhang Ziyi interpreta a su madre cuando joven), alternando el color y en blanco y negro, algo inusual en la fotografía en los filmes de Yimou.

Ni uno menos (1999), por su parte, obtuvo cuatro galardones en Venecia, entre ellos el León de Oro, y fue la que le ocasionó a Yimou más problemas con la censura. La protagonista es una niña de trece años que llega a un apartado pueblo para reemplazar a un maestro de escuela que debe ausentarse. Lo más difícil será hacer que ningún alumno deje la clase, pues deben estar completos para cuando vuelva el titular. Yimou demuestra entonces su maestría para recrear escenas de la China rural, remota y empobrecida, filmada con muchos actores no profesionales.

Happy times (2001), producida por el norteamericano Terrence Malick –el director de **La delgada línea roja**–, narra,



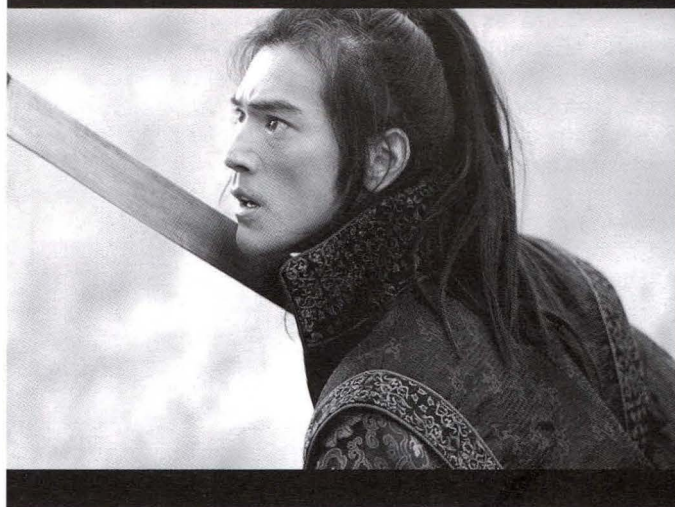
Héroe, Camino a casa, La casa de las dagas voladoras.

a medio camino entre el humor y el drama, el romance entre un solterón desafortunado en el amor y la mujer ciega a quien debe cuidar. Es quizás el filme más ligero de Yimou.

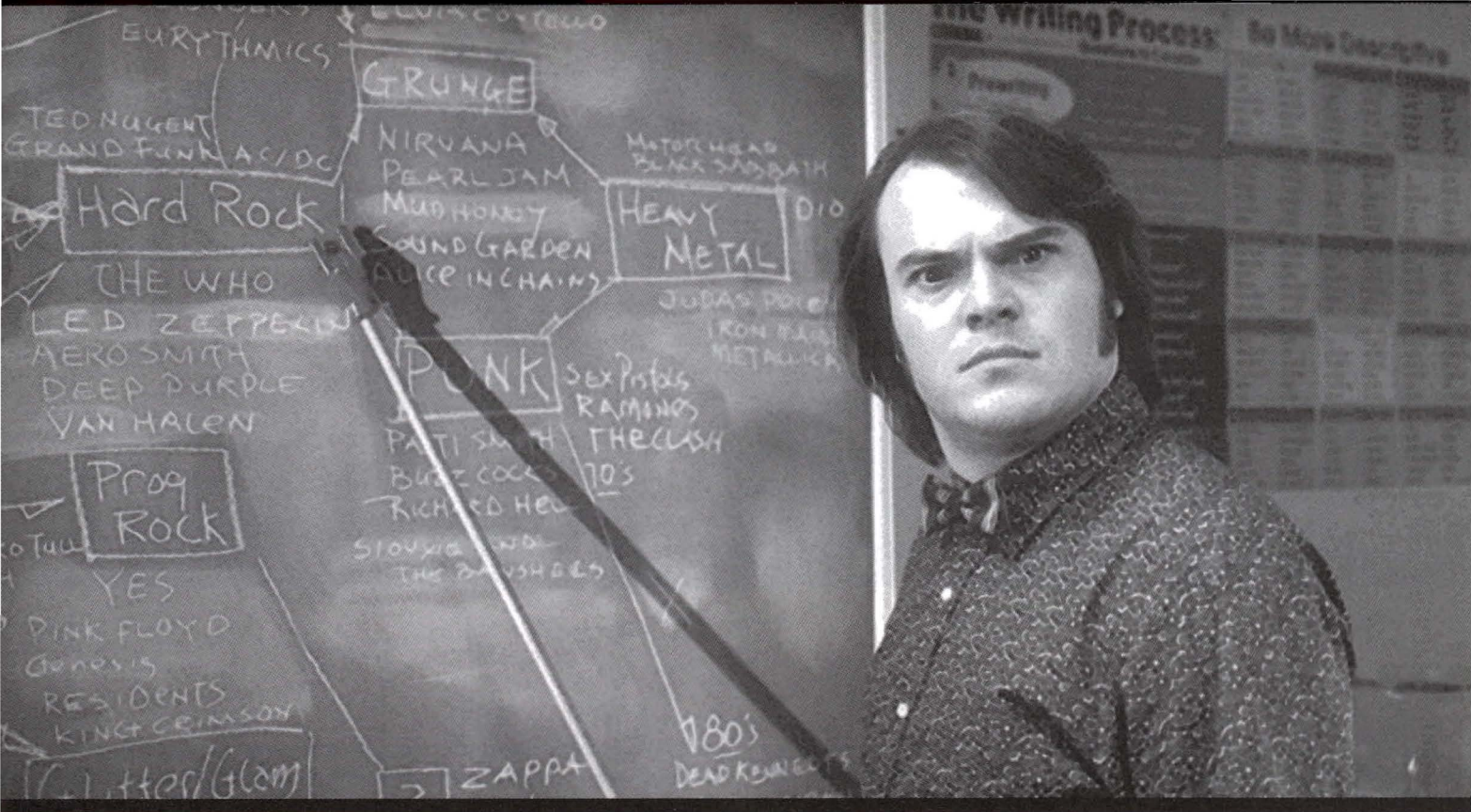
Héroe (2002), su penúltimo filme, ganador de un premio especial en Berlín, guarda distancia temática en gran medida con todos los anteriores trabajos de Zhang Yimou, además coautor del guión con Li Feng y Wang Bin. A diferencia del contexto histórico habitual de la Revolución Cultural o los años de la ocupación japonesa, la trama se ubica en la China antigua, alrededor del siglo III A.C., cuando el inmenso país estaba dividido en siete reinos: Qin, Zhao, Han, Wei, Yan, Chu y Qi, que luchaban constantemente entre sí en sangrientas batallas. El rey de Qin (Chen Daoming) buscaba conquistar y sojuzgar a los otros reinos, pero tres sanguinarios asesinos se lo impedían—Nieve Voladora (Maggie Cheung), su amante Espada Rota (Tony Leung) y Luna (Zhang Ziyi, la actriz de **El tigre y el dragón** del taiwanés Ang Lee, filme al cual es inevitable remitirse)— y ofrecía grandes riquezas, poder y una audiencia privada con él —lo cual era poco menos que inalcanzable— a quien los derrotara. Hasta que un guerrero sin nombre (Jet Li) pero capaz de cortar las gotas de lluvia con el filo de su espada, los enfrenta a muerte, saliendo airoso, despojando a los asesinos de sus armas. Entonces es invitado a palacio por el rey para narrarle —en correspondientes y subjetivos flashbacks— cómo los pudo derrotar, pero su historia va tomando constantes giros en el mejor estilo de **Rashomon**, con la diferencia que el filme de Kurosawa variaba su relato según el personaje que lo contaba, y aquí es uno solo el que se encarga de alterarlo.

El sueño de Zhang Yimou era filmar una película de artes marciales, género que leía ávidamente cuando niño —el llamado wu xia, sobre luchas a espada entre guerreros míticos e invencibles— y para ello convocó a un actor emblemático del género, aunque ya con varios trabajos en el cine norteamericano: Jet Li. El resultado es un filme que, si bien dista del mejor nivel de Yimou —**Sorgo rojo** o **Esposas y concubinas**, por ejemplo—, está dotado de gran lirismo y belleza visual a partir de una anécdota de honor, lealtad y traición —pero al mismo tiempo plena de metáforas sobre el poder, la obediencia, la autoridad—, elemento tal vez afín al cine japonés en mayor medida que el chino, con sus correspondientes dosis de acción, romance, aventura e incluso algo de humor, que alterna secuencias dramáticas (narradas entre el presente y el pasado) con acrobáticas escenas de kung fu —un elemento igualmente nuevo en su cine— y combates a espada cuerpo a cuerpo. Es invaluable el apoyo de la espléndida fotografía del británico Christopher Doyle, tanto en las escenas con miles de extras como en interiores, pasando del colorido de los relatos —cada cual tiene el suyo— a los tonos ocre del desierto, sacando el máximo partido al paisaje. Se podría objetar el uso hasta cierto punto indiscriminado de los efectos visuales que hacen girar y volar por los aires a los personajes, aun teniendo en cuenta la abundancia de escenas de artes marciales (incluso el enfrentamiento climático es en la superficie de un lago). La partitura pertenece a Tan Dun, e incluye solos del extraordinario violinista Itzhak Perlman.

El más reciente trabajo de Zhang Yimou es **La casa de las dagas voladoras** (2004), que esperamos algún distribuidor se digne traer. Actualmente está filmando **Qian li zou dan ji**, con reparto básicamente japonés, encabezado por el veterano Ken Takakura.



La casa de las dagas voladoras, Héroe, Camino a cssa.



Escuela de rock.

Richard Linklater

crónica de un cine acústico

Escribe Oscar Contreras

Richard Linklater es un cineasta texano de cuarenta y cuatro años. Perteneció a la generación de directores independientes que en la década del noventa emergieron con inusual solvencia artística en los Estados Unidos, como Hal Hartley, Víctor Nunez, Wes Anderson, Todd Solondz, Quentin Tarantino, Gregg Araki, Todd Haynes, entre otros. Linklater ha procurado la continuidad en un medio empresarial dificultoso como el norteamericano, a través de su propia compañía productora **Detour Filmproduction** –razón social que mienta al clásico de Edgar G. Ulmer– constituida al alimón con su mujer Anne Walker–McBay.

En más de diez años de carrera –desde **Slacker** (1991) hasta **Antes del atardecer** (2004)–, Richard Linklater ha sido consecuente con su sensibilidad juvenil –provinciana me atrevería a decir–, haciendo de Austin, Texas y del medio oeste norteamericano el escenario propicio para sus desplazamientos, para sus construcciones dramáticas circulares donde la irreverencia importa tanto como la melancolía, la cámara bien plantada, el parlamento constante o el humor seco (o semi–seco) que lo distiende todo. Su obra no es desbordante ni desbordada, se concentra en asuntos contemporáneos, juveniles, paralelos. Y si el lector lo advierte, la ejecución siempre es en sordina: música acústica, temperada en exclusividad para los “adolescentes” del mundo que precisan escuchar. Eso hace más interesante todavía a este cineasta.

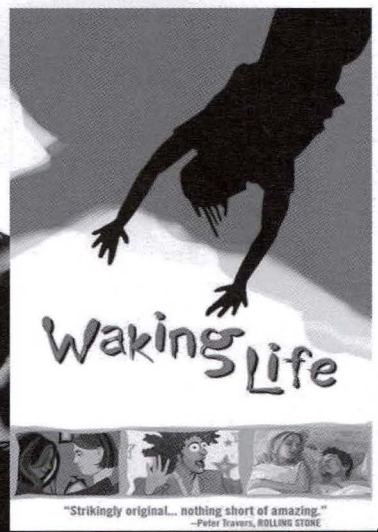
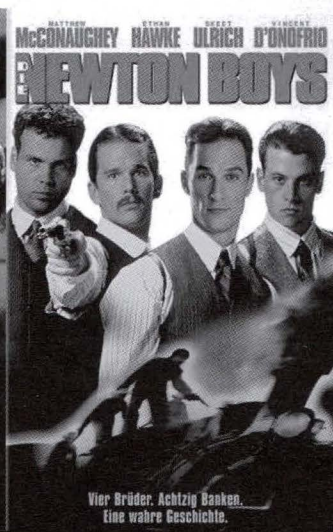
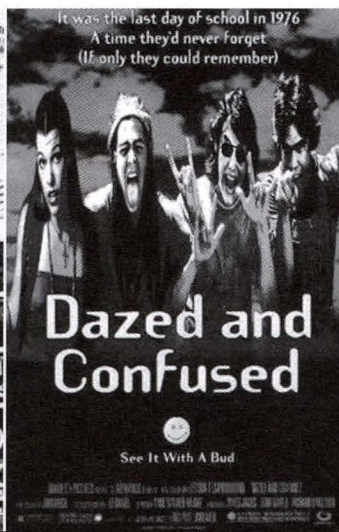
En 2004 se estrenaron en Lima sus últimas dos películas –**Escuela de rock** (2003) y **Antes del atardecer**–, generándose un extraño fenómeno en la cartelera toda vez que

el cine norteamericano *fast food* –abundante, complaciente, masivo– fue desplazado y tomado por asalto por estos “caballos de Troya” –los de Linklater– que las empresas distribuidoras en su sed mercantilista confundieron con las adocenadas y estúpidas comedias de fórmula. Rápidamente los críticos y el público advirtieron su funcionalidad y valores, reivindicándolos. Por eso nos atrevemos a revisar la obra de este director esquivo en presencia, marginal en su propuesta, apelando al DVD y a la memoria generosa entonces.

El viaje

Después de nueve películas y un episodio de televisión, quitándole el *plug* al cable de mis prejuicios concluyo que Richard Linklater es un personaje de extracción popular: el típico *middle class* ilustrado, apasionado por el rock and roll, por los automóviles veloces –con cassetteera incluida–, por el *skateboarding*; pero sobre todo “Link” encarna al buen bebedor de libros, licores y películas en VHS, con la suficiente personalidad para marcar distancias respecto de aquellos realizadores coetáneos que en un momento vital y dubitativo del cine norteamericano parecieron vislumbrar el éxito a la vuelta de cualquier esquina, a partir de manuales de autoayuda como **How make a feature film at used car prices** de Rick Schmidt¹.

A principios de la década del noventa, que es cuando Linklater comienza a rodar su primera película, **Slacker** (1991), los chicos norteamericanos querían ser cineastas independientes al influjo de **El mariachi** y su bajísimo –y farsesco– presupuesto de US\$ 7000. Comienza a venderse



un esquema de nación independiente. Los productores y distribuidores estaban convencidos de hacer mucho dinero con muy pocos riesgos de inversión y de otro lado los aspirantes a directores tenían la certeza de emerger velozmente en el mundo de la realización de películas. Esta hipótesis tuvo muy poco que ver con los cambios reales en los modos de producción: de cómo las productoras independientes (Miramax, New Line Cinema, Castle Rock) se fusionaron finalmente con las más grandes corporaciones (Turner Broadcasting System, Warner Brothers y Disney)? y cómo esos prospectos de *indies* terminaron fagocitados por el sistema. En ese sentido, **Slacker** (traducido como *el más laxo, flojo, débil, perezoso*) es una primera película afortunada, periférica, movediza como sus jóvenes personajes, unos holgazanes que se encuentran luego del trabajo para conversar. Aquí la conversación y las ideas mismas llegan a ser la fuerza determinante de la narrativa, los diálogos adquieren una dimensión económica. Los flojos *vitelloni* hablan sobre temas insustanciales con la misma intensidad con la que los personajes de Bresson callaban; y esa inflación verbal podría llevarnos al debate contenidista sobre los efectos lesivos del capitalismo y de cómo una generación residual, a la deriva, muy a la vista en el querido Austin, Texas, puede motivar un registro cronístico. Que no es tal, pues Linklater más que periodista es director de cine.

Su siguiente filme también es una película de grupo, con la categoría de pequeña obra maestra: **Dazed and Confused** (1993), filme ganador del Festival de Toronto que —como **Slacker**— no se estrenó en el Perú. Linklater toma prestado de **American Graffiti** (George Lucas, 1973) la idea de los adolescentes durante su noche de graduación y despliega una trama divertida, inteligente, celebratoria de los años setenta, de su música espléndida; de los sentimientos vivos y la añoranza por un pasado texano que no volverá, donde era posible articular la ofuscación y la confusión a partir de comportamientos ridículos pero autónomos. La sensación de proximidad, de inmediatez generada por el filme constituye un acontecimiento estructural en la obra de Richard Linklater: la confluencia de la cámara, la realidad y el montaje son tan naturales que hacen imperceptible la fuerza organizacional del director. Aquí hay un compromiso con la vida del filme. Hay amor invertido.

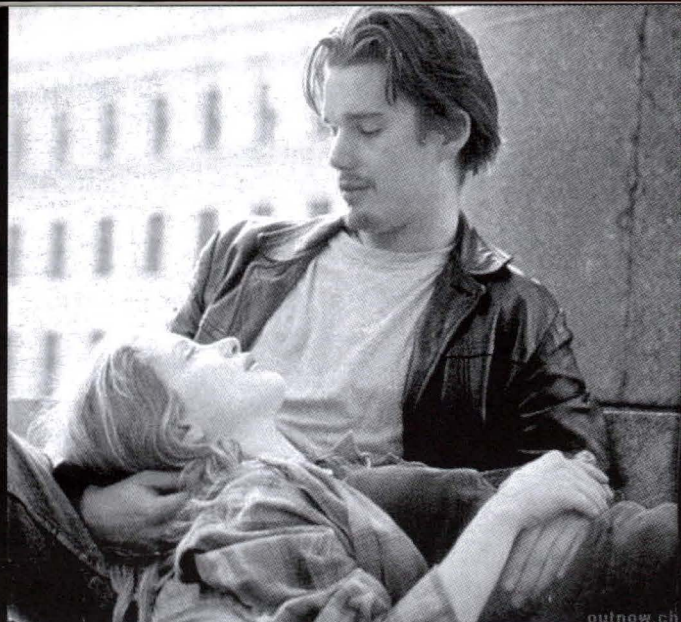
El amor

Linklater es un director tipificable como “independiente” a propósito de su concentración en el mundo adolescente y

post-adolescente (los receptores potenciales de sus películas). Quizá el rasgo de estilo más saltante en su filmografía es la distancia prudente con la que observa a los jóvenes. De cómo las relaciones de pareja y de grupo se sostienen con la misma naturalidad con la que se sueña despierto. Para Linklater existe la necesidad de reservar un espacio dentro de la vida —y dentro del cine mismo— para la ensoñación. Esto permite vislumbrar mejores horizontes, mejores estados de vida, ser mejores personas en compañía de otras. Y aunque las películas del cineasta están lejos de ser cuadros ejemplares, burgueses y descafeinados no deja de llamar la atención ese culto al ocio; verdadero antídoto contra la rutina y la neurosis. Como en el caso de Tarantino la violencia coreografiada y la palabra prosaica son “pichicatas” salvadoras, el amor en el cine de “Link” antecede y sucede a todo. No hay otra explicación para los finales en **Antes del amanecer** (1994) y **Antes del atardecer** (su obra maestra a la fecha), donde los planos fijos y vacíos de la idílica Viena o el baile contoneante de Julie Delpy —diez años después— en un departamento de París, frente a Ethan Hawke, al compás de Nina Simone, capturan la espontaneidad, la fisicidad de algo que pudo ser y no fue. La serie cinematográfica precitada es externa a Texas; es cosmopolita y esencialmente *linklateriana*, toda vez que la extraordinaria corriente de atracción entre Jesse y Celine parte de una “común afición por lo inesperado, por aquello que escapa a la rutina”³. Es y no es **Mi noche con Maude**, **Un hombre y una mujer** o **Un instante, una vida**.

Soñar, soñar

La pandilla Newton (1998) es una película hollywoodense hecha por un contrabandista del cine. Un cast brillante y ciertas especificaciones de producción —de cumplimiento obligatorio— no reducen el espíritu irreverente de Linklater. Debajo de la epidermis genérica, prolija, tradicional, el realizador encubre una de las más explícitas declaraciones acerca de la liberación personal, de las represivas estructuras sociales y de la explotación laboral. La vida de “los chicos Newton”, una pandilla de hermanos muy pobres del oeste de Texas, que en 1920 empezaron a robar bancos, pone en valor la frase “*tiene menos culpa el que roba un banco que aquel que lo funda*”. No obstante algunas licencias como los primeros planos y el “tiro” corto de la cámara —de reminiscencias televisivas—, **La pandilla Newton** fue mal recibida en su momento y considerada un tropiezo en la carrera del director. Por el contrario, **SubUrbia** (2000) es una cinta redonda, igualmente sobre un grupo de chicos relajados, sin horizontes, adictos a la cerveza y a las



Antes del amanecer, Antes del atardecer.

drogas blandas, anquilosados en su pueblo natal –Burnfield– al que los espectadores llegamos –desde los créditos iniciales– acompañados por un *smash hit* de los sesenta: **Town Without Pitty** de Gene Pitney. Linklater volvió a sus holgazanes de siempre, a los subproductos de la “cultura de la basura”, que se embriagan y hablan de todo y nada en la parte trasera de un mini market de propiedad de un hindú. La envidia por una estrella de rock que regresa al barrio, tendrá un desenlace muy triste. **SubUrbia** está basada en un texto del actor Eric Bogosian y gozó de popularidad en las tiendas de alquiler de videos de Lima.

Waking Life (2001) es un proyecto personalísimo, tampoco estrenado, que marca el reencuentro con un público más fragmentario aún. Estamos ante una exploración visual y filosófica del mundo de los sueños, filmada primero con actores y luego pintada cuadro por cuadro con técnicas de animación digital –rotoscopia– para lograr un bello efecto de irrealidad. **Waking Life** es una obra abarcadora en sus temas, premonitoria y psicoanalítica respecto al devenir de un muchacho confundido (interpretado por el actor Wiley Wiggins, protagonista de **Dazed and Confused**) y que por su efectismo y vuelo filosófico la preferimos menos que **Tape**, su gran cinta del 2002, ganadora del Festival de Venecia. **Tape** también es formalmente arriesgada, al haber sido filmada en una pequeña habitación de un motel de Michigan, con varias cámaras digitales y sólo tres actores. Los distintos ángulos de toma, los barridos que acentúan la imperfección de la imagen –urgente, escrutadora– permiten abrir las interpretaciones respecto de la funcionalidad de la tecnología digital en determinadas circunstancias dramáticas, a saber esta pieza teatral claustrofóbica y acosadora. Vince (Ethan Hawke) es un tipo violento, fracasado en su matrimonio, que consume drogas y alcohol en cantidades industriales y que urde una venganza contra sus ex compañeros de la secundaria, Jon (Robert Sean Leonard) y Amy (Uma Thurman). Jon es un cineasta de paso por Michigan con ocasión del Festival de Lansing y Amy es asistente del Fiscal del Distrito de la misma ciudad. Una intensa secuencia de extorsión emocional (con una edición vertiginosa que nada tiene que envidiarle a una de las persecuciones de **Contacto en Francia**) conlleva a la confesión de Jon, quien afirma haber violado a Amy cuando adolescentes. Amy –convocada a escena– maneja la situación con inteligencia y propina a Vince una soberbia “estocada”, pasando éste de “cazador” a “cazado”. **Tape** marca el punto de retorno a los psicodramas intensos que sólo John Cassavettes sabía filmar magistralmente.

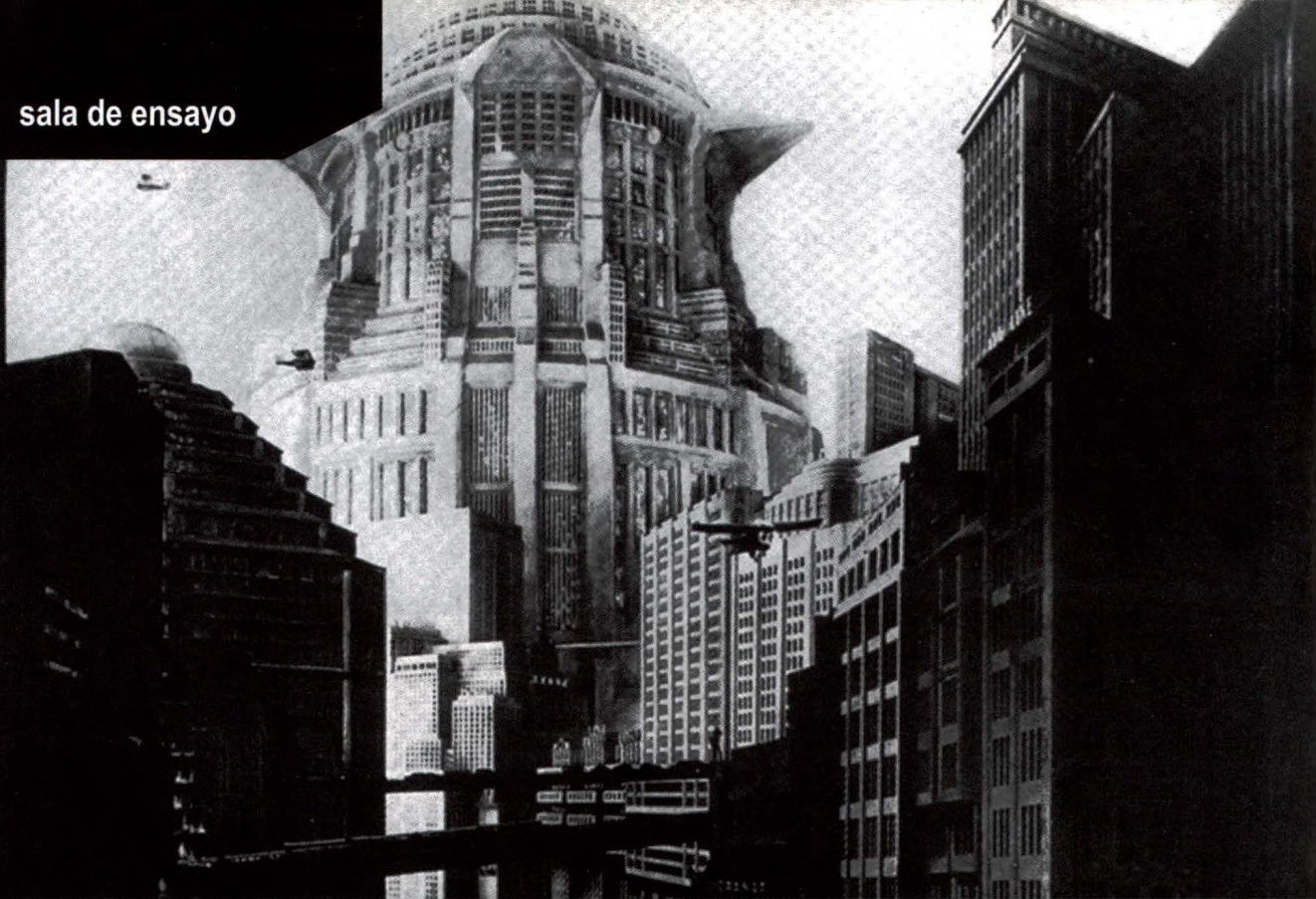
De vuelta al colegio

Richard Linklater continuará haciendo este cine siempre. Y qué bueno que así sea porque quizá las distribuidoras y el público –en un golpe de suerte– descubran filmes espléndidos como **Escuela de rock** (2003), su famoso desquite con la industria. Linklater, contrariando el espíritu edificante y puritano del sistema –apoyado en cintas como **Adiós Mr. Chips** o **La sociedad de los poetas muertos**– propone la revolución de la escuela norteamericana a partir del cultivo entusiasta del rock and roll, la llave para abrir las puertas a eso que llaman felicidad, aunque dure tres o cinco minutos. No hay gesto más noble –hoy en día– que enseñarle a un chico a empuñar una guitarra y hablarle de Led Zeppelin o Paul McCartney. Todos tienen cabida en la clase del obeso profesor Joe Black: nerds, avispados, gorditas, negros, malandrines, “delicados”, todos. Esta variante de las cintas de “colegiales” es una prueba palmaria del amor y el aprecio de Richard Linklater por la juventud, sus problemas, sus expresiones pulsionales, afectivas y racionales también.

En ese orden de ideas es que confieso mi preferencia por este director, al que descubrí cuando el estreno de **Antes del amanecer** allá por los días de la universidad y al que no he dejado de seguirle la pista desde entonces. Me sigue hablando como hace diez años, sobre cosas simples, complejas o insubstanciales. Y lo hace con autoridad, con un conocimiento de los alcances del lenguaje cinematográfico, de las convenciones dramáticas, de los géneros y subgéneros. Linklater es más que un maverick o cineasta independiente: ocupa un lugar importante en la historia del cine norteamericano contemporáneo y su continuidad estilística y temática nos hace abrigar grandes esperanzas en la carrera de quien anuncia filmar, en diez años, **Antes del anochecer**.

NOTAS

- ¹ PRICE, Brian, **All About Richard Linklater**, en **Sense of Cinema**.
- ² BEDOYA, Ricardo, **Cine independiente**, en **La gran ilusión** N° 12, p. 49, Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 2000.
- ³ DE CARDENAS, Federico, **Viena y el azar: Antes del amanecer**, en **La gran ilusión** N° 5, p. 125, Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 1985.



Metrópolis.

las huellas estéticas de los cronotopos en el cine de ficción

Escribe Balmes Lozano Morillo

Este artículo continúa la serie de reflexiones sobre el lenguaje cinematográfico *Cuatro variaciones sobre un mismo tema (Apuntes)*, donde se vierten algunas ideas introductorias sobre los cronotopos o la creación de una forma particular en relación a un tiempo y un espacio específicos.

El cronotopo como *bloque expresivo*, una hipótesis

Separar el tiempo del espacio en el cine, y en cualquier ámbito del pensamiento (científico o estético), es sólo una abstracción vacía, un rezago de la concepción kantiana. Cada fragmento de película o toma cinematográfica lleva consigo un tiempo y un espacio continuo, donde se percibe la continuidad espacio-temporal de modo natural, semejante a una experiencia real. Pero un cronotopo no es simplemente el fragmento de película marcado por dos detenciones de la cámara, como suele definirse a la toma cinematográfica, salvo en el caso de tomas-secuencias elaboradas con una intencionalidad estéticamente significativa. Por lo general, los cronotopos se concretizan en escenas y secuencias (con continuidad o discontinuidad) que involucran un conjunto de tomas. El estudio de los cronotopos, por lo tanto, consiste en el análisis del manejo de la serie temporal y de la serie espacial. En el campo de la literatura Mijail Bajtin ha estudiado **Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela**, donde coloca al *camino* como el espacio recurrente en las narraciones antiguas, en muchos casos con hiatos temporales e inmutabilidad espacial. El desarrollo de los sentidos y del pensamiento a través de los tiempos ha dejado

marcas temporales y espaciales en las obras artísticas: las formas de representación han ido variando con los avances cognoscitivos alcanzados por el hombre.

En la novela **Madame Bovary** de Flaubert, según Bajtin, el espacio principal para las acciones es una pequeña ciudad provinciana (lugar preferido por varios escritores de la época), porque en este espacio el tiempo se mueve en ciclos limitados, donde los días, las semanas, los meses, se repiten sin grandes cambios, y el tiempo cíclico de la vida cotidiana continúa sin grandes rupturas espacio-temporales. Bajtin también señala que Stendhal y Balzac utilizaron el salón-recibidor como lugar de intersección de series espaciales y temporales, donde los encuentros ya no tienen ese carácter casual de "los caminos", propio de la novela antigua. En Dostoievski los cronotopos preferidos son las calles y los salones.

Robert Stam, reflexionando en torno a los cronotopos cinematográficos, afirma: "*El cine ilustra la idea de Bajtin de la relacionalidad inherente del tiempo y el espacio, porque en cine toda modificación en uno de los registros comporta*



La ventana indiscreta, El ángel exterminador.

cambios en el otro: un plano más cercano de un objeto en movimiento incrementa la velocidad aparente de dicho objeto, la presencia del medio temporal de la música altera nuestra impresión de espacio, etcétera". Varios investigadores del cine se han acercado al estudio de los cronotopos, sobre todo, con el objetivo de esclarecer los rasgos pertinentes en las películas de género. Maia Turovskaia entiende al cronotopo como un "esculpir en el tiempo" según la concepción espacio-temporal de Andrei Tarkovski. Michael Montgomery considera como cronotopos cinematográficos a las galerías comerciales en las películas de los años ochenta. El propio Robert Stam menciona como ejemplos de cronotopos a las películas "de entre cuatro paredes", porque restringen su acción a un único espacio, como **La ventana indiscreta** de Hitchcock, **El ángel exterminador** de Buñuel (el cronotopo del "banquete en la mansión"), etc.

En cambio, Vivian Sobchack afirma que "los cronotopos no son únicamente el telón de fondo espacio-temporal de los hechos narrados, sino también el terreno literal y concreto del que emergen la narración y el personaje como temporalización de la acción humana", de tal manera que la discoteca, el bar, el hotel, el grifo de gasolina al borde de la carretera, y otros espacios, condicionan la creación de personajes cuyas acciones probablemente van a desembocar en asesinatos y huidas, punto de vista muy acertado en el estudio de los cronotopos en el cine de género.

Estas teorías en construcción nos animan a intervenir proponiendo algunas reflexiones sobre los cronotopos, que serán aplicados específicamente a un segmento de la película peruana **La muralla verde** (1970), de Armando Robles Godoy. De forma exploratoria, se dará a conocer el manejo espacio-temporal y otros elementos estéticos presentes en el *bloque expresivo* **Cortejo fúnebre de canoas en el río**, elegido por su alto nivel de originalidad formal, donde creemos que el director ha llegado a organizar los elementos internos con tal plasticidad que constituye un hecho memorable dentro de la cinematografía peruana.

El estudio de los cronotopos podría adquirir una mayor utilidad en las investigaciones si se optara por el análisis de una película como totalidad, con sus múltiples nexos estéticos y narrativos, siguiendo las huellas de la intencionalidad del creador como ideal de objetivación, pero donde, además, se analicen los condicionamientos materiales y culturales nacionales y los que proceden del contexto internacional (creemos que la película **Kuntur Wachana** presenta condiciones apropiadas para este tipo de estudio). Sin embargo, nuestra reflexión sobre el cronotopo esta vez tiene un interés específico y abarca un objeto de estudio mínimo, como ya hemos señalado.

Consideramos los cronotopos como *bloques expresivos* donde se manipula el tiempo y el espacio con fines estéticos, y no como procesos puramente operativos de filmación o edición, o como técnicas que cumplen funciones narrativas. Entramos

en contradicción en este punto con Vivian Sobchack, para quien los cronotopos llegan a condicionar a personajes y acciones en el cine de género, aunque Sobchack tiene en parte la razón, ya que se refiere precisamente a este tipo de "objetos estéticos" y no a las obras artísticas donde la libertad y la intencionalidad hacen estallar los factores condicionantes mencionados.

Rastreando las huellas estéticas de los cronotopos

Para los hermanos Lumière el tiempo-espacio representado se encontraba en la puerta de la fábrica, en la estación del tren, en el jardín. En Méliès, por el contrario, debido a la presencia de la fantasía, el tiempo y el espacio son "falseados": las horas se alargan, los espacios se comprimen o se ensanchan. Posteriormente se incorporaron los saltos de tiempo y espacio en la construcción de acciones paralelas (dos espacios y tiempos diferentes) y de las acciones simultáneas (varios espacios situados sobre un mismo tiempo). Casi de inmediato se incrementaron las técnicas narrativas y de representación estética mediante el manejo de recursos espacio-temporales hasta la altura que ahora conocemos.

Pero supongamos por un instante que en un espacio determinado ocurrieran episodios con variaciones de tema y saltos de tiempo, pero que el espacio siguiera inmutable, sin sufrir alteraciones por el paso del tiempo. O supongamos que una serie de acciones sobre un mismo tema (una comida grupal) se realizara en lugares distintos, sin correspondencia con el espacio y el tiempo. La inmutabilidad del espacio, seguramente, desconcertaría al espectador contemporáneo, aunque también podría ser visto, en el mejor de los casos, como un recurso de experimentación formal, y hasta original y novedoso. Advertimos que no estamos tratando de construir, como ejercicio, un relato acronológico, simplemente intentamos imaginar deliberadamente algo "irreal", con presencia de disyunciones entre el tiempo y el espacio, donde los episodios o las acciones se representan como "saltos intemporales entre dos momentos contiguos". En los tiempos actuales estos artificios cinematográficos no serían percibidos como defectuosos, se los aceptaría como experimentaciones formales.

A continuación mencionaremos algunas películas donde la manipulación del tiempo y el espacio ha alcanzado alturas memorables:

La película **Edipo Rey**, dirigida por Pier Paolo Pasolini (Italia, 1967) se inicia en una ciudad contemporánea de Italia donde nace Edipo. Su padre Layo es un oficial del ejército, y su madre Yocasta es una joven que ha salido a descansar con su bebé en un campo de hierba rodeado de árboles. La cámara muestra el cielo. En la siguiente toma las acciones se desarrollan en una ciudad antigua, los personajes visten como en aquella época que describe la tragedia griega. Un pastor encuentra al niño abandonado en un camino. Lo entrega al rey Polibo que no tiene descendencia. Y así continúa la película (texto de Sófocles pero con algunas adaptaciones). El **Edipo**



El año pasado en Marienbad.

Rey de Pasolini está estructurado con un prólogo y un epílogo que se desarrollan en el tiempo actual, contemporáneo; sin embargo, el cuerpo de la historia está representado en el pasado mítico de la narración literaria.

La película **Metrópolis** (Alemania, 1926), dirigida por Fritz Lang, cuenta en tiempo presente la vida social en una gran ciudad dividida en dos sectores: el de arriba donde habitan los industriales y los intelectuales, y el de abajo donde laboran los obreros. La obra alude a una sociedad irreal, con un alto grado de tecnificación, una ciudad del futuro construida y plasmada estéticamente a partir de las técnicas del expresionismo alemán. Aunque está narrada en tiempo presente, su representación concreto-sensible remite a una ciudad del futuro.

Finalmente, en **El año pasado en Marienbad** (Francia, 1960), de Alain Resnais, hay una especie de disolución de los personajes, del tiempo y el espacio. El mismo director afirma al respecto: "No se puede decir si una escena sucede hoy, ayer o hace un año; no se puede decir si un pensamiento pertenece a éste o a aquel personaje. Realidad y sentimientos quedan totalmente cuestionados, sin saber qué es sueño y qué no lo es". Al inicio de la película percibimos un largo travelling que arrebató al espectador del tiempo "real" o presente y lo lleva hacia un mundo interior e íntimo, a un tiempo donde tienen lugar las vivencias, en tanto que una voz describe los intrincados pasillos y salones desiertos que se suceden unos a otros, hasta crear la confusión espacial. La cámara enfoca a los personajes y los encuentra inmóviles como estatuas. El tiempo "real" del espectador termina aquí, ahora comienza un universo sin conexión con el tiempo "real", donde la sucesión no existe. Pero, en verdad, la película trata un tema sencillo y cotidiano: el amor de dos personas. El manejo espacio-temporal realizado por este director es un hecho impactante a nivel sensorial que pretende representar la disolución del tiempo y del espacio ante los espectadores.

En el cortometraje peruano **Cementerio de elefantes**, de Armando Robles Godoy, se aprecia en un mismo espacio la confluencia de dos tiempos diferentes, representados por un hombre joven y un hombre viejo que caminan en sentido contrario: se trata de la misma persona pero en épocas distintas (pasado y presente, respectivamente). Estas referencias (mínimas) nos permiten introducirnos en el estudio de los cronotopos desde la perspectiva *descriptiva*. Al finalizar trataremos de inferir,

como es nuestro objetivo, algunas relaciones entre los diversos sistemas y códigos que intervienen en el bloque expresivo que vamos a estudiar.

Cronotopo **Cortejo fúnebre de canoas en el río en la película La muralla verde**

Empezaremos haciendo un breve recuento de las escenas cercanas al *bloque expresivo* materia de análisis, de la película **La muralla verde**: un niño es mordido por una víbora. Sus padres lo llevan al hospital. El médico de turno no tiene el antídoto a su alcance porque el director del hospital tenía consigo la llave del armario donde se guardaba este medicamento. El padre sale a buscarlo. Lo encuentra en un agasajo a la comitiva del presidente del Perú. Regresa con el director, quien le suministra el medicamento, pero el niño muere. Luego es trasladado por sus padres en un pequeño camión. Se detienen en un lugar cercano al río. De pronto pasa la comitiva presidencial levantando una nube de polvo, cubriéndolos totalmente.

En la escena siguiente se ve una canoa al borde del río. En el centro está el ataúd blanco. Los padres ocupan un extremo de ella, en el otro va un hombre mayor conduciendo la canoa. Hay silencio. Sólo se oye el rumor de los remos en el agua. El agua del río refleja con el sol y en algunas zonas contrasta con la sombra de los árboles. Varios primeros planos de los padres del niño muerto, silenciosos, y del hombre que rema. Sigue el silencio. Desde un ángulo picado agudo vemos el puente de madera y la canoa que se desplaza lentamente. Una señora lava a orillas del río, se detiene un momento cuando ve pasar la canoa con el ataúd. De pronto, desde la ribera opuesta aparece una canoa remada por dos niños. Varios planos cercanos de las ondas del agua, luego, de las hojas que flotan en el agua. Se acercan cuatro canoas y se suman al cortejo. Copas de árboles en la parte superior del encuadre no dejan pasar la mirada hacia el fondo del río, por donde se acerca sin prisa otro grupo de niños conduciendo sus canoas y se unen al cortejo fúnebre. El silencio continúa.

El director Armando Robles Godoy cuenta que, en esta parte de la película, tuvo que afrontar los más graves problemas de posproducción porque desde la etapa del guión había concebido suprimir los diálogos. Frente a la palabra, se atrevió a trabajar con "el silencio de la palabra". Frente al "silencio de los sonidos", decidió utilizar los sonidos del medio



La muralla verde.

ambiente, cuidando con esmero los planos sonoros. En estas circunstancias, a otro director le habría sido muy fácil introducir una pista musical que acentuara el momento trágico mostrado en la pantalla. Sin embargo, Robles Godoy optó por suprimirla en toda la travesía que dura cerca de cinco minutos, y consiguió con ello una expresión poética vigorosa, además de acentuar el clímax dramático.

El cronotopo del **Cortejo fúnebre de canoas en el río**, reforzado con ruidos, sin música ("silencio musical") y sin diálogos, logra entretejer una poderosa carga emocional que no es frecuente en las películas peruanas. Es más, tal vez sea una de las pocas secuencias de nuestro cine que hace participar al público de un verdadero goce estético, sobrepasando a las emociones causadas por el hilo puramente narrativo. Sin duda esta concreción estética es el resultado del manejo intencional (predominantemente) de una serie de elementos poéticos, donde el espacio escogido y el tiempo adherido en su expresión "real", con la adhesión del "silencio musical" y la ausencia de diálogos, suelen desencadenar emociones relacionadas a ideas trascendentes, de meditación sobre la muerte, de solidaridad humana (los niños del cortejo), de desamparo (los padres) y del valor de la vida en el devenir del tiempo.

La escena siguiente tiene como espacio el cementerio. Luego el camino de regreso de los padres. Finalmente, el ingreso a la casa. Esta parte contrasta con el "silencio musical" del cronotopo estudiado (**Cortejo fúnebre de canoas en el río**). Aquí el tintineo casi melódico de un molino de juguete surca el espacio de la casa y el bosque, acentuando el dolor y la soledad de los padres. El cronotopo del molino y de los juguetes del niño es otro bloque expresivo que merece ser analizado por su composición espacial y por la intencionalidad objetivada en el plano estético.

El tratamiento visual del cronotopo **Cortejo fúnebre de canoas en el río** contrasta los planos generales que describen el río y el bosque, con los primeros planos de los rostros de los padres, del hombre que conduce la canoa, y de uno que otro niño. La corta longitud focal del lente empleado dota de mayor plasticidad a los fondos desenfocados del bosque o del agua del río. La cámara registra el espacio de las acciones en su representación "real", con límites espaciales precisos que provienen de los puntos de visión elegidos por el director, sin remisiones a lugares ajenos a la acción principal, estrechando

así la relación humana con la naturaleza, dando la impresión que ella también interviene en la atmósfera del cortejo.

Todas las acciones transcurren en el tiempo "real" (representado) pero da la impresión de que éste no avanza. La continuidad temporal se ve interrumpida por cortas elipsis que no afectan la percepción de unidad de tiempo. Todo sucede en tiempo presente de la acción y de la representación, no hay saltos temporales hacia atrás o hacia adelante.

La banda sonora recoge sin estridencias los sonidos del ambiente, un golpe de madera en la canoa, los remos que se sumergen en el agua y uno que otro graznido o canto de ave que proviene del bosque. No hay música. Este "silencio musical" (como lo denomina Robles Godoy) se aplicó para potenciar los efectos estéticos del manejo del tiempo y del espacio. El propósito era elevar la tensión dramática y los niveles del goce estético en este bloque expresivo.

El estudio del cronotopo en este artículo se ha centrado en el aspecto expresivo. Falta reflexionar en torno al cronotopo como bloque narrativo, donde la relación con otros segmentos significantes o la extensión significativa ocupe el centro de nuevas indagaciones teóricas.

Cuando se intenta desentrañar la producción de sentido en los textos de cine, como se sabe, es necesario interrelacionar la obra individual con las circunstancias históricas de la época o estudiar las películas desde una perspectiva multidimensional, con nuevas variables que nos lleven a registros de zonas poco exploradas; pero también mediante los estudios actuales de intertextualidad se pueden conocer algunas intersecciones entre sistemas o series de códigos en ámbitos no delimitados. En el estudio de los cronotopos en el cine, en cambio, por ser el espacio y el tiempo los puntos de mayor interés, se ha optado inicialmente por una descripción de las configuraciones estéticas y los elementos plásticos que llegan a reflejar la intencionalidad del autor y la fecundidad del espíritu creativo; esta vez, el cronotopo ha sido tomado como bloque expresivo y no como unidad narrativa.



La mala educación.

el cine contemporáneo y la teoría *queer*

Escribe Maricruz Castro Ricalde*

A fines de los ochenta, en Estados Unidos es retomada una expresión que, de manera peyorativa, designaba a los homosexuales, dentro del argot cotidiano y que llevaba en sí una fuerte carga homofóbica. El sustantivo *queer* es invertido en su significación, es despojado de su carácter despectivo y se destaca la condición de lo extraño, lo inesperado, lo anormal como una condición positiva¹ (Halperin, 2000; Butler, 2002; Sullivan, 2003). En la práctica, algunos homosexuales eligieron el término *queer* como una estrategia política que aludía a las restricciones formuladas alrededor de las identidades gays y lesbianas, lo convirtieron en una respuesta a las tendencias de orden asimilacionista y promovieron, desde los medios de comunicación y el arte, expresiones subculturales que recuperaban los esfuerzos en esta línea realizados desde los años cincuenta. Aparece así lo *queer* como una categoría vinculada con aspectos de la identidad que traduce otro tipo de entendimientos acerca del sujeto, los objetos de su deseo, su sexualidad y sus relaciones con el poder.

La academia ve en esta coyuntura una oportunidad apreciable para manifestar su desacuerdo con el rumbo que estaban tomando los estudios sobre gays y lesbianas y, en

general, una posibilidad para analizar desde otro enfoque a la sociedad, en una época donde la tolerancia había menguado sustancialmente y en la cual la derechización de la sociedad del siglo XX en Estados Unidos fue más evidente. Entre la década de los ochenta y los noventa, los gobiernos de Ronald Reagan (1980-1988) y George Bush (1988-1992) promovieron “*un modelo simple y único de la identidad nacional definido por la familia nuclear heterosexual, el trabajo, la patria, la autonomía individual, pasado europeo, la lengua inglesa*” (Halperin, 2000: 11-12). En ese contexto, lo “políticamente correcto” invadió las universidades que, hasta ese momento, parecían ser el último bastión defensor de la diversidad, el multiculturalismo y la justicia social. El avance del conservadurismo también fue posible debido a las distintas divisiones que acontecieron en el seno de la izquierda y de los movimientos feminista y en pro de la homosexualidad. La diferencia del pensamiento entre las viejas y las nuevas generaciones se polarizó entre los humanistas que promovían la objetividad científica contra la ideología y los llamados antihumanistas que reivindicaban las luchas simbólicas y las significaciones sociales. Atmósfera también en la que prevaleció la desconfianza hacia pensadores franceses como Jacques Lacan, Roland Barthes y Michel Foucault.



Los muchachos no lloran. Todo sobre mi madre.

Este clima social, la aparición mediática del SIDA y la cuestionable política que se siguió al respecto —en relación con la información, los programas asistenciales y de salud—, el giro de los estudios de género de una posición radical a una más reformista, fertilizan el campo de las discusiones. La manipulación de la información sobre el SIDA (que lo representó como una enfermedad de homosexuales) desató una atmósfera homofóbica que fue respondida con una serie de estrategias de resistencia de distinta índole. Por ejemplo, el surgimiento de grupos que realizaron presentaciones, protestas, marchas, actos y actividades variopintas, pusieron en marcha el proceso simbólico de que los sujetos de prácticas sexuales diversas “salieran del clóset” y aparecieran públicamente, de manera organizada y comprometida. Estos grupos cuestionaron la necesidad de asimilarse a una sociedad heteronormativa, denunciaron la intolerancia hacia la diferencia y detonaron mecanismos de reapropiación de espacios, ámbitos de conocimiento y prácticas sociales.

Acorde con el pensamiento postestructuralista, se plantea la posibilidad de dejar definitivamente a un lado las posiciones binarias (la heterosexualidad en oposición a la homosexualidad, por ejemplo), sobre todo al subrayar el cuestionamiento que provocaba un discurso y una práctica bisexual que puso en crisis cualquier tipo de disyunción: ¿qué pasa si en lugar de interpretar un papel homo o hetero, se opta por una zona intermedia y el sujeto se instala en la intersección de ambas posibilidades?

“El radicalismo queer se distancia del modelo identitario binario que toma la orientación sexual como criterio central. [...] El posicionamiento queer contra lo normal en general más que contra lo heterosexual tan sólo, deriva en parte de esta situación.”¹² (Tomolillo, 1998: 67)

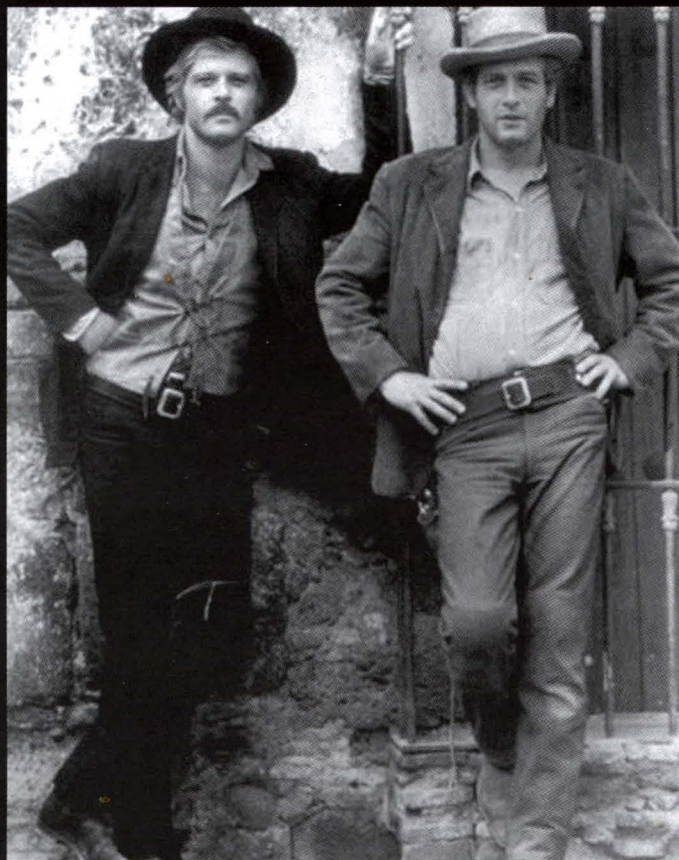
Así, el discurso *queer* se dirige tanto a las comunidades gays y lesbianas, como a todas aquéllas que se definan fuera de las categorías de género y sexo impuestas. No consiste en un cuerpo conceptual sistemático o un marco metodológico. Es “un conjunto de compromisos intelectuales con las relaciones entre el sexo, el género y el deseo sexual. Si la teoría *queer* es una escuela de pensamiento, entonces es una perspectiva disciplinaria altamente poco ortodoxa. El término describe un rango diverso de prácticas críticas y prioridades: lecturas sobre la representación del deseo hacia el mismo sexo en textos literarios, películas, música, imágenes; análisis de las relaciones de poder, sociales y políticas, de la sexualidad; críticas del sistema sexo-género; estudios de las

identificaciones transexuales, transgénero, sadomasoquistas y deseos transgresores.” (Spargo, 2000: 9).

El interés, por lo tanto, alcanza a la bisexualidad, la transexualidad y la transgenericidad, a lo considerado como excéntrico. Las denuncias hacia las agresiones y la intolerancia son dirigidas a los espacios de la normalidad que habían popularizado el estereotipo de la homosexualidad como la inversión de la heterosexualidad. La teoría *queer* propone analizar de qué manera esta confrontación ha moldeado las jerarquías políticas y sociales del conocimiento y el poder (Spargo, 2000: 47).

La confusión de géneros y la indeterminación de sexos son un motivo más o menos cercano para el espectador cinematográfico de la década de los noventa. Las representaciones oscilan asociando la hibridez sexual con la enfermedad, la locura, la inestabilidad emocional, la perversión, la desviación, lo monstruoso, lo peligroso. Los estereotipos se han amparado tanto en un discurso médico como en la difusión mediática solidaria con el pensamiento conservador y/o religioso. Éste invoca la voluntad divina de la conservación de los dos sexos creados en un momento originario de la especie y un orden natural que debe respetarse. Por el otro lado, un reconocimiento público, traducido en premios y resultados estimables en la taquilla, a la obra de directores como Pedro Almodóvar, Neil Jordan, Kimberly Peirce o Todd Haynes, a través de sus películas (**Tacones lejanos**, 1991; **Todo sobre mi madre**, 1998 y **La mala educación**, 2004, del primero; **The Crying Game**, 1993, del segundo; **Boy’s Don’t Cry**, 1999, de la tercera y **Far From Heaven** del último) han sustituido un posible primer sentimiento de extrañeza por una ampliación de los motivos cinematográficos. Además, han contribuido a poner en el mapa mental de los espectadores la gran pluralidad de formas con que se pueden entretener el sexo, el género y el deseo. La fragilidad de las fronteras de las identidades sexuales es mostrada, tanto desde el discurso cinematográfico como desde la postura personal de sus creadores.

Históricamente, gays, lesbianas y transgéneros se han vinculado también a la cultura de masas, de manera diferente, a través de una recepción alternativa o negociada, si no es que totalmente subversiva, de los productos y los mensajes de la cultura popular. Su presencia es cada vez más fuerte como responsables en la generación de significados, dentro de las industrias culturales dominantes. Desde hace poco más de una década, es visible una línea de productos en el cine, la televisión, las revistas, la fotografía, la publicidad, los cómics,



Butch Cassidy & the Sundance Kid.

etc., que tienden a revertir la homofobia y el heterocentrismo que ha prevalecido³. La pregunta que flota en el aire sigue siendo el ¿cómo tener acceso a esos centros de producción dominantes, sin negar o perder su identidad de oposición, sin ser asimilados, pudiendo disfrutar de ellos y generar significados desde el margen?, ¿cómo ocupar un lugar dentro de la cultura de masas? Por ejemplo, se ha detectado una preferencia de los filmes sobre lesbianas de conservar las formas narrativas tradicionales para mantener el contacto con la audiencia. De aquí que en el artículo **Lesbians and Films** se apunte la necesidad de una nueva iconografía visual que diferencie la sexualidad lesbiana de la heterosexual (Becker, 1995: 39) y nosotros agregaríamos: que dé cuenta de la gran diversidad de identificaciones del sujeto y cómo éstas favorecen una expresión múltiple de la sexualidad.

Parejas bajo sospecha

En la década de los noventa se registra una aparición masiva de películas orientadas principalmente a una audiencia femenina blanca y de clase media, sobre todo. La vertiente más visible fue la llamada contraparte de las películas de amigos, tan populares en los años sesenta y exploradas de antemano en los westerns de las décadas anteriores. La solidaridad ante el desierto y el enemigo, quien siempre es un Otro: el indio, el forajido, el rebelde (**The Magnificent Seven**, Sturges, 1960) se trocó en el drama urbano (**Midnight Cowboy**, John Schlesinger, 1969) o la pareja ladrona de bancos (**Butch Cassidy and the Sundance Kid**, George Roy Hill, 1969; **The Sting**, Hill, 1973)

para luego transformarse en los compañeros de ronda de la policía (**48 Hours**, Walter Hill, 1982; la serie **Lethal Weapon**, Richard Donner, 1987, 1989, 1992). La semejanza de una dupla protagonista en ambos casos, sea masculina o femenina (**Julia**, Fred Zinnemann, 1977; **Thelma & Louise**, Ridley Scott, 1991; **Pasión Fish**, John Sayles, 1992; **Fried Green Tomatoes**, John Avnet, 1991; etc.), se detiene en este punto, puesto que el tratamiento filmico difiere enormemente de un caso a otro.

Aunque en el centro de las miradas se encuentren dos mujeres, la tendencia detectada es el reforzamiento de los valores masculinos y la afirmación de la estatura moral del varón, frente a la traición, la superficialidad y su dependencia si no material, sí afectiva. Edith Becker y otras autoras esbozan una tipología alrededor de los filmes de amigas, en los cuales puede haber un interés que las une (obtener algo del varón), terminan confrontándose y/u olvidándose, se sacrifican a sí mismas por un objetivo "superior" (casi siempre un motivo familiar) o deben separarse por una convención social. (1995: 28) Karen Hollinger, en su libro sobre películas contemporáneas sobre la amistad femenina, apunta como *"Terminan por sugerir que las mujeres deben no tener en cuenta sus relaciones con otras mujeres, desconfiar de ellas y considerar a los hombres como sus verdaderos aliados"*. (1998: 5) La narración filmica, por tanto, gira alrededor del sexo opuesto y es eclipsada la riqueza de los nexos femeninos.

Ausentes de la pantalla hasta antes de los años ochenta, las películas que abordan abiertamente el lesbianismo han dado pie a la teoría (y en ocasiones a la inversa) para reflexionar sobre algunos temas insuficientemente abordados por los estudios de género. Ello ha invitado a proponer nuevas direcciones acerca del erotismo en las relaciones femeninas e interpelado duramente a las formas artísticas que las han ocultado, limitado o distorsionado, lo cual ha sido favorecido por la aparición de productos cinematográficos, a contracorriente casi siempre de las grandes productoras y a pesar de su limitada distribución. Sin embargo, en comparación con otros subgéneros, el cine de lesbianas ha registrado un enorme avance, como señala Hollinger: "[...] El movimiento de una representación masculina concebida heterosexualmente dirigida a espectadores heterosexuales a un retrato explícitamente lesbiano hecho por directoras lesbianas para audiencias lesbianas se torna muy claro" (1998: 176).

El cine independiente es quien se ha beneficiado sobremanera del trabajo cada vez más numeroso de las realizadoras lesbianas, en tanto que el cine convencional de Hollywood ha registrado avances menos evidentes. El primero ha insistido en preguntarse sobre las fronteras existentes entre la amistad femenina y el deseo homoerótico; enfatiza la identificación psicológica, la sororidad de las amigas en el primer caso y en el segundo se añade el reconocimiento o la aceptación del deseo hacia la otra mujer así como una sensibilización hacia la necesidad de un cambio social efectivo. Los debates contemporáneos en torno de estos temas han ido rompiendo con singular fuerza, por lo menos en la teoría, los diques conceptuales levantados entre el centro y el margen, el adentro y el afuera, y han trazado puentes muy fructíferos, sobre todo, con las perspectivas feministas y posmodernas, a través del enfoque *queer*.



Will & Grace, Sex & the City.

Obras citadas

- BECKER, Edith et al. 1995. **Lesbians and Films** en Creekmur, Corey K. y Alexander Doty en **Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture**. London: Cassel.
- BUTLER, Judith. 2001. **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**. México: Paidós/UNAM.
- BUTLER, Judith. 2002. **Acerca del término queer** en **Cuerpos que importan**. Barcelona: Paidós.
- HALPERIN, David. 2000. San Foucault. **Para una hagiografía gay**. Córdoba: Cuadernos del Litoral.
- HOLLINGER, Karen. 1998. **In the Company of Women. Contemporary Female Friendship Films**. Minnesota: University of Minnesota Press.
- SPARGO, Tamsin. 2000. **Foucault and Queer Theory**. London: Icon Books.
- SULLIVAN, Nicky. 2003. **A Critical Introduction to Queer Theory**. New York: New York University Press.
- TOMOLILLO, Sylvie. 1998. **Identités sexuelles et luttes radicales: le mouvement queer et les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence**. Mémoire de maîtrise. Toulouse: Université Toulouse-Le Mirail.

NOTAS

¹ Judith Butler discurre sobre el giro que dio este vocablo y su reapropiación en **Acerca del término queer**. Hay en este texto una reflexión sobre el discurso y el poder: de qué manera las significaciones están fuera del control del individuo "que pronuncia o escribe" (2002: 338), lo cual crea un campo de comunidad, inestable, continuo y que entraña siempre la presencia del "uno" y el "nosotros".

² "Le radicalisme queer se distancie du modèle identitaire binaire qui prend l'orientation sexuelle como critère central. [...] Le positionnement queer contre le normal en général, plutôt que contre l'hétérosexuel uniquement, découle en partie de cette impasse". Como ésta, las siguientes traducciones son nuestras y omitiremos la cita en su idioma original, por cuestiones de espacio.

³ Títulos de tanta audiencia en la televisión estadounidense como **Queer as Folks**, **Queer Eye for a Straight Guy**, **Will and Grace**, **Six Feet Under**, **Ellen**, etc. y la introducción de personajes o temáticas homosexuales como en **Dawson's Creek**, **OC**, **Felicity** o **Sex and the City**, bien pueden ilustrar este punto.

⁴ Llama la atención, por lo menos, dos características de los filmes enunciados. Por una parte, que a pesar de tener como figuras centrales a un elenco femenino, en donde se abordan sus relaciones como tema nuclear o de gran importancia para la historia, en ningún caso una mujer realizó la película. Por otro lado, la cantidad de premios y nominaciones obtenidas por todas ellas, incluyendo la más célebre de Hollywood, el galardón de la Academia. Esto habla no de una corriente *underground*, sino de cómo el cine sobre mujeres se encuentra perfectamente identificado por la industria cinematográfica como objeto de interés comercial así como el segmento al cual se dirige.

el cine contemporáneo y la teoría queer



Ciudadano Kane.

preguntas a los verdaderos amos del mundo

Escribe Pierre Bourdieu*

No voy a hacer el ridículo describiendo el estado del mundo mediático, ante personas que lo conocen mejor que yo, personas que se encuentran entre las más poderosas del mundo, de ese tipo de poder que no procede únicamente del dinero, sino del que el dinero puede ejercer sobre los espíritus.

Este poder simbólico que, en la mayoría de las sociedades era distinto del poder político o económico, se encuentra hoy concentrado en las manos de las mismas personas que detentan el control de los grandes grupos de comunicación, es decir, del conjunto de los instrumentos de producción y de difusión de los bienes culturales.

A estas personas tan poderosas, me gustaría poder someterles a una serie de preguntas, igual que Sócrates hacía con los poderosos de su tiempo (en uno de sus diálogos, él preguntaba, con tanta paciencia como insistencia, qué es el coraje a un general célebre por su coraje; en otro diálogo, a una persona conocida por su piedad, le preguntaba, qué es la piedad, y así sucesivamente); demostrando, en cada caso, que estas personas no sabían verdaderamente lo que eran.

No pudiendo actuar de la misma manera, quisiera plantear un determinado número de cuestiones, que las personas que están delante de mí, con toda seguridad no se hacen (sobre todo porque no han tenido tiempo), cuestiones todas que convergen en una sola: señores del mundo, ¿tienen ustedes el control de su dominio? O, para decirlo más claro, ¿saben ustedes realmente lo que hacen, lo que están a punto de hacer, así como todas las consecuencias de sus acciones? Son preguntas muy embarazosas a las que Platón respondería con su célebre frase, que también encaja perfectamente aquí: *"ninguna persona es voluntariamente malvada"*.

Se nos dice que la convergencia tecnológica y económica del audiovisual, de las telecomunicaciones y de la informática, y la confusión resultante de esta convergencia vuelven totalmente inoperantes e inútiles las protecciones jurídicas del audiovisual (por ejemplo, las reglas relativas a las cuotas de difusión de obras europeas). Se nos dice que la profusión tecnológica relacionada con la multiplicación de cadenas temáticas digitales responderá a la demanda potencial de los más diversos consumidores; que todas las demandas



recibirán adecuada respuesta. Se nos dice, en suma, que todos los gustos serán satisfechos. Que la competencia, sobre todo cuando está asociada al progreso técnico, es sinónimo de creación (podría justificar cada uno de mis asertos con decenas de referencias y de citas demasiado redundantes).

Se nos dice incluso que la competencia de los recién llegados, mucho más poderosos, que proceden de las telecomunicaciones y de la informática, es tal, que el audiovisual difícilmente puede resistir; que las cantidades pagadas por derechos especialmente en materia deportiva son cada vez más elevados; que todo lo que producen y ponen en circulación los nuevos grupos de comunicación, tecnológicamente y económicamente integrados, o lo que es lo mismo, tanto los mensajes televisados como los libros, películas o juegos televisados, es decir todo lo que se conoce bajo la denominación común (*catch all*) de información, debe ser tratado como una mercancía como cualquier otra, y a la que, por tanto, deben aplicarse las mismas reglas que a cualquier otro producto; y que este producto industrial estándar debe, por tanto, obedecer a la ley común, la ley del beneficio, en detrimento de toda excepción cultural sancionada a través de limitaciones reglamentarias (como el precio fijo del libro o las cuotas de difusión). Finalmente, también se nos dice que la ley del beneficio, es decir, la ley del mercado, es eminentemente democrática, ya que asegura el triunfo del producto elegido por la mayoría.

A cada una de estas ideas podríamos oponer, no ideas, con el riesgo que conlleva de aparecer como un ideólogo perdido en las nubes, sino hechos: a la difundida idea de diferenciación y diversificación extraordinarias de la oferta, podríamos oponer la extraordinaria uniformización de programas de televisión y el hecho de que las múltiples redes de comunicación tienden cada vez más a difundir el mismo tipo de productos, juegos, *soap operas*, música comercial, relatos sentimentales como la telenovela, series policíacas que no ganan nada, sino más bien al contrario, con el hecho de ser francesas, como **Navarro** o alemanas como **Derrick**, y tantos y tantos productos que son el resultado de la búsqueda de los máximos beneficios, minimizando los costes; o en otro campo, la creciente homogeneización de los diarios y, más especialmente, de los semanarios.

Otro ejemplo. A las "ideas" de competencia y de diversificación, podríamos oponer el hecho de la extraordinaria concentración de grupos de comunicación, concentración, que, como muestra la más reciente fusión, de Viacom y CBS, es decir, de un grupo orientado hacia la producción de contenidos y de otro orientado hacia la difusión, conduce a una integración vertical donde la difusión manda en la producción.

Pero lo esencial es que las preocupaciones comerciales y, en particular, la búsqueda del máximo beneficio a corto plazo, se imponen progresivamente, y cada vez de manera

más amplia, al conjunto de las producciones culturales. Así, en el campo de la edición de libros, cuestión que he estudiado de cerca, las estrategias de los editores y especialmente de los responsables de los grandes grupos, están claramente orientadas hacia el éxito comercial.

Sobre este particular deberíamos aún plantearnos algunas cuestiones. Me he referido a las producciones culturales. ¿Todavía es posible hablar hoy, y durante cuanto tiempo, de producciones culturales y de cultura? A quienes organizan el nuevo mundo de la comunicación y que son, a su vez, conformados por él, les gusta evocar el problema de la velocidad, de los flujos informacionales y de las transacciones, que cada vez son más rápidas. E indudablemente, y al menos de manera parcial, tienen razón cuando piensan en la circulación de la información y en la rotación de los productos. Dicho esto, la lógica de la velocidad, y la del beneficio, que convergen en la búsqueda del máximo beneficio a corto plazo, (con la medición de las audiencias en la televisión, el éxito de ventas en el libro –y por supuesto en el diario–, el número de entradas en las películas) me parecen incompatibles con la idea de cultura. Cuando, como decía Ernst Gombrich, las "condiciones ecológicas del arte" son destruidas, el arte y la cultura no tardan en morir.

A modo de prueba, podría contentarme con mencionar lo sucedido al cine italiano, que fue uno de los mejores del mundo y que apenas sobrevive gracias a un pequeño puñado de cineastas, lo mismo que el cine alemán, o el de Europa del Este. O la crisis que, a falta de circuitos de difusión, conoce el cine de autor. Sin hablar de la censura que los distribuidores de películas pueden imponer a ciertos filmes, siendo el más conocido el caso de Pierre Carles. O incluso, el destino de tal o cual cadena de radio cultural, hoy día condenada a su desaparición en nombre de la modernidad, de las audiencias y de las connivencias mediáticas.

Para comprender verdaderamente lo que significa la reducción de la cultura a la condición de mero producto comercial, debemos recordar cómo se constituyeron los universos de producción de las obras que nosotros, en el ámbito de las artes plásticas, de la literatura o del cine, consideramos universales. Todas estas obras, que están expuestas en los museos, todas estas obras de la literatura que han llegado a ser clásicas, todas estas películas conservadas en las filmotecas, son el producto de universos sociales que se han ido constituyendo poco a poco, alejándose de las normas vigentes de su tiempo y, en particular, de la lógica del beneficio.

Un ejemplo, para entendernos: el pintor del *Quattrocento* tuvo que luchar –lo sabemos a través de la lectura de los contratos– contra quienes les encargaban las obras, para conseguir que éstas dejaran de ser consideradas como simples productos, valoradas en función de la superficie pintada y el precio de los colores empleados. Tuvo que luchar para obtener

el derecho a la firma, o lo que es lo mismo, el derecho a ser tratado como un autor, y también para que se le reconocieran, desde una fecha bastante reciente, lo que se ha dado en llamar derechos de autor (Beethoven todavía luchaba por este derecho). Tuvo que batallar por la rareza, la singularidad, la calidad; tuvo que luchar también, con la colaboración de los críticos, de los biógrafos, de los profesores de historia del arte, etc., para imponerse como artista, como “creador”.

Todo esto es precisamente lo que se encuentra hoy amenazado por la reducción de la obra a un producto y a una mercancía. La actuales luchas de los cineastas por el *final cut* y contra la pretensión del productor de retener el derecho final sobre la obra, son el equivalente a las luchas que mantenía el pintor del *Quattrocento*. Los pintores necesitaron casi cinco siglos para conquistar el derecho a escoger los colores empleados, la manera de emplearlos y, finalmente, el derecho a escoger el tema, especialmente haciéndolo desaparecer, como en el arte abstracto, con gran escándalo del patrocinador burgués. De la misma manera, para que exista un cine de autor, se precisa de todo un universo social, de pequeñas salas y de filmotecas, proyectando películas clásicas, Y frecuentadas por los estudiantes; de cine clubes animados por profesores de filosofía cinéfilos formados en la asistencia a las citadas salas; de experimentados críticos que escriben en **Cahiers du cinéma**; de cineastas que han aprendido su oficio visionando películas, de las que luego daban cuenta en estos **Cahiers**. En resumen, un medio social en el cual un cierto tipo de cine tiene valor, es reconocido.

Son estos universos sociales –hoy amenazados por la irrupción del cine comercial y por la dominación de los grandes difusores–, con los que los productores –salvo cuando ellos son también difusores– deben contar. Sin embargo, como consecuencia de una larga evolución, han entrado hoy en un proceso de “involución”; representan una vuelta atrás, de la obra al producto, del autor al ingeniero o al técnico que, utilizando recursos técnicos –los famosos efectos especiales– y vedettes –unos y otros tremendamente costosos–, tienden a manipular o a satisfacer las pulsiones primarias del espectador (anticipadas muchas veces gracias a las investigaciones de otros técnicos, los especialistas en marketing).

Reintroducir el reino de lo “comercial” en universos que han sido contruidos poco a poco contra él, significa poner en peligro las más grandes obras de la humanidad: el arte, la literatura e incluso la ciencia. No pienso que alguien pueda realmente querer esto. Por eso, al principio, evocaba la célebre fórmula platónica: “ninguna persona es malvada voluntariamente”. Si es realmente cierto que las fuerzas de la

tecnología –aliadas con las fuerzas de la economía, la ley del beneficio y de la competencia– amenazan a la cultura, ¿qué se puede hacer para contrarrestar este movimiento? ¿Qué se puede hacer para reforzar las oportunidades de aquellos que no pueden existir sino en el largo plazo, es decir, de aquellos que, como los pintores impresionistas de antaño, trabajan para un mercado póstumo?

Sin duda necesitaría mucho más tiempo, pero quisiera convencerles de que cuando se trata de libros, de películas o de cuadros, la búsqueda del máximo beneficio inmediato no obedece necesariamente a la lógica del interés bien entendido: identificar la búsqueda del máximo beneficio con la búsqueda de la máxima audiencia, es exponerse a perder el público actual, sin conquistar otro, es decir, a perder el público relativamente restringido, constituido por aquellas personas que leen mucho, frecuentan asiduamente los museos, los teatros y las salas de cine, sin, ganar, a un tiempo, público nuevo u ocasional.

Si se sabe que, al menos en todos los países desarrollados, no para de crecer la edad de escolarización así como el nivel medio de formación, y como consecuencia de esto aumentan todas las prácticas muy relacionadas con el nivel de formación (asistencia a museos o teatros, lectura, etc.), podemos pensar que una política de inversión económica en los productores y en los productos llamados de “calidad” puede ser incluso económicamente rentable, al menos a medio plazo (si bien a condición de contar con los servicios de un sistema educativo eficaz).

De esta forma, no se trata de elegir entre la “mundialización”, es decir la sumisión a las leyes del comercio, y por tanto al reino de lo “comercial” –que es siempre lo contrario de lo que más o menos y de manera universal se entiende por cultura–, y la defensa de las culturas nacionales o de tal o cual forma de nacionalismo o localismo cultural. Los productos *kitsch* de la “mundialización” comercial, como el pantalón vaquero, la **Coca Cola**, la *soap opera*, o la película comercial con efectos especiales y de gran éxito, o incluso, la *world fiction*, cuyos autores pueden ser italianos o ingleses, se oponen, bajo todo punto de vista, a los productos de la internacional literaria, artística y cinematográfica, cuyo centro está en todas partes y en ninguna. Esto no entraña ninguna contradicción con el hecho de que hace tiempo París hubiera sido, y puede que lo continúe siendo, lugar de una tradición nacional de internacionalismo artístico, lo mismo que Londres y New York.

De la misma forma que Joyce, Faulkner, Kafka, Beckett o Gombrowicz, productos puros de Irlanda, de los Estados Unidos, de Checoslovaquia o de Polonia se han hecho

en París, un mismo número de cineastas contemporáneos como Kaurismaki, Manuel de Oliveira, Satyajit Ray, Kieslowski, Woody Allen, Kiarostami, y tantos otros, no existirían sin esta internacional literaria, artística y cinematográfica, cuya sede social está ubicada en París. Sin duda porque es allí donde, por razones estrictamente históricas, después de mucho tiempo, se constituyó, y ha conseguido sobrevivir el microcosmos de productores, de críticos y de receptores experimentados, que son necesarios para la supervivencia del arte.

Hacen falta, lo repito, muchos siglos para que existan productores que produzcan para mercados póstumos. Resulta, por tanto, incorrecto exponer el problema, como a menudo se viene haciendo, mediante la oposición de una "mundialización" y un mundialismo que estarían del lado de la potencia económica y comercial —así como del progreso y de la modernidad—, y un nacionalismo, apegado a formas arcaicas de conservación de la soberanía. Se trata, de hecho, de una lucha entre una potencia comercial que pretende universalizar los intereses particulares del comercio y de quienes lo dominan, y una resistencia cultural, basada en la defensa de las obras universales, producidas por la internacional desnacionalizada de los creadores.

Quisiera acabar con una anécdota histórica, que tiene también relación con la velocidad y que explicará bien, lo que, según mi opinión, debieran ser las relaciones que un arte liberado de las presiones del comercio podría mantener con los poderes temporales. Se cuenta que Miguel Ángel, cuidaba tan poco las formas protocolarias, en su relación con el Papa Julio II, que era quien le encargaba las obras, que éste estaba obligado a sentarse muy rápidamente, para así evitar que Miguel Ángel se sentara antes que él. En un sentido o en otro, podrá decirse que aquí, he intentado perpetuar, muy modestamente, aunque de manera fiel, la tradición, inaugurada por Miguel Ángel, de distancia, en relación a los poderes, y especialmente a estos nuevos poderes que son las potencias conjugadas del dinero y de los medios de comunicación.

* Fallecido en 2002, el filósofo e investigador social Pierre Bourdieu pronunció este discurso el lunes 11 de octubre de 1999, en París, ante el Consejo Internacional del Museo de la Televisión y de la Radio (MTR). Días después, el diario **Le Monde**, publicó el texto el jueves 14 de octubre de 1999 (traducido por Juan Carlos Miguel).

El hombre sin pasado, Manhattan, Aparajito.





del quantum a la fotografía

Escribe Orlando Macchiavelli

"Dado que aquello que tiene masa cero —que por lo tanto no ofrece resistencia— se mueve a una velocidad definida (trescientos mil kilómetros por segundo), esa velocidad es el límite absoluto de las velocidades posibles en el universo, como los fotones de luz."
— Ley Fundamental de la física cuántica

El sistema de la visión humana permite detectar la luz en un rango espectral entre cuatrocientos (violeta) y setecientos nanómetros (rojo). Los sensores de color de alta resolución, llamados conos, son los que tienen la habilidad de separar los estímulos de color en colores primarios. La visión de alta resolución del ojo humano es de un ángulo bastante estrecho y tiene la habilidad de adaptarse a diferentes intensidades de luz y color. La retina es una delgada capa muy sensible que aloja los sensores del color (los conos) y de la intensidad de la luz (los bastones).

Los sensores que trabajan para detectar y responder rápidamente a los cambios de intensidad son los bastones, que sólo dan información relacionada a las intensidades y no pueden crear imágenes de color. Ambos sensores, conos y bastones, trabajan juntos para crear las imágenes.

Los ojos dividen los estímulos visuales de color entre los conos de los que hay sensibles al rojo, verde y azul respectivamente, de manera de que nuestra visión del color es el resultado que los conos se estimulen independientemente o en combinación, para formar todos los colores existentes.

El sistema de visión a través de los bastones tiene mayor sensibilidad en bajos niveles de luz y se centra en la zona de intensidad de los amarillos verdosos. Los conos no tienen suficiente sensibilidad en estas condiciones.

La película fotográfica

El sistema de formación de color en las películas de uso fotográfico o cinematográfico es por capas sensibilizadas a cada uno de los colores primarios y que al ser reveladas producen colores secundarios.

Las actuales películas de uso fotográfico usan un nuevo diseño de granos de haluros de plata. Kodak utiliza la denominación T-Grain para referirse a las nuevas estructuras moleculares de los haluros de plata, mientras que Fuji les llama Tecnología de Cristales Sigma, que son de forma hexagonal y poco grosor, semejando lascas, por lo que actualmente las emulsiones de mayor sensibilidad también han ganado en resolución.

Una película negativa debe su nombre a que los valores del objeto real se representan invertidos. En el proceso negativo blanco y negro los valores oscuros del objeto se ven claros, y los valores claros del objeto se ven oscuros. Lo más importante es el factor de ennegrecimiento, es decir, la densidad.

En película de color, además de la densidad, es importante la saturación de color de cada capa. Consecuentemente, si en el negativo la densidad es inversamente proporcional a los valores tonales del objeto, el color de éste será representado en la película, una vez revelado, con los colores complementarios. De manera que un objeto rojo fotografiado en película de color, después del proceso químico, se verá de color cian, el objeto azul se verá amarillo y el objeto verde, magenta.

El objeto blanco al ser expuesto en película de color, impresionaría las tres capas de color y formaría en cada capa, los colorantes correspondientes. Por tal, estando las tres capas expuestas, se vería negro en el negativo porque la suma de los colores secundarios es negro, y al momento de copiar sobre papel no pasaría la luz y el objeto se representaría como blanco nuevamente.

CMOS

Comparando las cámaras digitales de vídeo con las de película, aunque se parezcan algo en la forma, básicamente notamos la ausencia de cámara oscura, no requiere un receptáculo para el rollo. Ese espacio es usado para los sistemas electrónicos integrados, que se encargan de transformar la señal analógica de los CCD, en señal digital, codificada en lenguaje binario combinando unos y ceros (1111 y 0000) y almacenándolos como data, lo que ocupa poco espacio.

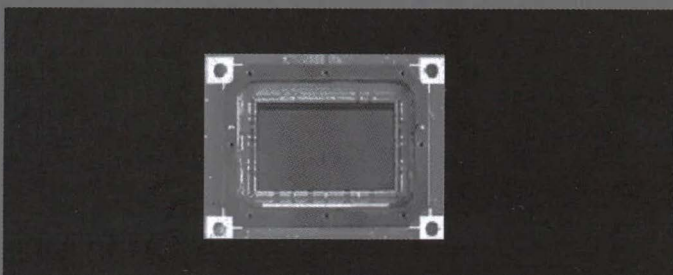
El material fotosensible es llamado "CCD" (Charge Coupled Device). Los CCD son semiconductores que albergan una gran cantidad de fotorreceptores o fotodiodos que son los elementos analógicos sensibles a la luz. Transforman la luz en pulsos eléctricos que luego los sistemas procesan digitalmente en cuanto a color y brillo para almacenar en soporte magnético, en disco duro o CD-ROM. Cada fotodiodo se denomina pixel y están distribuidos en la superficie del CCD. En cámaras de un CCD, hay píxeles sensibles a cada color. Habrá los sensibles a

la luz roja, azul y verde. En cámaras de 3 CCD, cada CCD es sensible a un color y tiene la misma resolución, la cual se indicará como píxeles totales. El formato 3:4 referido a las proporciones de la pantalla de TV es de 720 x 480 píxeles distribuidos en el CCD. El número mayor es la resolución horizontal y el menor la resolución vertical, de manera que multiplicando uno con otro obtendremos la resolución total máxima del CCD. En el primer caso, 345,600 píxeles, es decir, 0,35 megapíxeles.

La calidad de imagen que proporciona una cámara está directamente relacionada a la cantidad de píxeles capaces de ser reproducidos en pantalla o impresión.

Las cámaras de fotos modernas pueden llegar a tener seis megapíxeles (3000 x 2000 píxeles) u ocho megapíxeles (2250 x 3550 píxeles) de resolución. Cámara digital, estilo cinematográfico, de seis megapíxeles de resolución, es ofrecida por la Arri HD-D20, la que cuenta con un CMOS (Semiconductor de Metal-óxido Complementario) del tamaño del formato cinematográfico de Súper 35 mm.

En modo de señal de vídeo, la resolución de salida es de 2.1 megapíxeles (1920 x 1080 píxeles). Como otros sensores fotoeléctricos, cada pixel es un diodo que convierte la luz en carga eléctrica, bajo el principio de la célula fotoeléctrica, descubierto por Albert Einstein.



CMOS – de la cámara – Arri HD – D20

En los años finales del siglo XIX, se descubrió que las placas electrificadas de metal expuestas a la luz desprendían partículas cargadas, identificadas más tarde como electrones. Este comportamiento pronto fue conocido como efecto fotoeléctrico.



Estimado René:

El artículo de Claudia Ugarte **Filmoteca de Lima: una deuda pendiente**, publicado en el número 21-22 de **BUTACA**, a fines del año pasado, me obliga a realizar algunas precisiones. Breves, pero necesarias.

Reducir el trabajo de la Cinemateca Interuniversitaria, tal como lo hace Isaac León (ex director de la Filmoteca de Lima), a nada más que *"se dedicó mayormente a comprar contratipos (copias muy defectuosas)"* es repetir el estilo al que ya nos tiene acostumbrados: decir una parte de la verdad, la peor generalmente, pero sin decir la toda, y en una mezquina apreciación minimizar cualquier labor.

La Cinemateca Interuniversitaria no se limitó simplemente a comprar "contratipos" (la única opción en esos momentos de conseguir copias de algunas películas y que nos permitió a muchos conocer obras muy importantes), sino también a organizar muestras y actividades con muchos otros materiales y con personas que llegaban a Lima. Por cierto que la CIU no contaba con una sala, como sí la tuvo y la tiene la Filmoteca, pero a pesar de esa tremenda limitación, cumplió un destacadísimo papel en la formación de varias generaciones de aficionados y profesionales del cine, León y Bedoya entre ellos.

Continúa León diciendo: *"Luego, en 1980, se creó la Cinemateca de Lima, por un grupo de cineastas vinculados a Cuba y a la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) que promovió la creación de cinematecas pero con una proyección mucho más crítica" (¿?), y que, agrega Bedoya (ex subdirector oficioso y oficial de la Filmoteca de Lima), "fracasó por cuestiones económicas pero también por un exceso de ortodoxia política (¿?), de debate interminable sobre cuál debía ser la programación"*.

Verdad a medias e inexactitudes al por mayor, saque su cuenta el lector para qué. A lo mejor Isaac León, en su reciente viaje a Cuba, donde fue presidente del jurado del XXVI Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, se enteró de que la fundación mencionada se creó después de la desaparición de la Cinemateca de Lima, y ya es hora también que Ricardo Bedoya se deje de falsear la historia. Lo hizo respecto a mi persona en el primer número de la esperemos no fenecida **Tren de sombras**, y ahora insiste creando un supuesto debate ideológico donde nunca existió, porque nunca fue la prioridad. La Cinemateca de Lima desapareció por razones económicas, luego muchos de quienes estuvimos en ella creímos, entre ellos yo principalmente (formé parte del primer y hasta donde creo único consejo consultivo), que la Filmoteca de Lima podía ser una sólida y aglutinante institución para beneficio de la cultura cinematográfica, pero aún seguimos viendo dónde conduce el sectarismo (disfrazado de elitismo cultural), el oportunismo y la incapacidad, ésta última hoy por fin reconocida en el artículo que comentamos por estos mismos ex directivos. Para no parecernos, hay que saludar la hidalguía del gesto aunque sea ¡dieciocho años después de empezar a dirigirla! Qué rico país.

Discúlpame, René, las inevitables referencias personales y la extensión de esta misiva. No quiero referirme por ahora a otras inexactitudes del artículo, por cierto no debidas a su autora. Espero, cuando vuelva a hablar sobre la Filmoteca, mencionar sus logros, hoy mimetizados con la sala del Centro Cultural de la Universidad Católica, proyecto importante sin duda, pero que debería distinguirse claramente del de una filmoteca.

Francisco Adrianzén Merino
panchoa@hotmail.com

La Cinemateca Interuniversitaria y la Cinemateca de Lima son antiguas instituciones que los jóvenes seguramente desconocen. Ya habrá oportunidad para hablar de ellas.



El Perú en Feria Internacional de Locaciones

CONACINE y Promperú han logrado que nuestro país participe por primera vez en la Feria Internacional de Locaciones (Locations Trade Show), realizada entre el 15 y el 17 de abril en Santa Mónica, California. Desde hace veinte años, la feria difunde entre productores, directores, productores ejecutivos, fotógrafos, escenógrafos y periodistas los principales escenarios de cada país que puedan servir como locaciones fílmicas. Es decir, es una puerta de ingreso para la inversión de producciones extranjeras en el Perú, lo que puede generar divisas y dar trabajo para técnicos e intérpretes nacionales.

Jurado

El jurado del Concurso de proyectos de largometraje 2005, convocado por CONACINE, está conformado por los notables de la cultura Salomón Lerner Febres, Gonzalo Portocarrero y Nora de Izcue; los representantes del Ministerio de Educación Enrique Prochazka y Alejandro Rossi; el crítico Raúl Lizarzaburu y el docente Álvaro Mejía. Su fallo se publicará a mediados de junio.

Días de Santiago en Alemania

Otro premio para **Días de Santiago**, que le permitirá ganar más mercados para exhibirse en Europa. Al igual que el filme argentino **El abrazo partido** de Daniel Burman, ha ganado quince mil euros, una de las ayudas a la distribución en Alemania del World Cinema Fund del Festival de Berlín y de la fundación federal Kulturstiftung des Bundes, en sociedad con el GoetheInstitut.

BUTACA a domicilio

Por sólo 40 nuevos soles

Llegarán a sus manos cinco ediciones de la revista de cine más constante del medio.

Y como obsequio podrá escoger un número de nuestra colección.*

Informes y ventas

Teléfono: 427-1156

E-mail: cinearte.ccsm@unmsm.edu.pe



* Excepto números especiales. La suscripción no incluye el costo de envío a provincias y el extranjero.

Exhibición de animaciones

- < Lo mejor de Animamundi Brasil
- < Retrospectiva de cine animado en el Perú 1972 - 1992
- < Nueva animación peruana
- < Sólo para adultos: Presentación especial de "La Farándula"
- < Sólo para niños: Animamundi Brasil y la presentación especial de "Piratas en el Callao"

INGRESO LIBRE

Exposiciones

- < Animamundi en la pared - Exposición de afiches - Café de las Artes CCPUCP
- < Cómo se hizo "Piratas en el Callao" - Sala de Conferencias 5º Piso CCPUCP

INGRESO LIBRE

Diálogos con los animadores participantes

INGRESO LIBRE

Conferencias

- < El cine animado en el Perú: 1972 -1992 - Nelson García Miranda, Perú
- < Técnicas de composición para animación 3D - Rommel Comeca, Perú

INGRESO LIBRE

Talleres

- < Aprendiendo a hacer dibujos animados - Benicio Vicente, Perú
- < Animación en 3D para profesionales - Ricardo Biriba, Brasil

VACANTES LIMITADAS. INFORMES: 221-3673 / imagyc@imagyc.com



ANIMAGYC



I Muestra Internacional de Animación

CENTRO CULTURAL PUCP
Av. Camino Real 1075 - San Isidro

Lima, 21 al 24 de abril del 2005



ORGANIZAN:



IMAGYC



EMBAJADA DE BRASIL
EN EL PERÚ



Pontificia Universidad
Católica del Perú
Centro Cultural

PARTICIPACIÓN ESPECIAL:

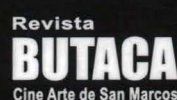


Anima Mundi



DIGITAL DREAMS GROUP

AUSPICIAN:



Sony Center®

CARLOS CARRIZALES STOLL
Abogados & Consultores S.C.



Boulevard