



año 7 número 25

BUTACA

Revista del Cine Arte de San Marcos

Alias Alejandro

Yo nací en Perú, pero no conozco ese país

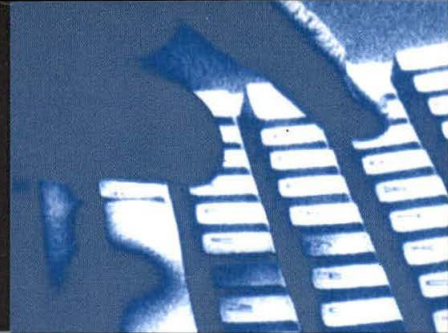
UNMSM

Reserva Cultural en peligro ● DD.HH. en el cine argentino

Salomón Lerner Febres ● Cine indígena ● Centenario de Jean Vigo

Filmografía de la II Guerra Mundial ● Dossier de animación

BUTACA VIRTUAL



Escribe Ángela Marquina

En esta oportunidad les ofrecemos una serie de sitios web sobre uno de los filones filmicos más atrayentes para el gran público y que empieza a generar un movimiento de mayor producción y discusión en el Perú: la animación.

[Http://www.mipunto.com/temas/1er_trimestre04/historia_animacion.html](http://www.mipunto.com/temas/1er_trimestre04/historia_animacion.html)

Historia de la animación

La animación nació antes que el cine. Muchos fueron los nombres que a lo largo de la historia contribuyeron a su desarrollo y forman parte de esta cronología que se inició a finales del siglo XIX con el sueño de proyectar imágenes en movimiento para entretener y divertir.

<http://www.cubacine.cu/icaic/animados.htm>

Animación en Cuba

Los Estudios de Animación ICAIC, fundados en 1961 y líderes en el mercado audiovisual en Cuba, mantienen una labor sistemática de intercambio y coproducción con otras cinematografías del mundo, lo que le ha permitido desarrollar sus películas en diferentes temas y estilos, convirtiéndolos en una industria que se propone nuevas metas de competitividad.

<http://www.peru3d.com>

Bienvenidos a peru3d

Primer portal peruano dedicado a la animación en 3D. Aquí encontrará entrevistas a los realizadores de **Piratas en el Callao** y a nuevos artistas digitales como José Sánchez y Boris Cornejo, etc. Lo más destacado del portal es la posibilidad de ver el trabajo y trailers de jóvenes animadores.

<http://www.es700x.com/ars/historia.htm>

Historia de la animación 3D

Mucho se ha hablado sobre la animación 3D, pero en lo que todos coinciden es en su evolución y las ilimitadas posibilidades que tiene. Para entender mejor este fenómeno, le recomendamos entrar a este sitio web donde se hace una recopilación de la historia de la animación 3D desde los primeros programas.

<http://www.fluvium.org/textos/cultura/cul253.htm>

El triunfo de la animación en 3D

Los dibujos animados han gozado siempre de un privilegio: la posibilidad de modelar a su antojo la realidad dando rienda suelta a la imaginación más desbordada. Este privilegio se mantiene y se amplifica desde hace unos años gracias a la animación en 3D, que utiliza el ordenador y que consigue crear las famosas imágenes de síntesis, cada vez más utilizadas en las producciones normales.

<http://www.blur.com>

Página oficial de Producciones Blur

Una de las más importantes empresas independientes de animación 3D en el mundo. Aquí podrá conocer su historia y descargar algunos de sus principales trabajos, como el corto ganador de un premio Oscar: **Ghoper Broke**.

<http://www.3dworld-wide.com/>

Espacio dedicado al arte y diseño en 3D

Esta página le permite a los visitantes la posibilidad de descargar tutoriales, plug-ins, etc.; conocer las últimas novedades de **Discreet** y visitar galerías y texturas de los realizadores de este portal. De interés para productores audiovisuales y publicistas.

<http://www.calicoelectronico.com/>

Serie en Flash

Al hablar de animación, todos pensamos en la animación en 2D ó 3D, pero lo que muchos no saben es que la animación en **Flash** también se ha vuelto muy popular, sobre todo para aquellos realizadores que no cuentan con los medios económicos.

http://www.golemproducciones.com/industria/eldestinodelaanimacion_.htm

El destino de la animación

Cuando los estudios **Disney** anunciaron su separación de **Pixar**, también dieron a conocer su decisión de desarrollar sus propios estudios de animación 3D. Charles Philips, director de **Vanarts**, una de las escuelas de animación de mayor prestigio en el mundo, opina sobre lo que le espera a la industria de la animación.

<http://www.animation.dreamers.com/enlaces/estudios.php>

Enlaces a las grandes empresas de animación en el mundo

Para quienes no gustan navegar y desean acceder rápidamente a las páginas de las principales productoras de animación en el mundo, recomendamos este sitio web donde encontrarán los enlaces de los estudios de animación más importantes ordenados por países.

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

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

UNMSM-CEDOC

BUTACA

BUTACA



2 butaca virtual

5 rincón cinéfilo

- ¿estás seguro que quieres hablar?
mañana te cuento

- un tiro al aire (pero sin gracia)
cuando el cielo es azul

- el secuestro de la niñez
el secreto

- la "fe" ante la realidad
cuento de otoño

- extraños en el paraíso
lejos del mundo

- simple inocencia
los coristas

- el vendedor más grande del mundo
crimen perfecto

- laberintos del futuro
código 46

- otro ensayo sobre la ceguera
zatôichi

- sean o no sean
reencarnación

- dos locos lindos
elling, mi amigo y yo

- la guerra según Amélie
amor eterno

- dioses de la creación
melinda y melinda

- así en el mar como en la tierra
vida acuática

- la gesta del derrotado
cruzada

- viaje a la mente de un superhéroe
batman inicia

22 interiores

- la negociación por la reserva cultural en el tlc
el estado de la cuestión

- *el paso del tlc por méxico*

- *la nueva estrategia audiovisual norteamericana en el tlc*

- las industrias culturales en la comunidad andina
hacia un bloque subregional

- muestra el universo audiovisual de los pueblos indígenas
¿la cámara es sólo para los blancos?

- taller audiovisual tokapu
imágenes, voces e historias auténticas

- ¿qué significa buscar fuentes de financiamiento
para una película peruana?
la búsqueda continua

36 especiales

- animación **cinematográfica**

- animagyc

- *antigua animación peruana*

- *animar de a dos*

- *el gato crumb. nueve vidas de un genio*

- *animación argentina, entre el boceto y el dibujo*

- *la técnica del dibujo animado*

- *animación tridimensional*

49 festivales

- sétimo bafici
una ventana al cine del mundo

- ii festival internacional el espejo
expectativa por el corto

54 mundo

- alias alejandro
padre e hijo

- *política y derechos humanos en el documental argentino*

- peter greenaway
arquitecto y dibujante del cine

64 sala de ensayo

- sesenta años de la segunda guerra mundial en el cine
¡el cine al frente!

- *homenaje a jean vigo, o l'atalante (y un cinéfilo cualquiera)*

73 tecnología

- miguel rodríguez
el discreet encanto del cine

74 butaca reservada

- salomón lerner febres
imágenes del Perú: la violencia muda (y el poder sordo)

78 yo, tú, ellos

79 miscelánea

BUTACA

Agosto 2005. Año 7, número 25

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: Iván Bernier, Pedro Canelo,
Mario Castro Cobos, Rommel Comeca,
Marco Condori, Oscar Contreras,
Rony Chávez, Leonardo D'Espósito,
Julio Escalante, Luis Ángel Esparza,
Mauricio Esparza, Nelson García,
Ernesto Guevara Flores, Nathalie Hendrickx,
Isaac León Frías, Ángela Marquina,
Andrés Mego, Carlos Ñaupari,
Alberto Phumpiú, Rodrigo Portales,
Isaac Risco, Víctor Ugalde,
Claudia Ugarte, Benicio Vicente,
Jorge Zavaleta.

Diseño y diagramación: Mirella Matias.

Asesoría gráfica: Sophia Durand.

Logística: Miguel Rosas.

Coordinación: Verónica Roldán.

Agradecimientos: Alejandro Cárdenas-Cuini,
Salomón Lerner Febres, Miguel Rodríguez,
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 se identifica necesariamente con
las opiniones vertidas en los textos 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 Buntinx

Director Ejecutivo: César Espino



editorial

A la **Coalición Peruana para la Diversidad Cultural** le costó trabajo convencer a los negociadores peruanos de incorporar la **Reserva cultural amplia** —es decir la protección de la creación, producción y distribución de bienes y servicios culturales peruanos— en la plataforma de discusión sobre el **Tratado de Libre Comercio** con los Estados Unidos. No obstante, los Estados Unidos acaban de advertir que no admitirán excepciones de ningún tipo, en coherencia con la oposición norteamericana a la **Convención sobre la protección de la diversidad de los contenidos culturales y las expresiones artísticas**, auspiciada por la UNESCO, aceptada por una gran mayoría de países y que debe aprobarse en setiembre. Esta situación tan preocupante nos ha motivado a publicar, siguiendo firmemente con la línea establecida hace varios años, una serie de artículos sobre el tema.

Continuando con nuestro interés en el cine animado, **BUTACA** presenta un dossier que, además de describir técnicas de realización y rendir homenaje a un autor de culto, revisa panorámicamente la producción brasileña, argentina y especialmente peruana, encarnada en los primeros logros de los años setenta y ochenta, el testimonio de los jóvenes y talentosos hermanos Esparza y la Primera Muestra Internacional **Animagyc**, que en abril último reunió el pasado y presente de la animación nacional.

Alias Alejandro es un documental de largometraje que relata el viaje, cámara en mano, que realizó Alejandro Cárdenas desde Alemania hacia el Perú para conocer a su padre, Peter Cárdenas Schulte, miembro del MRTA que purga una pena de cadena perpetua en la Base Naval del Callao. Alejandro Cárdenas se separó de su padre cuando tenía apenas dos años. El joven realizador, que radica en Alemania, confiesa que no lo ve como un padre sino más bien como un amigo y que desde que decidió hacer el documental le interesó más el ser humano que el guerrillero. A esta inusual propuesta le hemos dedicado la carátula.

A mediados del mes de agosto se clausuró el IX Encuentro Latinoamericano de Cine, ahora denominado Festival **Elcine**, que organiza el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica. En la próxima edición de **BUTACA** ofreceremos a nuestros lectores un amplio informe sobre esta importante actividad.

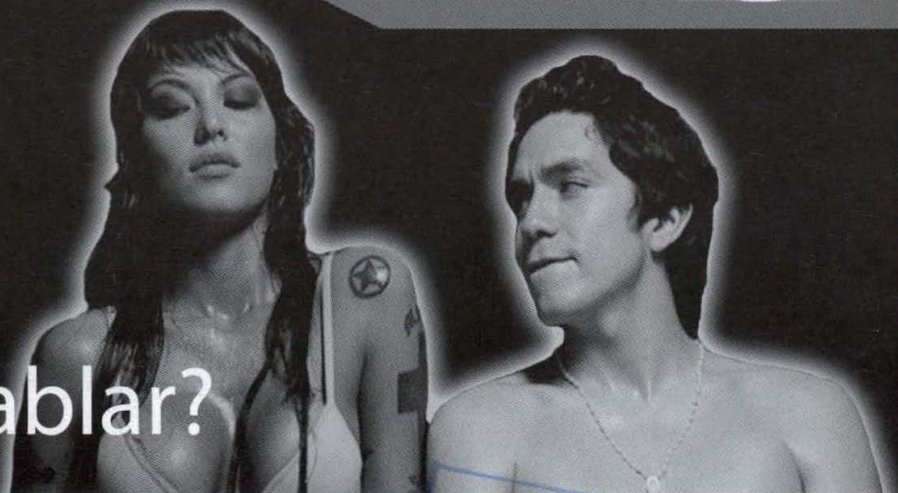
Por último queremos anunciar que Cine Arte de San Marcos organizará a fines del mes de octubre el **Primer Festival Audiovisual Estudiantil** con la finalidad de crear un espacio en el que los estudiantes puedan competir entre sí y no, como ocurre generalmente, con realizadores profesionales y experimentados. El concurso de cortometrajes tendrá las siguientes categorías: ficción, documental, vídeo arte y/o vídeo experimental, vídeo clip, vídeo publicitario, animación y reportaje. Paralelamente habrá concursos de crítica y ensayo, además de talleres y seminarios que enriquecerán esta fiesta audiovisual dedicada exclusivamente a los estudiantes.

René Weber

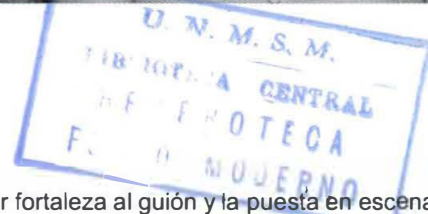


Mañana te cuento

¿estás seguro que quieres hablar?



Escribe Pedro Canelo

DONACION


La falsa etiqueta que acompaña a la exhibición de este nuevo estreno nacional tiene que ver primero con el *llevarfacilismo* de alguna prensa "especializada" que hace sus críticas viendo *trailers*, y con la ansiedad vendedora que tiene la producción del filme (lo cual no es condenable pero pone cabe a una buena realización). *Mañana te cuento* (Perú, 2005), dirigida por Eduardo Mendoza, es mucho más que la *American Pie* peruana, o la versión mirafloresina de *Porky's*. No estamos ante un *show* de "calateo" monumental. A diferencia de los equivocados referentes estadounidenses, aquí los protagonistas no son jovencitos estúpidos que salen corriendo del baño con la trusa a la altura de las pantorrillas. Hay momentos de chiquillada banal, pero la definición de los personajes es buena. No son cuatro "chibolitos aguantados", son estereotipos de siempre en la sociedad limeña: Juan Diego es el "pituco" que soluciona todo con las tarjetas de su "viejo", "El Gordo" es el típico "mate de risa" con kilos de más, Efraín es el pelotero y Manuel es el tímido que fantasea de lo lindo en su cuarto.

Cerca de cumplir los dieciocho, estos palomillas aprovechan una noche de *Halloween* –todos los criollos pueden "apanar" a Mendoza por semejante omisión– para reunirse y hacer cosas "de mayores". Compran trago, manejan sin licencia y cuando parecen acabarse las ideas, un número de teléfono les cambia la noche. Tres chicas VIP (*very important people* pues, chicas A1, de alto vuelo, o de ciento cincuenta dólares para arriba y sin IGV) acuden a su llamado. Y si los que leyeron las páginas de espectáculos del diario de cincuenta céntimos esperan una hora de contorneo y carne al mejor postor, pues no les quedará otra que tomar su taxi hacia el cine *Colmena* o al *Olimpo*. Si hay escenas subidas de tono. Pero aquí el encuentro de los cuerpos alterna con un guión sugerente, reflexivo e inquietante: las crisis existenciales y de identidad que afloran en cada transición juvenil. Los muchachos y sus "chicas de alquiler" tienen problemas y esa noche hablarán de ellos. Cada conflicto empieza a marcarse desde la segunda parte del filme. El grupo de cuatro se desintegra al cerrar las puertas de las habitaciones.

Mendoza es un joven director que trae bajo el brazo los mejores comentarios por sus trabajos anteriores. *TQ-1992*, en inicio, fue un proyecto universitario que se convirtió en un medimetraje celebrado y de reiterada recomendación. En cortos como *303* y *Una sola vez más* consolida una propuesta

que tiene como mayor fortaleza al guión y la puesta en escena. *Mañana te cuento* no es ajena a estas habilidades. La mayoría de las frases están hechas a la medida de los personajes, y la puesta sólo falla cuando decae el nivel histriónico. Esto ocurre, sobre todo, en los actores más jóvenes porque las muchachas calzaron justo. Viviana (Melania Urbina) es la niña mala que llora cuando pega la vuelta, Gabriela (Angie Jibaja) es la loca que tenía que ser y Carla (Milene Vásquez) es la que quiere mantener el estatus como sea, es la que desafía con esos ojos de gata y sus preguntas intrigantes. Melania y Angie tienen méritos muy altos, pero es Milene quien luce impresionante en todo sentido. Mirarla es poco.

Mañana te cuento mantiene un ritmo y eso es importante. Las situaciones planteadas tienen por momentos un humor negro que se agradece. Aunque algunas secuencias pueden haber sido grabadas de nuevo para un mejor provecho. Una de ellas es cuando los chiquillos son asaltados por Homero y Bart Simpson. Pudo ser una escena memorable. Lástima que los disfrazados sabían de actuación lo que Adolfo Chuiman de música. Nada. Otro inconveniente es el guión excesivamente localista. Está escrito para peruanos, mejor dicho, para limeños. Quizá funcione. El objetivo es llenar las salas. Salir a otras tierras será más complicado. Se habla de Chile y España (Festival de San Sebastián). Veremos si en Madrid o en Valparaíso les causa gracia saber que "en *Barranco todos son poseros*" o que "las mejores chicas están en *Artes de la Católica*".

Si hablamos de un referente o punto de comparación (tanto nos gusta buscar eso), apostamos por ponerla en un grupo, salvando las distancias, cercano a cintas como *Y tu mamá también*. No por el argumento en sí mismo, sino por el concepto. Asumir que en medio de la juerga, puede anticiparse una resaca dramática, pasar a la ebriedad de las palabras. Todos tenemos algo que decir después de las doce.

Y si eres de los que siempre se identifican con los personajes de una cinta, en ésta no te faltarán espejos. Recuerda esa salida sabatina antes de cumplir los veinte. Querías pasarla como nunca y te arreglaste. Portarse mal. Sí. Al final, ¿recuerdas? Todos sentados charlando hasta que salga el sol. Todos buscando las últimas botellas que se acabarán en medio de historias desconocidas, en medio de reclamos o asombrosos descubrimientos. Siempre terminamos hablando. ☛



Cuando el cielo es azul

un tiro al aire (pero sin gracia)

Escribe Pedro Canelo

Escena: una sesión de ayahuasca, los chamanes mueven sus plumas y maracas. Escupen. "Elevan" sus voces. Los parroquianos deliran a ojos cerrados hasta encontrarse con lobos y familiares distanciados. Alucinación total entre hierbas. Predicción fácil: somos ocho en el cine, por lo menos tres se irán antes del final. Asociación directa: tanto misticismo mareó a los realizadores de **Cuando el cielo es azul** (Perú, 2005). Da la impresión de que la ayahuasca alcanzó para los tres guionistas (y ninguno se repuso del efecto).

Sandra Wiese se presenta como directora con un filme que muestra tres problemas irremediables: deficiente construcción de la historia, incoherente elaboración de personajes y guión de telenovela venezolana (con el perdón de Delia Fiallo). Un argumento que arrastra un misterio necesita de elementos narrativos y de imagen, que no aparecen aquí. Exagerar situaciones, diálogos y gestos, en lugar de reforzar la verosimilitud dentro de un relato—sobre todo si el tema está fuera de fase—, reduce esta propuesta hasta llevarla a ser un menú indigerible, casi inadmisibles (poco menos que impasable). La elección del papel protagónico también fue desacertada y no es culpa de Andrea Montenegro (quien sí tiene talento y es buena moza). El casting pataleó. La controvertida actriz convence nomás cuando se recuesta en el diván de su psicoanalista. De allí no debieron moverla.

Lean parte del argumento y entiendan de qué fueron capaces: Sofía será curadora de una muestra pictórica sobre ángeles. También es una "iluminada". Le bastó interpretar un sueño para viajar al Cusco y encontrar el cuadro que le falta. Como es "la elegida", no tardó mucho en encontrarse con Matías (Juan Pablo Gamboa), un médico dedicado al curanderismo que tiene secuestrado el dichoso cuadro porque a través de él ha establecido una relación con su esposa muerta. En medio de este desorden, se desarrolla este filme de reencarnaciones fallidas y alucinaciones forzadas. Las actuaciones son aceptables pero no gravitan. Las secuencias son interrumpidas en los picos más altos (la música no ayuda) y los personajes secundarios, dentro de su difuminación apurada, se convierten en extras. Porque sólo los extras pueden irse de escena sin cambiar la historia.

¿Alguien puede justificar la elección de estos temas?

A veces ronda la idea de que existe la fascinación entre los cineastas peruanos por complicarse la vida (y la del público,

también). Por la calidad de imagen y audio es fácil deducir que hubo buen soporte técnico para la realización del largo. El director de fotografía, Juan Durán, supo explotar paisajes, luces y sombras. Los modernos equipos utilizados ayudaron en este acabado profesional. Mucha tecnología, y de la buena. Pero sólo eso. Lo mejor de **Cuando el cielo es azul** es su página web.

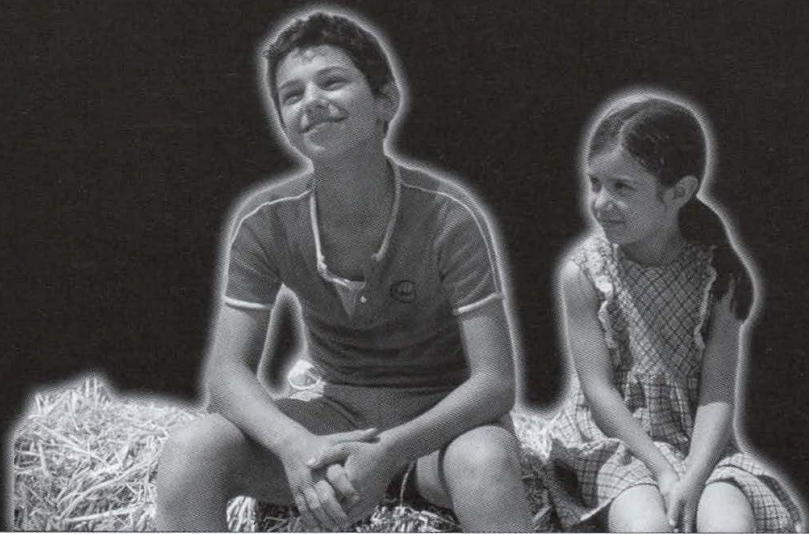
Explotar diálogos fáciles es, en cierta medida, subestimar al espectador promedio. Wiese, Tania Jelcic y Antonio Fortunici (sí, el mismo de esa equivocación bautizada como **Un marciano llamado deseo**) apuraron una calamidad usada como guión. Acá una muestra de lo que puede hacer un texto impresentable: Sofía, intrigada por una suerte de nexos emocional que lo une a Matías, busca a un librero viejo y le dice: "*¿Tiene libros sobre almas gemelas?*", a lo que el hombre, sin hacer pausa ni revisar su mercadería, contesta: "*Se han terminado*", como si le hubieran preguntado por un libro de García Márquez o un Baldor. Y para coronar, tres segundos después de hablar con el librero, la protagonista tropieza con lo que tanto estaba buscando. ¿Pueden creer eso?

"*A mi parecer la película no tiene errores*" (Wiese dixit). Soberbia es pecado, no querer ver es negligencia. Wiese ha hecho de su discurso una queja doliente. Dice que los medios han sido destructivos con su opera prima y que ésta tuvo el problema del "tiempo de exposición". Amenaza con no seguir filmando. Error. Si su obra no gozó del recibimiento que esperaba, nada mejor que una reivindicación con los pies sobre la tierra. Bajar al llano. Quizá por allí esté el hilo que oriente a futuras producciones nacionales. Buscar en lo simple historias bien contadas, creíbles, sólidas en argumento y desarrollo.

Epílogo anticipado: la sala tiene que abrir sus puertas antes de tiempo. La mayoría en esa función nocturna era un grupo de lúbricos (también lúdicos) adolescentes que esperaban los planos secuencia de Andrea y sus bondades al desnudo. "*Ni eso*", dijo el último en salir. En el cine no hay que ser chamán ni pasarse de vueltas con ayahuasca para saber predecir. Éramos ocho en la sala. Quedamos cuatro. ◀

El secreto

el secuestro de la niñez



Escribe Claudia Ugarte

Cargada de esa sensibilidad que se abandona como capullo en los años de infancia, la película de Gabriele Salvatores, **lo non ho paura (No tengo miedo, Italia, 2002)**, estrenada en Lima como **El secreto**, recrea el descubrimiento lento e incrédulo de un niño de nueve años que se verá obligado a despertar de golpe a la irremediable adultez.

Michele (Giuseppe Cristiano) juega con sus amigos en una desolada aldea del sur de Italia, Acque Traverse. Una casa abandonada, que aparentemente no tiene relevancia salvo por los roces de suspenso que acompañan como banda sonora a los temores infantiles, será el escenario en el que convergerán juegos inofensivos y delitos perversos. En la línea de muchos filmes italianos, **El secreto** recorre también las interminables llanuras y enfatiza la libertad (o el descuido) con que crecen los niños del campo.

En una de esas jornadas lúdicas –y mientras los adultos viven sus propios avatares–, Michele descubrirá con miedo y asombro a un niño de su edad escondido en un hoyo cerca de la casa abandonada, tan descuidado que al comienzo le parecerá un cadáver o uno de esos raros esperpentos que inventa la imaginación. Pronto el miedo cederá a la curiosidad. Michele, sin saber que arriesgará su vida, y menos aún que forma parte de una realidad espantosa, tratará de ayudarlo.

La decisión de Salvatores es acertada al dejar que la duda y el escepticismo se apoderen también del público, ya que Michele se resistirá a creer que sus padres están enterados de las condiciones del niño cautivo, mientras que el público por su parte no aceptará que el secuestro de Filippo (Mattia Di Pierro) por parte de los adultos del pueblo sea demasiado obvio y esperará un vuelco en el desenlace de la historia. Al final es la mirada del niño la que se apodera de la narración. Y es precisamente esta visión ingenua lo que hace de la película una aventura regresiva. Pensar y ver como niño nos devolverá los cuestionamientos más básicos en torno al secuestro y sus consecuencias: una mirada nueva para un tema que se hace cada vez más cotidiano y más indiferente. Desde esta perspectiva también se perdona ese instante final en que la espectacularidad de la escena se hace risible a pesar del drama que soporta.

Sin embargo, no es el secuestro de Filippo el cauce principal de la historia, sino el proceso en que Michele tendrá

que aceptar que sus padres y los demás adultos de la aldea han dejado de ser las víctimas del sistema y se han convertido en execrables criminales. De ser un niño crédulo y aprensivo verá cómo la desesperación se apodera de esas máscaras de letargo con las que los padres intentan convencer a sus hijos de que nada amenaza la quietud de Acque Traverse. El noticiario de cada noche los tendrá en vilo alrededor de un viejo televisor después de acostar a los niños. Sus descuidados modos de vida los mantendrán entre la dejadez diurna y las reuniones delincuenciales de esas angustiantes noches en que esperarán inútilmente “la suma” que le pondrá fin a la pesadilla.

El filme no indica si es la primera vez que esos pobladores cometen un delito de tal magnitud, ni ahonda en los remordimientos adultos. No hay que olvidar que es Michele quien nos proporciona los datos desde su óptica, por eso habrá más espacio para el encuentro de dos criaturas que pese a sus diferencias descubrirán el goce de la naturaleza, la libertad y la amistad. Filippo combina la fragilidad y el comportamiento sobreactuado de un chiquillo de clase alta que se resiste a creer que está vivo, ya que vivir prácticamente enterrado será para él como estar en el mismo infierno. En contraparte, Michele es un niño ordinario que recién empieza a entender que existen otras esferas sociales y otros modos de vida, aunque todavía no comprende qué los diferencia. Hay espacio también para mostrar –aunque sea superficialmente– una idea del sufrimiento de la víctima, Filippo, y de su incapacidad para comprender a tan temprana edad el papel que juega su encierro. En suma, Salvatores busca sensibilizarnos sobre un tema tan áspero como es el secuestro, pero también intenta convencernos de que es mejor no desperdiciar a los niños de su niñez, y hacer menos violento ese difícil tránsito a las cuestiones adultas. ●

Cuento de otoño

la "fe" ante la realidad

Escribe Mario Castro Cobos



El universo rohmeriano fiel a sí mismo: los personajes, el entorno y sus vivencias.

Tal vez, como diría Tarkovski, ya no somos capaces de disfrutar de la lluvia, simplemente, con inocencia, sin buscar elaborar a continuación una simbología a partir de ella. Intelectualizamos el mundo. Odiamos la realidad porque no podemos aceptarla. O porque le tememos.

La naturaleza es el personaje, el ser (el mundo) que envuelve a los demás seres. El modelo. Cuanto existe. Desde los créditos, en **Cuento de otoño** (*Conte d'automne*, 1998), antes de ser imagen, ella es, primero, antes que nada, un puñado (exquisito) de sonidos. La naturaleza, que no tiene una línea de diálogo —o que las tiene todas—, actúa como un fondo. Y está, a la vez, en medio de todo. Como sobre la cálida superficie de un cuaderno y en compañía de estos sonidos que emergen a continuación del silencio, podemos ver el nombre de la película y de la serie a la que pertenece, antes que la imagen de esta naturaleza que es simple, y que es única, que Rohmer ama tal como es, siendo eso, precisamente, lo que quiere mostrar. Nos invade con este inicio un sabor a diario, una apetencia de algo cotidiano pero íntimo.

Rohmer no usa el montaje picado con frecuencia porque no lo considera apropiado a sus propósitos, excepto cuando pasa una vista rápida por algunos escenarios, es el único momento de la película en que usa ese recurso (al inicio, como brevísima presentación). Le interesa en cambio la continuidad, una persistencia espacio-temporal del mundo. Y la naturaleza acompaña todo. Como símbolo de todo, o de nada, o mejor, como ella misma. Se diría que está y no está. La naturaleza es parte esencial de la puesta en escena. No sólo embellece o decora. Sería poco. Sería pasar por alto su sentido evidente y profundo. No somos otra cosa que manifestaciones de ella, parte de ella, ella habla, a través de nosotros. La película, "puesta" al aire libre, rodada en exteriores la mayor parte; la naturaleza está ahí, omnipresente, no apabullante. Es lo más simple que hay, presente, como parte de lo inexplicable. Lo simple, y lo inexplicable, indesligables.

Hablar; nada tan natural. Que aquello que uno diga no se corresponda de manera exacta con algunos gestos y con ciertos inciertos actos también es "natural". Entonces, necesario es que hablen, que se expongan, para verlos contradecirse. Sentados en torno a una mesa al aire libre: imagen clásica de Rohmer. Para empezar. La conversación ligera apiña



trivialidades, cosas que en principio no nos interesan, que hasta nos caen pesadas, pero... No hay nada claustrofóbico, aunque haya quienes (yo mismo, en algunos momentos) puedan sentir claustrofobia por esos "espacios interiores" que son o pueden ser los diálogos, claustrofobia por esa "conservación del plano". El plano se sostiene y algún espectador querrá escapar, pedirá movimiento (desatendiendo el movimiento del diálogo mismo, de la situación), por favor, corta, pasa a otro plano, por qué no cortas, mueve tu cámara Rohmer, cambia de ángulo, haz algo, no seas tan realista. Diferénciate un poco de la realidad, no la dejes tal como está. Y calla a tus personajes.

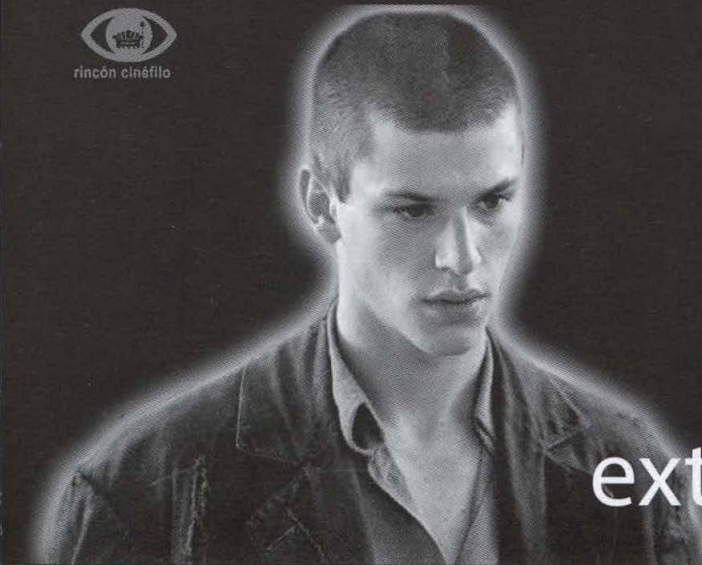
La manera de mirar de este cineasta es clara, serena, transparente, directa, también discreta, de aceptación del mundo, las imágenes casi nos susurran, en medio de lo trivial, y sólo en medio de lo que supones trivial, encontrarás, de pronto, lo importante. Presta atención. Hay, cómo no, una relación, una unidad, necesariamente, no una separación entre aquello que nos parece trivial y lo que nos parece su contrario. Esta "fe" de Rohmer ante la realidad despierta sospechas. La cámara no se hace notar, puede quedarse quieta como un árbol o moverse apenas si es necesario. El ideal realista, la reproducción de la realidad ¿pura? sin intervención aparente del artista. "*La realidad está ahí. ¿Para qué manipularla?*" (Rossellini). Pero, ¿qué oculta tanta claridad –a la par compleja, en la exposición de los pensamientos de los personajes, que explicitan sus motivaciones, al menos aparentes–, cuál será el reverso de la transparencia, el abismo del otro lado de la racionalidad? Eric Rohmer nos muestra el misterio de sus personajes basándose en lo menos misterioso que hay en ellos, a saber, pues uno los escucha y ve hablar, explicarse, con gran tranquilidad y en abundancia. Pero los actos son a menudo bastante menos claros que las palabras.

En *Cuento de otoño* las mujeres son las más activas, los hombres, en cambio, quedan en segundo plano, o para decirlo rápido: las mujeres deciden. Los hombres más bien reaccionan (si los dejan). No sólo las más activas sino, también, las más parlantes. No importa si son muy jóvenes, tienen a menudo además el don de la maquinación (el personaje de Rosine, y de otra manera, el de Isabelle). Pero la pasión destructiva y destructora no tiene razón de ser aquí. Los personajes de Rohmer no son los ardorosos y esforzados kamikazes de sus pasiones. Gustan pensar. Piensan con gusto. Y, a veces,

hasta por gusto. Un acto en ellos parece el último eslabón de la cadena, el primero, rara vez. En Rohmer el momento de la acción, no es *el* momento. Es *un* momento. Pese a que la claridad –y calidad– expositiva de sus razonamientos suele ser luego relativa sin dejar de ser precisa, esa tensión o diferencia, con "el momento de la verdad" en la vida de sus personajes, es uno de sus temas. El discurso de sus personajes, claro y explícito, es siempre puesto a prueba.

Magali prefiere la imperfección de la imagen de los viñedos rodeados de hierba; respetarlos, dejarlos ahí, no fumigar, produce al fin un vino más perfecto, y eso es lo que importa. Rohmer, como su protagonista, no fumiga ciertas hierbas del viñedo de su obra. No fumiga su cuento para matar los momentos presuntamente "demasiado cotidianos" o "demasiado hablados" sin un gran interés cinematográfico (tendríamos que responder como Jean Renoir, si hay una cámara filmando, es cine). Al contrario. Necesita de la palabra como parte de la biología, los seres humanos hablando son para él irrenunciables. Eso, y no purificar el cine por el silencio. Su cine nos pregunta, entre otras cosas: ¿acaso lo único interesante es la "acción"? ¿Y la palabra? ¿Por qué es mejor perderse en la acción que encontrarse en el pensamiento (que no niega la acción, que más bien la convierte en más consciente y responsable)? A Rohmer le interesa la conciencia aclarándose a la luz del verbo en vez de oscureciéndose y/o agazapándose en toda la gama de silencios.

Veamos. La joven que, con todo derecho, no sabe lo que busca, pero que está consciente de eso, y consciente de la necesidad de un cambio en relación con su pareja anterior, que juega y que no juega con él, que quiere volver con ella: el profesor, que siempre preferirá a las jovencitas, la misma joven que juega y que no juega con su actual pareja, más joven, más simple, y nada filósofo; la amiga que quiere que su amiga sea feliz como ella y que actúa por ella (y "de" ella) y que juega con fuego a sabiendas (a punto de crearse un "problema" al tratar de resolverle otro a su amiga de toda la vida). Ya se sabe que a Rohmer le apasionan los personajes conscientes de sí mismos, que saben detenerse "justo-al-borde". Pero, aunque esta sinopsis suena dramática, la película juega de principio a fin a capturarnos sin arrastrarnos. La medida entonces casi vuelve a parecernos una virtud y no sólo una estética. ◀



Lejos del mundo

extraños en el paraíso

Escribe Rodrigo Portales

Junio de 1940. Los alemanes marchan hacia París. Odile (Emmanuelle Béart), una maestra de escuela viuda, huye con sus dos hijos ante la inminente invasión nazi. En su éxodo en medio de una caravana de refugiados que se dirigen hacia el sur, la familia se encuentra con un muchacho extraño y marginal que dice llamarse Yvan (Gaspard Ulliel), quien los ayuda a escapar de un bombardeo aéreo y los conduce a una mansión abandonada en medio del bosque, más allá del horror que los rodea.

El argumento se asemeja al de tantos filmes ambientados en la guerra que recrean la adversidad y la dureza de los acontecimientos que enfrentan los protagonistas. Sin embargo, **Lejos del mundo** (**Les Egarés**, 2003) es una película singular porque lleva la firma de André Téchiné, realizador que vuelve a las pantallas locales después de **Los juncos salvajes** (1994) para demostrar que sigue siendo uno de los nombres más interesantes del cine francés surgidos de la generación posterior a la Nouvelle Vague.

En esta ocasión, el cineasta adapta libremente la novela homónima de Gilles Perrault para ofrecer un retrato sensible sobre el reconocimiento del otro. La cinta arranca mostrando una sola secuencia bélica, para luego desarrollarse en los terrenos del relato íntimo y lírico. Desconectados de una terrible realidad, los fugitivos se irán acercando y conociendo en medio de un universo precario y fugaz, donde los días parecen transcurrir con placidez en el acogedor refugio. Durante la adaptación, el forastero genera en Odile y su familia una serie de sentimientos a su alrededor: fascinación, rechazo, curiosidad, problemas, y finalmente una tensa confianza.

La estancia en la casa crea un escenario en el que cada uno busca resarcir sus carencias afectivas. A la estricta y tradicional Odile le tomará un tiempo aceptar y reconocerle al misterioso y joven un lugar en el entorno familiar. A su vez, Yvan se convertirá en una suerte de sustituto del padre ausente para sus hijos, quienes terminan aceptándolo, en particular el adolescente Philippe. Lo mejor de la película se encuentra en su detallista puesta en escena que revela, con precisión y sutileza, aquellos pequeños hallazgos, a través de las acciones y nunca mostrados de modo literal, que hacen vislumbrar los verdaderos motivos y las reales intenciones de los personajes.

En sus trabajos, Téchiné, siguiendo el ejemplo del maestro Jean Renoir, otorga preponderancia a los elementos de la naturaleza al presentarla como caja de resonancia de sus historias. En **Los juncos salvajes**, el paisaje campestre, hostil y cálido a la vez, sugiere y sensualiza los ardores de sus adolescentes personajes. Otro tema recurrente en su filmografía es la relectura que hace de las interrelaciones humanas a partir de un hecho particular (**Mi estación preferida**, 1993) o de la incursión de un extraño, tal como ocurre en **El lugar del crimen** (1987). En **Lejos del mundo** confluyen estas dos tendencias aunque de forma amable, a la manera de un cuento narrado en off desde el punto de vista de la pequeña Cathy, evocativa en su testimonio de la aventura.

El filme evita caer en complacencias y desarrolla esta forzada y particular convivencia de los cuatro refugiados como un proceso en el que también se desencadenan impulsos que perfilan una faceta inquietante en la pareja protagónica (hay que ver cómo reaccionan en soledad ante la inesperada visita de los gendarmes a la casa). A pesar de todo, la existencia de este aislado paraíso, donde las mañanas duran más y la soledad no abunda aunque nadie viva allá, resulta tan frágil como el desarraigo y abandono de sus protagonistas, como la vida misma.

En esta atípica crónica de supervivencia, narrada de manera lineal y clásica, Téchiné aminora el peso descomunal de la circunstancia histórica para rescatar la pasión en medio de un universo ominoso y presentar un retrato minimalista sobre la ambigüedad de los sentimientos humanos. **Lejos del mundo** confirma la plena vigencia de su autor y de la esplendorosa Emmanuelle Béart, sucesora natural de la Deneuve, en la cinematografía europea.

Los coristas

simple inocencia



Escribe Jorge Zavaleta Balarezo

Al parecer son inevitables la sensiblería y las lágrimas en una película francesa como **Los coristas** (**Les choristes**, 2004) que ha alcanzado renombre mundial, sobre todo si tenemos en cuenta las intenciones del director Christophe Barratier: apuntar, sin más, al corazón y a las emociones del espectador.

Por ello, creemos, el público queda extasiado y conmovido ante la visión de este filme, cuya banda sonora –con las melodías interpretadas por los **Petits Chanteurs de Saint-Marc**– también se ha convertido en un éxito multiventas. Entonces, asistimos a una suerte de pacto entre el sobreavisado espectador quien sabe ya perfectamente el tipo de relato que le va a ser narrado y por lo tanto no espera ninguna sorpresa.

La historia es de lo más sencilla, melodramática, nostálgica, arrancada de las páginas de la segunda posguerra europea, en un reformatorio en el que niños sin horizonte, reprimidos y hasta castigados a veces con fiereza, se descubren como talentos de la música bajo la batuta del celador Mathieu.

La puesta en escena apunta a exponer y desarrollar ese microcosmos, donde cada día que pasa significa ganarle una batalla al sufrimiento. Los chiquillos bien pueden jugar al fútbol o compartir sus travesuras, pero su futuro, innegablemente, está presidido por el manto de lo oscuro. La misión del cineasta, en este caso, es “airear” este panorama, hacerlo menos amargo y convertirlo en el pretexto para un relato que, al final, no es ni controvertido ni críticamente testimonial.

La economía de recursos en la narración es uno de los puntos a favor y contribuye a cerrar un círculo que, en su tránsito, nos ha dejado conocer muy de cerca las personalidades de Morhange y su madre, un curioso Pépinot, Boniface o la del malvado director Rachin.

Intentando emular clásicos como **Adiós, Mr. Chips**, ésta es también una película sobre filiaciones y fraternidades, sobre deseos incumplidos, sobre esperanzas y sobre el reconocimiento al maestro, Mathieu, el cual, en apariencia modesto, esconde en sí su gran talento de creador.

En **Los coristas** hallamos la rotunda oposición entre el status quo que defiende y representa Rachin, y Mathieu, quien, al parecer tímida e inocentemente, lo quiere subvertir.

Estamos, también, ante el modelo seguido por **La sociedad de los poetas muertos**, del australiano afincado en Hollywood Peter Weir, y de innegable éxito juvenil en los años noventa. Toda reafirmación en aras de traerse abajo el sistema imperante tendrá inevitables y perjudiciales consecuencias para quien se haga cargo de tamaña empresa. Sólo un verdadero rebelde con causa y sin ninguna atadura podría lograrlo. Y esta cinta francesa no es, valga puntualizarlo, de las que le apuestan al todo o nada.

Basada en el filme **La cage aux rossignols** (1945), de Jean Dréville, esta nueva versión el director Barratier no necesita mucho esfuerzo para crear, casi de inmediato, atmósferas a la luz del día, dentro del internado o en pleno invierno como un correlato a las acciones de los travessos niños. El paso de las estaciones, es, también el tránsito de las alegres tardes soleadas o las mañanas deportivas a ambientes que son grises no sólo por el clima sino por el autoritarismo e incluso la violencia del regente.

Son el candor, la inocencia, la felicidad pletórica de los jóvenes protagonistas, a pesar de los constantes sinsabores, los elementos que llevan adelante al filme. Nos reafirmamos en que aquí hay sensiblería y vocación por las lágrimas fáciles. Mas, dada una relativa consistencia en la estructura del relato, éste no muestra aquellos excesos, que tratándose de otro caso (como en la insoportable **Mr. Holland's Opus**, con Richard Dreyfuss, por ejemplo), podrían ser faltas perjudiciales. La cinta pretende conmover en su proximidad al dolor y a la música como liberación, y sus personajes –que resultarán entrañables para un buen público– evocan a los de **Adiós a los niños**, una de las últimas películas del desaparecido Louis Malle. ◀



Crimen ferpecto

el vendedor más grande del mundo

Escribe Rony Chávez

El español Álex de la Iglesia (Bilbao, 1965) llega a su largometraje número seis con una serie de marcas distintivas para la creación de atmósferas, interesantes y novedosos enfoques en su eje temático, y abordajes personales en su relación con el género, sus reglas, posibles combinaciones y permeabilidad de los límites. Un director que opta por el humor negro y retorcido y que posee una visión plástica global de su obra, del cuadro que dibuja con esmero y cuidado por texturas, colores y tramas... fisonomías, perfiles y siluetas.

Como marca de fábrica, arrastra ciertas carencias y/o ciertos excesos que tanto le restan méritos como identifican su obra. En este rubro debe citarse un progresivo alejamiento del plan narrativo inicial, el cual se plantea y construye de manera sólida, pero que luego tiende a mutar sin una adecuada transición. Además de una marcada afinidad por lo bizarro, también en desbocada progresión geométrica, lo cual complota contra la verosimilitud del relato, aún siendo la comedia fantástica su principal recodo.

La obra (y la vida) de De la Iglesia, licenciado en Filosofía por la Universidad de Deusto, se estrena en el largo con el filme **Acción mutante** (1993), producido por **El Deseo**, la empresa de Almodóvar, merced al aval de su único corto **Mirindas asesinas** (1991, que puede verse en su página web www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/delaiglesia/home.htm). Luego vendría el suceso de **El día de la bestia** (1995), múltiple ganador del Goya y récord de taquilla, y hasta hace poco única obra suya estrenada comercialmente en nuestro medio. Dos años más tarde filmó en EE.UU. y México **Perdita Durango** (1997, cinta que se ha visto a través del cable), y después ha realizado consecutivamente tres comedias: **Muertos de risa** (1999), en la que satiriza a la TV; **La comunidad** (2000), efectivo retrato urbano con una destacada Carmen Maura; y **800 balas** (2002), intento de reivindicar los viejos bríos westernianos.

Crimen ferpecto (2004) cuenta la historia de Rafael Gonzales (Guillermo Toledo). Él es un vendedor, jefe de sección de una importante tienda por departamentos, además de ser el molde básico, el arquetipo perfecto del sujeto individualista, cínico y oportunista que apremia el siglo XXI. Un seductor de gusto exquisito y muy altas exigencias. Él se sabe distinto, sabe lo que quiere ser y además se sabe en el camino correcto. Aparte que sabe cómo luchar esta competencia: sin escrúpulos. Sin embargo, una mala jugada primero lo destierra y degrada,

mientras que un arrebato lo convierte en asesino y lo deja al borde del precipicio.

Entonces aparece la mano salvadora de Lourdes (Mónica Cervera), quien socorre al infortunado personaje y cambia el rumbo del filme. A partir de su aparición, Lourdes – que demás está decirlo, es todo lo opuesto al patrón de pasarela que acostumbra el galán en aprietos– empieza una lucha por el poder que gracias a ella ahora ostenta Rafael. Confrontación que se da en todos los ámbitos: físicos, sexuales, psicológicos y visuales, con la mujer siempre por encima en la construcción del encuadre, en los ejes vertical y horizontal.

El deterioro personal de Rafael llevará al desenlace, donde un nuevo giro de tuerca en la narración nos envuelve en la elaboración de una treta de engaño, muy propia del subgénero de las películas de fraude, para terminar en un nuevo giro, esta vez definitivo, el cual nos instala en una alborozada celebración del absurdo. En este aspecto, la evaluación final no es del todo positiva. Hacia el último cuarto de hora, los requiebres hacen perder el horizonte global, centrándose en el enfrentamiento definitivo de sobrevivencia entre bellas y bestias, perdiéndose el rico filón motivacional de los personajes. Sin embargo, este desmadre narrativo no naufraga, debido a que forma una unidad con el resto del planteamiento, que apuesta por el abigarramiento formal. Basta citar la escena del incendio en la tienda, donde el fuego y las llamas conviven en armonía con la estampida humana, los destrozos y la lluvia de los aspersores de seguridad. ☞

Código 46

laberintos del futuro



Escribe Jorge Zavaleta Balarezo

En el Perú estamos desactualizados respecto a la obra de Michael Winterbottom (Lancashire, 1961), uno de los realizadores ingleses más destacados a partir de la década pasada. El estreno de **Código 46** (*Code 46*, 2003) no sólo es un novedoso acontecimiento, sino la primera exhibición en la cartelera comercial de un filme suyo. El director ya ha estrenado en todo el mundo su siguiente entrega, el polémico **9 Songs**, y está en la fase final de producción de **A Cock and Bull Story**.

Código 46 es un relato de ciencia ficción, en un futuro que ahora ya no nos parece demasiado lejano ni ajeno y que nos remite, por las situaciones, el ambiente y la escenografía a la *cult movie* **Blade Runner**, de Ridley Scott. Estamos en una época donde las clonaciones, el avance de la genética, las zonas de seguridad y un singular orden –o desorden–, en un mundo frío y aséptico, marcan la pauta. Así, Tim Robbins es un investigador que llega a una megalópolis tan multicultural como Shangai para descubrir quién está falsificando los pases necesarios para trasladarse de un lugar a otro en este mundo incierto.

Como producto de sus pesquisas, descubre a la culpable del fraude (Samantha Morton) al mismo tiempo que, y no tan inesperadamente, surge el amor entre ellos. Entonces la trama toma unos giros que también le deben a esa mirada romántica, alejada y subjetiva, propia de un Tarkovski. Los hechos, que aparentemente podrían conducir a un desenlace sin mayores accidentes, por el contrario encuentran una solución confusa, ligada a otros elementos del relato: la violación del Código 46 del título, aquel según el cual dos personas compatibles genéticamente –con el mismo ADN– no pueden procrear. Algo que, de algún modo, evoca a **Un mundo feliz**, la célebre novela de Aldous Huxley.

Winterbottom –lo vimos en **24 Hour Party People**– es un magnífico creador de atmósferas rebeldes, con gente hastiada, angustiada, viviendo al borde. En **Código 46** la huida es algo más que un objetivo o un fin. Lo es todo. Y más si tiene un aura o un sello idílico. Por ello, cuando Robbins y Morton se evaden, sin mayores explicaciones ni siquiera entre ellos, sentimos que hay una búsqueda de un vacío disfrazado de paraíso. En esa evasión está la urgencia por un futuro que nunca encontrarán en los fríos aeropuertos ni en las turbulentas carreteras que rodean a la megalópolis. En la huida, en el hecho de aislarse, radica también la esperanza, nunca perdida, de una existencia en constante pugna.

A las imágenes de la urbe cosmopolita, el desierto inmenso y amenazante y las tomas en vídeo de ciertas locaciones, se une la música de **Free Association**, que capta, con muy buen ritmo, cada escena, cada momento de este filme tenso, capaz de desnudar caracteres y conciencias. Fiel a su gusto melómano, Winterbottom nos lleva a escuchar temas de **The Clash** (en la escena de la taberna) esta vez en la voz de un cantante incidental; de Bob Marley, recreado por los protagonistas; y acompaña los créditos finales –por cierto, muy atípicos tanto como los iniciales– con un tema de **Coldplay**, uno de los grupos de mayor vigencia en estos años.

Código 46 no es sólo una fantasía futurista sino una crítica a los sistemas opresores, que cuestionan la libertad. Es también una mirada a la vida del mañana, teñida, en las circunstancias de la pareja protagonista, de un anhelo romántico, que quiere alejarse del desencanto aunque bien se pueda dar de bruces contra él y de la manera menos esperada. Pero, al mismo tiempo, esta película sintoniza, en su juego de relaciones humanas, de alienación y pérdidas, con esa hipermodernidad que, recientemente, nos han transmitido filmes como **Eterno resplandor de una mente sin recuerdos** y **Reconstrucción de un amor**. El trabajo de Michael Winterbottom supera a éstos, por una propuesta que, sin advertirlo, es más concreta y extrema. Y algo más: el personaje de Samantha Morton –María Gonzales– se nos vuelve, en su angelical delicadeza, curiosa, decididamente entrañable. ◀

Zatôichi

otro ensayo sobre la ceguera

Escribe Oscar Contreras

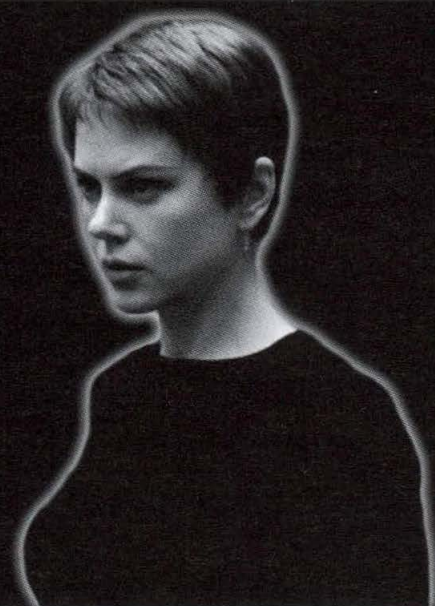
Cuando el director Takeshi Kitano (Tokio, 1947) se emplea a sí mismo como actor se hace llamar "Beat" Takeshi. Los orígenes de su apelativo se remontan a los días en los que actuaba en la televisión nipona y se ganaba la vida haciendo stand up comedy en los antros más bizarros de Tokio. Mucho antes de ser el presentador del programa de TV **Humor amarillo**, "Beat" parodiaba a **Zatôichi**, el espadachín ciego creado por el escritor Kan Shizowawa, adaptado por el cine japonés con gran suceso en los años sesenta y setenta.

Mucha agua ha corrido bajo el puente desde entonces. Kitano se ha hecho de una reputación ventajosa como cineasta a partir de filmes contemporáneos, minimalistas, renovadores, en los que sobresale una administración prudente de la violencia como elemento expresivo en función de una actitud divertida frente a la ciudad y sus amenazas. De acuerdo a lo que se ha tenido a la vista en Lima, **Escenas en el mar** (1991), **Sonatina** (1993), **Flores de fuego (Hana-Bi)**, 1997) y **El verano de Kikujiro** (1999), se puede decir que Kitano ha extrapolado su alias (beat = ritmo) a su escenario de trabajo, la calle, la playa, el plató, haciendo de éste un espacio amigable, de distensión en donde puede revisarlo todo (lo tradicional, lo moderno, lo japonés) y aplicar el tan mentado ritmo en cada tramo de su narrativa sofisticada, pletórica en saltos temporales, con irrupciones de violencia seca y justa. Esta obsesión por el ritmo creativo la comparte con realizadores tan distintos y esenciales como Olivier Assayas, Quentin Tarantino, Krzysztof Kieslowski o Israel Adrián Caetano, por citar algunos nombres.

El *chambara*, género cinematográfico épico japonés de ladrones y samurais portadores de sables todopoderosos, es esencialmente rítmico por sus coreografías de lucha pero también por su respiración cadenciosa y sosegada en aquellos pasajes del relato donde la tensión y la violencia se presumen intensamente. Takeshi Kitano se sumerge en la totalidad de **Zatôichi** (el personaje de novela y el personaje de la saga cinematográfica), lo revisa y lo adapta funcionalmente a su distracción. En **Zatôichi (The Blind Swordsman: Zatoichi)**, 2004) Kitano propone una imagen invertida del masajista ciego: no lleva más el cabello negro sino blanco platino; tampoco viste más el kimono blanco ni porta un bastón de madera marrón sino todo lo contrario, viste de oscuro y el bastón rojo sangre oculta su espada maravillosa y vengadora.

Kitano lo invierte todo. La ceguera de **Zatôichi**, y su ocupación como masajista y exitoso jugador de dados, conllevan a que el director no lo ubique en una posición central dentro del encuadre, sino lateral, esquinada pero siempre decisiva. **Zatôichi** es un ensayo sobre los géneros, una exploración sobre los ritmos cinematográficos, ya no desde la ortodoxia audiovisual sino a partir del movimiento esporádico y justificado de la cámara, desde una grúa o un *dolly*. La codificación propuesta resulta accesible para un auditorio crítico, mayoritario, despierto, que elabora y disfruta con las modificaciones del *tempo* porque conoce la tradición. Poco a poco descubre la regla del juego: la primera escena es violenta a diferencia del *chambara* tradicional que crecía en dinámica y marcialidad; el artificio ha sido reservado para después de las estocadas, después de los tajos, simulándose digitalmente los borbotones de sangre.

La trama ha sido ubicada en un contexto histórico que no guarda correspondencia con las mentalidades, los hábitos y los tópicos de vida de los samurais, clanes, ronins y descastados. No existe una preocupación por recrear con exactitud un tiempo de la Historia de Japón. Véase a la pareja de hermanos que buscan venganza, se prostituyen y se travisten a la usanza del siglo XIX. No hay purismos sino una revalorización del conjunto de la historia con la introducción de un personaje clave como el samurai sin amo, que canaliza su frustración a través de su destreza con el sable. Su carácter taimado, su temperatura resentida lo coloca en el otro extremo de la composición, asimétrica, esquiva y difusa en detalles: es el contrapeso de **Zatôichi** y tenemos esa certeza desde el primer encuentro, desde el primer cruce de miradas. En resumen, no obstante algunas laxitudes rítmicas (qué paradoja), **Zatôichi** es una gran película que alcanza un clímax festivo en la secuencia final con los actores aplicando un baile percusivo, muy tap, que celebra la venganza de un **Zatôichi** sorprendente hasta el último plano. 🗨



Reencarnación

sean o no sean

Escribe Gabriel Quispe Medina

El plano secuencia original, en largo travelling que comparte la pantalla con los créditos, anticipa y sintetiza el misterio. De espaldas durante el camino o envuelto en la oscuridad del túnel, no llegamos a conocer el rostro del hombre que irónicamente colapsa en pleno trote, cumpliendo el mandato de ejercitar el cuerpo que la sociedad contemporánea ha impuesto. *Mens sana in corpore sano, rigor mortis*. Del personaje nos queda una imagen genérica, casi anónima, pero culminante. Está claro que el relato girará alrededor de su huidiza identidad.

Reencarnación (*Birth*, 2004), dirigida por Jonathan Glazer, es una alegoría del recuerdo necrófilo, de la gravitación del pasado, de la cicatriz entreabierta. Es ineludible pensar en **Vértigo**, la obra maestra de Hitchcock en la que un traumatizado James Stewart reencuentra y reconstruye a Kim Novak. Para Glazer la mejor manera de recuperar la existencia trunca es empalmándola con la lozanía de otra que en apariencia recién empieza, pero que proclama con la firmeza de un patriarca ser quien se había ido sin despedirse, y exige tener de vuelta a la mujer que enviudó. Nicole Kidman, nada menos.

La premisa apuesta por lo fabuloso, lo imposible. Para afirmarla y dotarla de verosimilitud se necesita un manejo pulcro del estilo y una atmósfera rigurosa. El director consigue saltar varias vallas, en la presentación paulatina y dosificada del extraño infante, el shock que su afirmación provoca en la mujer y su entorno –novio, ya casi esposo, incluido–, y la asimilación de los indicios de su veracidad. El detalle radica en que evita el empleo de recursos fantásticos. Nunca abandona totalmente la percepción realista, concentrando la validez de la versión del niño en su personalidad dominante y arrolladora que progresivamente va minando la incredulidad de sus “enemigos” y del espectador. El marco es una puesta en escena reposada, centrada generalmente en espacios cerrados con tendencia a la claustrofobia –departamentos, habitaciones, baños, pasadizos o teatros–, de gestos adustos, silencios suspensivos, tonalidades oscuras y edición contenida. Es decir, Glazer prefiere la densidad psicológica de los personajes y su medio antes que el clima marcadamente irreal. Sean, el niño, es Sean, el marido difunto, con sólo declararlo, sostenerlo a rajatabla y demostrar sobradamente que conoce detalles de las vidas de sus interrogadores. Él encarna en sí mismo todo el carácter sobrenatural que la historia lleva implícito, el cual se va

imponiendo sobre la percepción realista alterna. Esta opción, por supuesto, no hubiera sido posible sin el aporte del actor Cameron Bright, cuya fuerte presencia es el hilo narrativo al nivel de la perturbación de su antagonista. Dicho sea de paso, el elenco en pleno cumple excelente labor. Lauren Bacall, por ejemplo, tiene un porte inacabable.

Kidman tiene la oportunidad de explotar su talento en algunas secuencias de antología, en especial el largo plano secuencia de su ingreso al teatro, junto a quien pretende ser su segundo esposo, en el que la cámara explora en su rostro los sentimientos encontrados que genera en ella la (re)aparición de Sean, sea quien sea. Compañero redivivo o niño superdotado. Qué hermosa y qué angustiada puede lucir al mismo tiempo. Obviamente, la precocidad del consorte le hace sentir culpable de estar dispuesta a provocarle un daño irreparable y, además, de cometer un acto escandaloso y penado con cárcel. En ese sentido, el gradual acercamiento de la mujer hacia el púber y la consumación de la intimidad se maneja con sutileza pero con pulso estoico y firme, aunque no llega a haber la explicitud que habría justificado la polémica generada en algunas partes del mundo por la exposición de un menor a tales escenas.

La decepción llega cuando la trama retrocede. El aire enrarecido, logrado durante buena parte del metraje, se disuelve con una resolución argumental confusa que sabe a indecisión, a hibridismo. Al final, no se confirma la visión fantástica ni la realista, y encima nos cae una moraleja, un tono de expiación. Ciertamente, en los primeros minutos había asomos de misterio en algunas actitudes de un personaje secundario que no revelaremos, pero no llega a convencer en la posterior revelación que tira abajo todo. Pese a este declive, **Reencarnación** se deja ver con interés. Retrato de una identidad volátil y quebradiza, es un paso adelante respecto del debut de Glazer, **Sexy Beast** (2000), un muy popular filme criminal, nocturno, truculento y efectista, protagonizado por Ben Kingsley, que vimos hace unos años en la histórica Filmoteca de Lima. ◀



Elling, mi amigo y yo

dos locos lindos

Escribe Pedro Canelo

Dentro de un clóset no todo está listo para salir. Cuando encontraron a Elling, él llevaba días dentro de un guardarropa, su madre al morir lo dejó solo. Nunca le enseñó a compartir, lo retiró del mundo desde muy temprano. Elling, a sus cuarenta años, carecía de realidad. Alrededor suyo se confundían periódicos de fechas lejanas. Dentro de un clóset los días no pasan y huelen a naftalina.

Los noventa minutos de **Elling, mi amigo y yo** (Elling, Noruega, 2001) transitan por rincones entrañables e ingeniosos. Dos hombres con problemas mentales son obligados a derrumbar sus cuarteles de invierno. Dos aislamientos matizados por un contraste inteligente y sensato. Kjell Bjarne (Sven Nordin) es el típico gigantón de cuento infantil, con un overol sucio y con reacciones de bestia cuando se equivoca. Elling (Per Christian Ellefsen) es angustia y hostilidad, diminuto y frágil, tan anónimo para el resto que ni apellido tiene. Kjell Bjarne golpea la pared con su cabeza clava. Elling, en cambio, clava en la pared el retrato de una militante del partido laborista. Kjell Bjarne está a punto de enloquecer porque es casto a los cuarenta y piensa que eso no es justo. Elling, por su parte, enloquece al resto con su terror a todo lo que sea público. Uno quiere y el otro no.

En el 2002, la Academia optó por **El último día** (No Man's Land, Bosnia-Herzegovina) como mejor película de habla no inglesa. Elling compitió por el Oscar en un año difícil, pero su nominación la ayudó a salir de su encierro (como a sus protagonistas). Desde el remotísimo e impensable Noruega para todo el mundo. Estamos frente a una cinta que interesa, también, por su escenario distante. Una excursión de hora y media por una metrópoli desconocida (Oslo) y por costumbres sociales que nos llevan décadas de ventaja: el decisivo papel social del Estado con los que no tienen nada.

Elling y Kjell Bjarne, inseparables pero opuestos, tienen que buscar su lugar fuera. Las autoridades deciden acomodarlos en un apartamento del centro de Oslo, con la sola condición de ver un intento por socializar. Petter Næss, director de **Elling**, es también director teatral. Eso explica la correcta adaptación de una obra nacida en las tablas y el buen manejo de los espacios cerrados en el filme. El cuarto del centro de rehabilitación y la estrecha sala del nuevo hogar determinan el acercamiento de los protagonistas: Kjell Bjarne (una suerte de *Pie grande rubio*) y Elling (un hombre cuyo desconcierto se

acerca al mejor *Mister Bean*). Elling es una adaptación de una novela del nórdico Ingvar Ambjørnsen, quien le ha dado larga vida a Elling en otros relatos. Hollywood también les agarró buena onda a estos dos "locos lindos" y prepara una versión que Kevin Spacey producirá. En fin.

El encargado de seguir los pasos de estos dos sujetos es Frank, un asistente social que lidia con su paciencia ante las negativas de Elling por acercarse a los otros. Kjell Bjarne y su pigmeo amigo deben exhibirse sin miedo. Y para Elling esto se convierte en una tentación que lo lleva a saquear cajas de col. Luego las devolverá llenas de poemas. Porque Elling es un poeta y no hay mejor verso que el celebrado por un oído ajeno. **Elling** es una cinta amigable, relatada como fábula de moralejas insistentes. No podía ser de otra forma. Desde Escandinavia han llegado, a través de los años, muchos cuentos que ilusionaron ayer y que serán relatados mañana. El único cabo suelto en esta historia es el origen de las anomalías mentales de los protagonistas. Uno se queda con las ganas de saberlo. Algunas frases del guión se enriquecen con el factor sorpresa, que modera el drama de dos individuos débiles en medio de la urbe, algunas veces cruel, otras más segregadora.

Esta producción, además, tuvo a favor la experiencia de los actores. Quienes hacen los papeles protagónicos fueron los mismos que montaron la obra en el teatro. Pero en ellos no recae el peso total de la historia. Los papeles secundarios funcionan hasta ser parte del hilo conductor. Frank, tolerando a Elling y haciéndose cómplice de Kjell Bjarne; Reidun, la vecina encinta y abandonada que deslumbra al grandote y asusta al enano. Y Alfons, un intelectual de la vieja guardia, que lo único que tiene es su biblioteca y un destartalado carro de lujo que Kjell Bjarne arreglará.

Dentro de un clóset a veces las cosas no se guardan, sino se aferran. **Elling** nos retorna a esos casos de soledad arbitraria, a individuos que fueron ocultados sin consulta previa. El clóset es un espacio cerrado que sirve para aislar. Esconde. Sus objetos son como las personas que merecen salir. Al ver la luz no volverán a ser los mismos. ◀

Amor eterno

la guerra según amélie



Escribe Julio Escalante

La chica buena de la historia se niega a creer que su novio ha muerto. Es 1920 en la campiña francesa, ya culminó la Primera Guerra Mundial, pero ella piensa en las trincheras, con soldados cubiertos de fango y una melodía de ráfagas de metralla. En aquel escenario su novio Manech (Gaspard Ulliel) fue visto por última vez. Estaba condenado a morir en tierra de nadie –junto con otros cuatro soldados– por intentar mutilarse un dedo para volver a casa. Esa es la versión oficial de la traición a la patria. Pero a Matilde (Audrey Tautou) le basta con su esperanza para saber que él –a quien conoce desde niño– sigue con vida, en algún lugar entre su recuerdo y la realidad, intentando volver. Ella va a buscarlo.

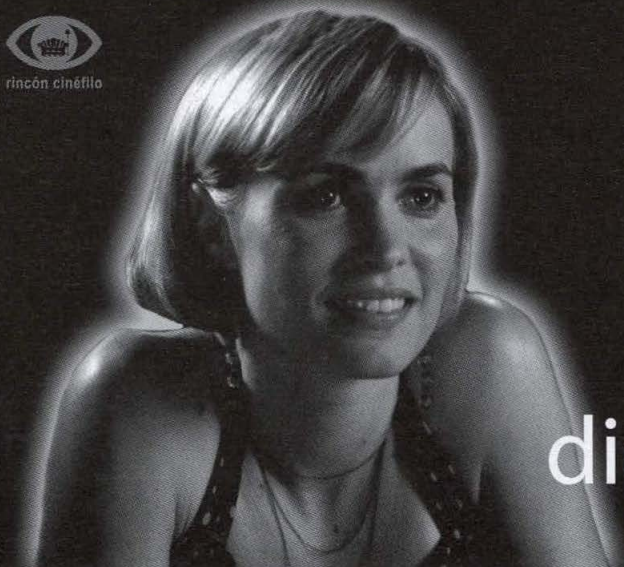
Este es el conflicto de **Un long dimanche de fiançailles** (2004), cuya traducción literal sería **Un largo domingo de noviazgo**, pero que ha sido estrenada como **Amor eterno**, un título que parece robado del hit musical del mexicano Juan Gabriel. La película del director francés Jean-Pierre Jeunet se resume como la historia de amor de dos personas separadas por la guerra. Es la crónica de una pesquisa, la reconstrucción de lo que pudo haber sucedido con el novio extraviado. **Amor eterno** es heredera de **Amélie** (la obra anterior de Jeunet, también con Audrey Tautou como protagonista), no sólo por su estética de postal publicitaria –muy efectista y apreciable– o por la irrupción de lo maravilloso en la realidad, sino también porque es imposible ver a Tautou y crearla en la piel de Matilde. Ella sigue siendo Amélie. Sólo que ahora juega a ser Sherlock Holmes y sabe de quién está enamorada. Luego de figurar el 2002 en la lista de las cincuenta personas más bellas del planeta según la revista **People**, Audrey Tautou dará el próximo año su salto definitivo a Hollywood con el estreno de la versión fílmica de **El Código Da Vinci**.

El cine de Jeunet es realista, pero muy trastocado por la fantasía. Sin embargo, ésta es su película más realista porque parte de un hecho tan brutal como un balazo en la cabeza. La guerra –que es el motor de la búsqueda– está en segundo plano de una tragedia personal. La voz en off que narra la historia hace pensar en una adaptación que le debe mucho a la novela en la que se basa. Así la estructura del guión se desarrolla utilizando la técnica de las cajas chinas. Tenemos una gran historia que agrupa a otras más pequeñas que a su vez contienen otras subtramas. La investigación de Matilde se topa con las vidas de los cuatro soldados que

acompañaban a Manech en el momento fatal. Y esas vidas resultan siendo tan fascinantes como el relato principal –o incluso más ricas– porque sus personajes no tienen sólo amor del bueno, cándido y puro, sino que responden al deseo, la venganza, el odio y la frustración.

El filme se alarga y se ramifican los motivos, una versión contradice a la otra, los personajes que se creían muertos no lo estaban, aparecen nuevos nombres, lugares y fechas con tal rapidez de texto e imágenes que un espectador no entrenado no podría seguir. Pero ésa no es una falla de la cinta. Con tantas voces la trama se hace más compleja siendo en el fondo una historia muy simple. Ante el dolor de la guerra, Matilde es optimista. Pero lo que le da valor al relato es la habilidad del director para filmar escenarios al detalle, condensar el tiempo de acuerdo a su necesidad, construir ambientes y regodearse con texturas que no se pueden escapar a un estilista experto. Jeunet es un director de formas, de productos con envoltura inapelable. Su obsesión por la fotografía hace que la guerra sea gris, el día entre en la campiña y París, sepia como un recuerdo. Por sus imágenes lo conocerás: uno puede pensar que a Jeunet todo le parece bonito. Hay un mensaje antibélico muy claro: el drama de una persona es finalmente el drama de una nación.

Amor eterno debe verse con mirada ingenua. Sólo así se puede disfrutar muy gratamente. ¿Acaso uno no podría prever que en el minuto final nuestra heroína va a dar con el paradero de su príncipe azul, y colorín colorado, vivirán felices para siempre? Salvo que aquí la guerra no se va con las manos vacías. Se lleva algo de aquella esperanza infantil. Pero nada ha podido destruir los recuerdos de Matilde. El final no es tal. Es el comienzo de todo. ☺



Melinda y Melinda

dioses de la creación

Escribe Verónica Roldán

¿Cuál es la esencia de la vida? ¿Qué es lo que hace que un hecho se convierta en algo cómico o dramático? **Melinda y Melinda** (**Melinda & Melinda**, 2004) nos trae las aparentes reflexiones del director y guionista Woody Allen, quien próximo a cumplir setenta años parece querer compartir su perspectiva del sinsentido de la existencia humana.

La cámara nos conduce a un café de New York, donde cuatro intelectuales deliberan sobre la esencia de la vida. Un comediante y un dramaturgo filosofan, hasta que un tercero presenta los ingredientes para una historia: en una cena los anfitriones quieren impresionar a un invitado, de pronto, suena el timbre y aparece una extraña mujer que sorprende a todos... Asistimos al acto de creación, donde dos comensales se convierten en dioses que recrean el argumento de acuerdo a su visión de la vida, cómica o trágica, presentándonos el rostro de Melinda (Radha Mitchell) en dos escenarios diferentes.

En el drama, es una mujer que tras haberle sido infiel a su esposo, pierde la custodia de sus hijos. Atormentada, sin ganas de vivir e incapaz de asumir su realidad, busca apoyo en sus amigos Laurel (Chloë Sevigny), Lee (Jonny Lee Miller) y Cassie (Brooke Smith), quienes la ayudan a buscar una nueva ilusión. La comedia, por otro lado, muestra una Melinda que, tras un exceso de somníferos, llega a casa de sus vecinos: la cineasta Susan (Amanda Peet) y su cónyuge, el desempleado actor Hobie (Will Ferrel), quien en su afán por apoyarla acaba prendado de su frescura y vitalidad. Las interpretaciones se desarrollan con destreza, en especial la de la camaleónica Mitchell, que sabe zambullirse en el drama y la comedia. Ferrel, cuyo personaje tiene pinceladas del mítico Allen, muestra una vena dulce y cómica encantadora. Sevigny, con delicada sencillez, hace que su papel eclipse a la Melinda de su historia, transportándonos a su mundo de desengaños e ilusiones.

En **Melinda y Melinda** el universo de Allen se comprime, mostrándonos sus temas recurrentes: las apariencias, la vida en pareja, lo ilógico del amor, los encuentros y desencuentros. La infidelidad, punto constante en ambas historias, más que un acto de traición se exhibe como una búsqueda constante de felicidad o segunda oportunidad. La música crea y deshace relaciones, sirviendo de fondo a peculiares escenas: el frotar una lámpara con el deseo de cambiar una vida, el encuentro de una pareja al tocar un piano en la calle, el descubrimiento

de más de un amor. Los compases de la música clásica se emparentan con la parte dramática, mientras que la cómica con variedad de géneros, entre los que destaca el jazz, infaltable en las películas de Allen.

El tratamiento del filme parece buscar un equilibrio entre lo cómico y lo trágico, sin lograrlo, ya que la tragedia es la que acaba imponiéndose. Ante la premisa "la tragedia confronta y la comedia evade" surge "la realidad arrastra", así que al final sólo queda reírse. Las dos realidades alternativas intentan reflejar la ambivalencia de la existencia, recrean sus historias con elementos comunes que se trasladan de un género a otro: personajes, situaciones, detalles, anécdotas... estereotipan lo agri dulce de la vida y hasta se dan el gusto de parodiarse a sí mismas, como la escena en que Stacey (Vinessa Shaw), tras describir los sinsabores de su última relación amorosa, similar a la de la Melinda dramática, intenta suicidarse.

Melinda y Melinda se erige como una loa a la vida, a la pasión indispensable para vivirla. En un inicio sorprende, genera expectativa, cuestiona; sin embargo, conforme pasan las secuencias paralelas, pierde el ritmo, la emoción y se vuelve predecible. Así, conforme se acerca el final, las ideas de los dioses se obnubilan y el debate filosófico se transforma en una charla convencional, en la que ya no importa si la vida es cómica o trágica —porque todo depende del cristal con que se mire—, sino el disfrutar de ella mientras dure, porque cuando se acaba, se acaba. ☞

Vida acuática

así en el mar como en la tierra



Escribe Andrés Mego

No hay venganza más apasionadamente irracional como la de un hombre contra un animal. Quizá por eso el capitán Ahab perseguía con locura vehemente a la ballena Moby Dick. Quien va de cacería debe convertirse en una fiera. El capitán Steve Zissou, después de toda una vida haciendo documentales sobre los seres acuáticos, se ha topado con un adversario tenaz en el fondo del mar. Se trata de un "tiburón jaguar", un ejemplar único de una especie desconocida y probablemente en vías de extinción, pero al fin de cuentas condenada por haber asesinado al mejor amigo del capitán. Así pues, impulsado por el deseo de venganza, Steve Zissou se embarca en su última expedición tras la misteriosa bestia. Pero, como gran amante de los seres marinos, primero intentará registrarlo en vídeo para luego aniquilarlo con dinamita.

Steve Zissou (Bill Murray) es una suerte de Jacques Cousteau venido a menos. En el pasado fue una celebridad, una marca registrada, gracias a los documentales que realizó en sus años dorados. Sin embargo, hoy sus trabajos mediocres no cuentan con el mismo interés. En la búsqueda del "tiburón jaguar" ve la posibilidad de recuperar la atención y el respeto perdidos, y de paso vengar la muerte de su amigo. Durante la travesía pasa por mil peripecias en compañía de una tripulación de lo más pintoresca (con un irreconocible Willem Dafoe, en el papel de un pleitista marineró-camarógrafo eslavo). Entre ellas, encuentra a Ned (Owen Wilson), presunto hijo de Zissou, y recibe el ataque de unos piratas filipinos.

Vida acuática (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004) es la reciente entrega de Wes Anderson, joven autor independiente norteamericano de la misma generación de Todd Solondz y Paul Thomas Anderson. Su humor es muy peculiar, apunta siempre al punto intermedio entre la carcajada y el llanto. Por momentos, el patetismo de sus personajes es tan extremo que no puede ser más que una buena broma, pero otras veces parece que realmente sufren pero igual nos reímos aunque con una pizca de culpa. Es la clásica contradicción del humor negro. Deseamos torturar a la víctima pero no hasta matarla, porque en el fondo nos cae simpática. Esto ocurre en muchas series cómicas y en los más mordaces dibujos animados. Y el cine de Wes Anderson tiene algo de tira cómica, de *cartoon* para adultos, como **Los Simpsons**.

Como en **Los excéntricos Tenenbaums**, su obra anterior, que tuvo acogida de crítica y público y fue nominada al Oscar por el guión, los protagonistas son caricaturas. Los

personajes se definen rápidamente por conductas obsesivas, carencia de afecto, pasividad extrema, neurosis, o simplemente por la manera de vestir o un tic nervioso. Pero estos detalles son subrayados una y otra vez para demostrar que cada quien carga con la cruz de sus propias excentricidades, para deleite de la platea, desde luego. Sin embargo, pese a ser una propuesta de calidad, **Vida acuática** falla por momentos en el desarrollo argumental. El inicio promete una trama interesante, la captura del "tiburón jaguar", pero pronto lo que parecía ser el asunto principal resulta ser una más de las tantas ramificaciones. En su afán lúdico la película introduce escenas de diversa factura, inclusive una discordante secuencia de acción. Anderson juega a forzar las convenciones, exagera su humor áspero, hasta llegar a planear situaciones que ya no son graciosas sino simplemente estrambóticas. Algo así como contarnos el chiste interno de un grupo de amigos al que no pertenecemos, y esperar matarnos de risa.

Vida acuática divierte más a partir de la sorpresa y el detalle, y no tanto con chistes efectivos. Más gracioso resulta ver el rostro impasible de Bill Murray que las frases de Owen Wilson. Más ingeniosas son las versiones en portugués de las canciones de David Bowie, que un marinero toca en varios momentos de la película, que la batalla a balazos entre la tripulación y los piratas. En la puesta en escena, **Vida acuática** parece tener alguna inspiración de **Y la nave va** de Federico Fellini. El italiano ideó una comedia coral a bordo de un barco, a su vez abordado por una sarta de locos. Tanto para Fellini como para Anderson, la embarcación no es un medio de transporte sino una pecera para la exhibición de las criaturas que contiene. Mientras el capitán Steve Zissou hace documentales sobre la vida de las malaguas, Wes Anderson hace lo mismo con él y su tripulación. El científico convertido en rata de laboratorio. Otra semejanza interesante es que ambas cintas llevan una envoltura de artificialidad. Fellini revela que dicho barco no sólo nunca ha zarpado sino que es una embarcación de utilería en un set de cine. Aunque Anderson no lo afirma abiertamente, desde el principio notamos que a bordo del **Bellafonte** todo delata artificio. Si Fellini usaba láminas de plásticos para representar el mar, Anderson, más sofisticado gracias a la tecnología, emplea animaciones en 3D para representar especies marinas. Recursos ambos al servicio de crear mundos irreales. ☹



Cruzada

la gesta del derrotado

Escribe Andrés Mego


Cruzada (*Kingdom of Heaven*, 2005), la última película de Ridley Scott, narra uno de los tantos episodios de una antiquísima rivalidad: Occidente y Oriente. Han pasado cien años desde que los cristianos tomaron Jerusalén en la primera cruzada, pero ahora la ciudad está a punto de ser reconquistada por las fuerzas musulmanas de Saladino. Se acerca el final del control europeo de la ciudad. La película da cuenta de los últimos esfuerzos por conservarla y, finalmente, cuando todo está perdido, salvar la vida de sus habitantes. Como ocurre muchas veces cuando los filmes se rebautizan, el título **Cruzada** no es preciso. No es la historia triunfal de la gesta de los cruzados, sino la de su más cruenta derrota. Aún así, el tono épico está siempre presente, incluidos el inevitable héroe y los equivocados villanos.

En el contexto del asedio árabe contra Jerusalén se relata el surgimiento de un personaje heroico, inspirado en la Historia pero adornado con ficción. Godofredo de Ibelin (Liam Neeson), un caballero cruzado que ha logrado hacerse noble en Oriente, retorna a Francia en busca de su hijo bastardo Balian, un joven herrero del pueblo (Orlando Bloom). El padre le ofrece unirsele y viajar a Jerusalén donde podrá heredar tierras. Aunque al principio rechaza la oferta, poco después, huyendo de un crimen, el joven parte tras su padre, aspirando encontrar perdón para su alma en Tierra Santa. Sin embargo, llega en un momento crítico. Mientras el rey quiere mantener la paz con los musulmanes, otro sector de los cristianos lo exhorta a enfrentarlos militarmente. En esta atmósfera convulsionada, el inesperado caballero se comporta de manera tal que sea considerado digno heredero del título de su padre.

En el cine de época, en algunas ocasiones, la Historia es utilizada simplemente como escenario del drama. En otras, es el mismo relato de la Historia la materia principal del argumento, y los personajes un punto de vista para el espectador. **Cruzada** es una interesante película histórica pero fallida en lo dramático. Es notable la recreación de los escenarios, la vestimenta, las armas medievales y hasta de la mentalidad fanático-religiosa de la época. Además, agarra carne al tratar un tema hasta hoy polémico: el control de Jerusalén. Una ciudad reclamada por tres grandes religiones, objeto de interminables disputas a lo largo de siglos. Frente a esto, Scott asume una posición pacifista y tolerante, culpa por el derramamiento de sangre al

fanatismo religioso tanto del lado cristiano como del musulmán, que imposibilitan una convivencia armónica. Muestra al rey Saladino y a los árabes con simpatía, pero al igual que los cristianos, condenados a combatir por diferencias religiosas. Quizá sutilmente asoma alguna alusión a la "cruzada" moderna emprendida por Estados Unidos contra los "infieles" iraquíes.

El material histórico es riquísimo pero lamentablemente se desperdicia por momentos para dar cabida a las hazañas de un protagonista poco convincente. El principal defecto es la pobre caracterización de aquél, para colmo de males puesta en manos de Orlando Bloom, actor deficiente que se hizo conocido por su participación en la saga de **El Señor de los Anillos**, y parece haber obtenido este papel gracias a la promoción que hace Hollywood de sus actores de moda. Mala elección, que desde luego no extraña en el director de **Gladiator**, otra película que explotó la imagen de un actor de moda, Russell Crowe, aunque más capaz. Bloom fracasa en semejante responsabilidad. Mantiene el mismo rostro de piedra durante todo el metraje: como simple herrero, como caballero y finalmente al regresar a su pueblo a retomar su antiguo oficio. Su expresión y carácter no reflejan en absoluto la agitación, física y espiritual, del contexto en el que está contenido. Al principio llega a Jerusalén en busca de consuelo para su alma, pero, sin aparente malestar, queda decepcionado de tal objetivo y se ocupa de otros asuntos. Más eficiente, aunque breve, es la actuación de Liam Neeson. Este actor ha asumido el rol de "maestro mentor", en algunas películas de aventuras como **Episodio I** y la reciente **Batman inicia**. Aquí hace una participación más corta pero quizá más interesante. Un hombre común que gracias a su talento en el campo de batalla alcanzó respeto y cierta riqueza, es decir el equivalente del "sueño americano" en el medievo.

Scott continúa la línea de **Gladiator**: el espectáculo visual que recrea una época (violenta, cuándo no). El gancho principal en ambas está puesto en las escenas de combate a lanza y espada, cada vez más realistas y filmadas con planos sofisticados y con miles de extras, cortesía de la tecnología digital. Sin embargo, **Cruzada**, con más ambiciones en el argumento pero con fallida dirección actuarial, probablemente pierda ante el gladiador romano acerca de cuál es la película menos olvidable. 

Batman inicia

viaje a la mente de un superhéroe



Escribe Óscar Contreras

El inglés Christopher Nolan (Londres, 1970) ostenta una carrera impecable en el mundo de la realización. Sus tres primeras películas son aproximaciones muy logradas a los trastornos de la memoria, el sueño y la identidad que se sustentan en el discurrir y en los retrocesos del tiempo como estrategia narrativa, evitando la impresión amateur de quien quiere emular a Hitchcock o descarriar una mentalidad universitaria, lisérgica, con efectos digitales impropios. La inquietante **Following** (1998) y su persecución pedestre sombreada por un blanco y negro bellísimo, anunciaba ya dos cotas del *thriller* psicológico contemporáneo, a saber **Amnesia (Memento, 2001)** e **Insomnia (2003)**, ambas estrenadas en Lima.

En medio de un auge mentiroso del cine norteamericano, que adapta todos los cómics posibles y donde proliferan películas infladas y desangeladas, **Batman inicia (Batman Begins, 2005)** es un verdadero hallazgo. Además de proponerse contar los inicios del hombre murciélago, la cinta plantea y demuestra la hipótesis de que los argumentos de historieta se empequeñecen o realzan a partir de las formas que los contienen, de los trazos de los dibujantes, en este caso de los realizadores que utilizan la cámara y el cuadro como si fueran lienzos y grafitos. Si Tim Burton partía de un culto por el acabado nocturno –dado por el dibujante Neal Adams a la historieta–, también es evidente que Nolan toma distancia respecto de la estética gótica y el humor de las adaptaciones de quien filmara **El joven manos de tijera**, buscando referentes en la realidad, en una Ciudad Gótica posible, hipertrofiada, también nocturna pero corrupta por su crecimiento comercial y su avance tecnológico.

La gran influencia visual de Nolan es **Metrópolis** de Fritz Lang, ese clásico autosuficiente de la ciencia ficción. Pero también toda la línea de historietas realistas, con gran sentido periodístico como **El Eternauta** del argentino H.G. Oesterheld que amalgaman escenas, ideas y complejidades. Porque además del trabajo con la imagen y el sonido, **Batman inicia** es un viaje a la mente de un superhéroe, a sus traumas, a sus filias y a sus fobias, a su generosidad y a su temperamento *playboy*, que explican su comportamiento vengador dentro de un relato muy articulado, con una dirección de actores perfecta. **Batman inicia**, en su primera hora y media, es una cinta total. Sí, total. Todos los componentes del cine están dispuestos

de manera funcional y estática. Sorprende la disposición de actores consagrados (todos muy en caja) como Michael Caine en el papel de Alfred, el mayordomo de la mansión y tutor del heredero de un imperio: Bruce Wayne (Christian Bale, en su mejor papel en años); o Morgan Freeman, Liam Neeson y Rutger Hauer aceptando roles atípicos y pasándola bien.

Todo el proceso de aprendizaje de las artes marciales y la disciplina mental y física con la secta liderada por Ra's Al Ghul (Ken Watanabe) es de un orden muy alto. A la corrupción de Ciudad Gótica le corresponde un poder vengador, ominoso, vampírico. En ese sentido Bruce Wayne regresa a su ciudad de origen para canalizar sus temores e ira contenidas salvaguardando la seguridad y pregonando la apertura política y cultural.

Los villanos no tienen la dimensión divertida del **Guasón** o **El Acertijo**. Son igual de despiadados pero sombríos, inquietantes desde su bifrontalidad, desde su adultez. Lamentablemente en la última hora de **Batman inicia** reina el caos y la confusión. Hay demasiada bruma, demasiados disparos, demasiados locos y reos sueltos por las calles, luchas cuerpo a cuerpo, fuego, un tren que no termina de descarrilarse y maniobras imposibles de un batimóvil intimidante que ni "la viejita de Pasadena" se atrevería a conducir. Lástima porque Christopher Nolan venía construyendo la mejor película de su corta y todavía prometedora carrera. ☹

La negociación por la Reserva Cultural
en el Tratado de Libre Comercio

el estado de la cuestión

Escribe Christian Wiener

Hasta que finalmente se descubrieron las cartas. En la novena ronda de negociaciones realizada en Lima para el Tratado de Libre Comercio que el Perú, conjuntamente con Colombia y Ecuador, busca celebrar con los Estados Unidos, los representantes de los EE.UU. advirtieron a sus pares latinoamericanos que en materia de comercio e intercambio de bienes y servicios no admitirían excepciones y reservas que pudieran afectar la libre circulación de los productos yanquis. Y entre ellos se mencionó explícitamente a los bienes culturales (o de entretenimiento en la jerga norteamericana) como el cine y la música, materia de "reservas" en las propuestas presentadas, con mayor o menor contundencia y firmeza por parte de las delegaciones colombianas y peruanas.

Con ello quedó claro e indiscutible –pese a los que pensaban que era puro alarmismo o que no tenía nada que ver– las advertencias que lanzara en julio del año pasado la Coalición Peruana por la Diversidad Cultural¹, respecto a que el TLC con los Estados Unidos buscaba equiparar la producción de bienes y servicios culturales con cualquier otro bien y servicio comercial, comprometiendo la futura creación, producción y distribución de nuestras expresiones culturales, especialmente de la llamada industria cultural (cine, TV, radio, música, libros). Como se sabe, fue recién en la tercera ronda de negociaciones, también realizada en Lima el año pasado, que los negociadores peruanos del MINCETUR aceptaron introducir el tema cultural en su agenda de trabajo (no fue considerado dentro de los llamados "temas sensibles") a insistencia de la Coalición, que demandó públicamente una presencia en las negociaciones futuras del tratado, y de otros acuerdos comerciales próximos.

Las aprehensiones de quienes integramos la Coalición tenían fundamentos, pues los antecedentes de anteriores negociaciones obligaban a ser precavidos en la materia para no sufrir las consecuencias de los mexicanos, que en el campo audiovisual y específicamente cinematográfico vio reducir dramáticamente su producción en más del 70% en diez años de vigencia del NAFTA, según refieren fuentes de los productores aztecas². La otra cara es Canadá, cuyos negociadores sí supieron preservar su diversidad e industria cultural, lo que le permitió sobrevivir a los embates de su vecino, encabezados por la todopoderosa MPAA. Están



también las laboriosas y complejas negociaciones sobre este punto que han precedido los últimos TLC de los EE.UU.³ con países de África, Asia, Oceanía y América; en especial el caso de Chile, donde gracias a la acción de los gremios agrupados en la plataforma audiovisual y en la Coalición Chilena que se constituyó en la coyuntura, lograron mantener una reserva cultural que les permite continuar con las medidas de apoyo fiscal a su cinematografía y otras manifestaciones culturales, siempre y cuando éstas no comprometan en algún sentido los intereses de las transnacionales yanquis. Tal vez por eso se permitió decir Jack Valenti, zar de la MPAA, que *"El Tratado de Libre Comercio Chile – EE.UU. representa el logro de un hito en el acceso a los mercados por parte de la industria cinematográfica"*.⁴

El texto acordado para la reserva por parte de los negociadores peruanos en el área de servicios transfronterizos dice a la letra: *"Perú se reserva el derecho de adoptar o mantener cualquier medida que otorgue trato diferente entre nacionales y extranjeros, así como respecto a países conforme a cualquier tratado internacional bilateral o multilateral existente o futuro con respecto a las industrias culturales, tales como acuerdos de cooperación audiovisual. Para mayor certeza, los programas gubernamentales de apoyo, a través de subsidios, para la promoción de actividades culturales no están sujetas a limitaciones y obligaciones de este Tratado"*. Se menciona a continuación lo que para efectos de este artículo se entiende como industria cultural, que incluye a la producción, distribución, venta y exhibición de libros, impresos, revistas periódicas y electrónicas, películas, vídeos y música en disco de audio o vídeo, o impresa y legible por medio de máquina.

Este texto fue, como decíamos al inicio, observado acremente por la parte norteamericana en la última ronda, quienes dejaron muy en claro su desacuerdo con la amplitud del término *"cualquier medida"*, así como que no reconocían la noción de industria cultural establecida por la UNESCO, en tanto diferenciaban las etapas de creación y producción de la distribución y venta de la cadena productiva; lo que en otras palabras significa que sólo aceptarán ayudas o subsidios que beneficien a la etapa inicial (creación y producción) pero que no "intervengan" en el negocio posterior (que incluye venta y transmisión), monopolio del mercado yanqui y sus empresas. Asimismo, cualquier medida de beneficio, sea tributario, subsidio o lo que fuere a estas instancias sería observado, por lo que no será posible establecer un sistema como el argentino o el brasileño, con ayudas a la distribución, premios a la exhibición de películas nacionales y cuotas de pantalla.

Ante los requerimientos de los sectores culturales, alertados por sus pares colombianos sobre las exigencias de la parte gringa, nuestros negociadores se apresuraron a tratar de aquietar el ambiente, asegurando que nuestro país defendería su cultura gracias a que se consignaron las escasas leyes vigentes sobre el tema en el rubro de "medidas disconformes", y que los estadounidenses graciosamente nos garantizaban que los subsidios existentes no serían cuestionados. Pero aún en este rubro, sólo se admitirán ayudas si éstas provienen de subsidios directos del tesoro público, como en el sistema actual

de los concursos de Conacine (donde el Estado sólo cumple con destinar el 15% de la partida presupuestal). No se admitirá en cambio que ese dinero pudiera venir en el futuro de la taquilla o derivado de algún tributo existente o por crearse proveniente del negocio cinematográfico, como se propone en el nuevo proyecto de ley de cine presentado en el Congreso.

Frente a esta situación, la Coalición Peruana ha manifestado que es preciso contar con una RESERVA CULTURAL AMPLIA en el TLC del Perú con los EE.UU. que preserve el derecho del Estado peruano de mantener y adoptar a futuro medidas de protección, apoyo y promoción al conjunto de la creación, producción y distribución cultural del país, además de las que tengan que ver con programas de subsidios. Esto no cierra los temas críticos de la negociación en cultura, que incluye también el comercio electrónico, donde va a derivar el futuro de la producción audiovisual —y donde los norteamericanos apuestan a una liberalización total del soporte— o el de propiedad intelectual, que opone los conceptos de *copyright* de uso anglosajón (y que beneficia sólo al productor) del más amplio de *"derecho de autor"* que privilegia al creador en el caso de los países latinos.

Hay por último otro frente de batalla relacionado con las negociaciones del TLC e igualmente importante y trascendente, que es la **Convención sobre la protección de la diversidad de los contenidos culturales y las expresiones artísticas** auspiciado por la UNESCO, y cuyos debates y afinamiento del texto definitivo debería aprobarse en la asamblea de setiembre de este año a realizarse en París. Con Francia y Canadá a la cabeza, esta Convención busca consagrar el derecho a la diversidad cultural como un valor universal tan importante como los derechos humanos, que no pueda ser limitado por un acuerdo comercial, defendiendo el derecho de los estados y los pueblos a dotarse de normas y leyes que permitan la manifestación amplia de las diversas expresiones culturales, generadoras de desarrollo económico y social, y factor de fortalecimiento de la identidad cultural. Toca ver si la delegación oficial peruana que asista a la reunión de París estará realmente a la altura del legado cultural histórico de nuestros antepasados, pese al vacío actual, o si nuevamente nos someterá a los mandados del hermano mayor, el mismo que, no por casualidad, es el único que se opone abiertamente a que la Convención de la UNESCO pueda prosperar y ser ratificada en todo el orbe. ☺

NOTAS

¹ Consignado ampliamente en BUTACA número 21-22.

² Ver los artículos **México en la cultura: A diez años del Tratado de Comercio de América Norte** de Miguel Necochea y **El sector audiovisual y las industrias culturales: el desarrollo de capacidad cultural y de equidad en la distribución y acceso** de Víctor Ugalde (FIDECINE).

³ Mayor información en el documentado trabajo del profesor canadiense Iván Bernier: **Los recientes Tratados de Libre Comercio de Estados Unidos como muestra de su nueva estrategia en el sector audiovisual**.

⁴ Citado por Iván Bernier, en el artículo antes mencionado.



Temporada de patos de Fernando Eimbcke, una de las películas representativas del sobreviviente cine mexicano.

El sector audiovisual y las industrias culturales:
el desarrollo de capacidad cultural y de equidad en la distribución y acceso¹

el paso del tlc por México

Escribe Víctor Ugalde²
FIDECINE

El primero de enero de 1994 dejó huella permanente en la vida de México. Dos hechos nos marcaron: el levantamiento zapatista y la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio con América del Norte (TLC). Hasta el momento son conflictos vivos que siguen demandando urgentes resoluciones y mientras no se haga algo habrá inestabilidad e incertidumbre en el futuro de la nación.

Una década después, se podría afirmar que por los efectos del TLC en la industria cinematográfica nacional gran parte de los artistas y productores dedicados a la creación cinematográfica de nuestro país han pasado a engrosar las filas del desempleo y la pobreza. Con el tratado se destruyó, en unos cuantos años, lo que tardó más de seis décadas en construirse: un cine fuerte con identidad propia.

Hace diez años, los promotores de la firma del TLC sostenían que con el acuerdo trilateral nuestra economía recuperaría su dinamismo, se incrementarían los niveles de la producción, ampliaríamos los mercados gracias a las exportaciones, se diversificaría la oferta nacional y se reducirían los precios de los productos, además de que disminuiría la inversión estatal, la burocracia y un largo etcétera de sinrazones.

A principios de los noventa, previendo las graves consecuencias negativas que implicaría dejar en manos de los grandes monopolios transnacionales el futuro del cine mexicano, algunos cineastas nos opusimos y exigimos que se dejara fuera del tratado la producción cultural cinematográfica. Los tecnócratas de turno se desentendieron de la petición, aduciendo que nuestro cine resistiría los embates del libre comercio tal y como había resistido nuestra cultura por más de treinta siglos. ¡Grave error!

Inteligentemente, Canadá mantuvo al margen del tratado sus industrias culturales, creando un capítulo de excepción y los resultados positivos saltan a la vista. A la fecha mantiene constante su producción de sesenta largometrajes al año y destina más de cuatrocientos millones de dólares canadienses al estímulo de su cine. Gracias a esta prevención conservó su autonomía en la toma de decisiones para beneficiar el fortalecimiento de su expresión cinematográfica.

Estados Unidos vio crecer su producción de 459 largometrajes que realizaba a principios de los noventa a 680 largometrajes anuales en tiempos del TLC, logrando un crecimiento de 32.5% en el periodo. Esto fue posible gracias a su política de apoyo a la producción en treinta y siete de sus

cincuenta estados, los millonarios incentivos fiscales que otorga a sus productores y el control oligopólico que mantiene de los mercados del área.

Los resultados en México, que junto con EU incluyó al cine en el sector servicios transfronterizos, han ido exactamente en sentido contrario. En diez años, la producción de largometrajes cayó a niveles alarmantes para un país con más de cien millones de habitantes y el mercado hispanoparlante más grande de América. De 1994 a 2003 la producción de películas mexicanas se redujo de 747 películas que se realizaban en la década anterior a sólo 212 largometrajes. La caída fue superior al 71,62%. Al dejarse de producir 532 filmes, se creó un brutal desempleo con el consecuente cierre de empresas, la reducción del pago de impuestos, la subutilización de nuestra capacidad industrial instalada, la caída de nuestras exportaciones y el incremento de las importaciones de películas extranjeras.

Drásticamente se redujeron las posibilidades de expresión de los artistas mexicanos y la comunicación con su público; baste como ejemplo señalar que en 2002 sólo 9% de los mexicanos consumieron cintas nacionales y 80.32% se formó sentimental e ideológicamente con cintas de origen estadounidense. Por esto hemos llegado al grado de convertirnos en el quinto exportador de regalías por consumo de productos audiovisuales de Estados Unidos.

Las compañías de la iniciativa privada son las que más resintieron los efectos del tratado. El 90% de los productores en activo no alcanzan a recuperar lo invertido debido sobre todo a que los distribuidores y exhibidores, de fuerte presencia transnacional, se quedan con la mayor parte del ingreso en taquilla. Esto ha venido provocando que los inversionistas se alejen cada vez más del cine y sólo produzcan de manera constante las compañías con capital cercano a los oligopolios de la telecomunicación, lo que les permite sobrevivir a pesar de las malas condiciones de nuestra cinematografía. En el periodo 1994-2003 la iniciativa privada nacional redujo su producción de sesenta y cuatro a trece películas por año (ver cuadros 1 y 2) dejando de producir 518 películas, que realizaba con sus propios recursos, ya que el apoyo gubernamental para ellos se canceló desde principios de los setenta.

Contrario a los supuestos enarbolados por los neoliberales, en tiempos del TLC cada día que pasa se necesitan más apoyos estatales para la coproducción de los inversionistas privados y así poder competir en igualdad de circunstancias con los millonarios apoyos que le otorgan a sus producciones nuestros socios comerciales. En 2003, de las veintiocho cintas que se produjeron, dieciséis —es decir, el 60%— necesitaron de apoyos gubernamentales para existir.

Antes de la entrada en vigor del tratado impulsado por Salinas de Gortari, los gobiernos neoliberales destruyeron partes significativas de la cadena productiva cinematográfica nacional. Primero fueron los recortes a los apoyos a la producción y el cierre de empresas cinematográficas, después el cambio normativo de 1992 y, por último, la venta en 1993 de la infraestructura industrial cinematográfica que había hecho posible la existencia de nuestro cine por más de cuarenta años. Por el desastre económico que provocaron estas medidas

junto con el Tratado de Libre Comercio, se tuvo que rectificar e incrementar la intervención gubernamental a través de la creación de los fondos Foprocine en 1997 y Fidecine en 2001, para coproducir con la iniciativa privada.

Con estas medidas extraordinarias el gobierno apenas logró mantener el mismo nivel de producción de la década anterior. Con sus ocho largometrajes al año su presencia crece hasta 39.15%, pero antes del TLC el mismo número de cintas sólo representaba 10.3%.

Pasos necesarios

Hay que revertir la tendencia a la baja de la producción cinematográfica. Para esto, con el fin de recuperar la autonomía en las decisiones nacionales en materia cinematográfica, urge modificar las condiciones comerciales pactadas en el TLC. Al respecto, en 2004 se abrió nuevamente la posibilidad de ajustar el tratado y por los resultados obtenidos en diez años del TLC, los poderes Ejecutivo y Legislativo deberían haber atendido la demanda de la comunidad artística mexicana sacando las industrias culturales de ese acuerdo comercial, actitud que iría en concordancia con la política promovida por la UNESCO que está elaborando un protocolo para la defensa de la diversidad cultural de las naciones, asegurando la protección y estímulo de las industrias culturales en materia audiovisual.

En caso de que nada se haga y todo se mantenga como hasta ahora, la comunidad cinematográfica podría solicitar las salvaguardas indicadas en el capítulo VIII del TLC, ante la amenaza de grave daño que vive el sector productivo nacional.

Urge hacerlo, sobre todo ante la amenaza que representa para nuestra expresión audiovisual la próxima firma del Acuerdo de Libre Comercio de América (ALCA) y del Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios (GATS por sus siglas en inglés). Hecho que resulta muy preocupante, máxime si recordamos que en el GATS el gobierno estadounidense pretende incluir como servicios las creaciones elaboradas a través de las industrias culturales, es decir, las películas y los programas de televisión, lo que condenaría la expresión cultural cinematográfica de las próximas generaciones de mexicanos.

La censura económica que viven los cineastas mexicanos, que es la peor de las censuras a las que se puede reducir la expresión de un artista, hay que evitarla garantizando su acceso a este medio de expresión que necesita de gran inversión para concretarse. La censura está ahí, no en el corte o supresión de imágenes. Por ello después de diez años de TLC no se ha realizado ningún largometraje en 35 mm sobre Marcos y el EZLN ni sobre el asesinato de Colosio. Recuperemos nuestra voz, recuperemos nuestra industria cinematográfica, seamos nuevamente un cine fuerte con identidad propia que nos devuelva el orgullo de ser mexicanos. ☛

NOTAS

¹Tomado del artículo del autor: **A diez años del TLC – La década perdida del cine mexicano**, Revista *Etcétera*, enero de 2004.

²Víctor Ugalde es guionista, director e investigador cinematográfico. Es además director de FIDECINE, un organismo dedicado a mejorar las condiciones de financiamiento del cine mexicano.



la nueva estrategia audiovisual norteamericana en el tlc (I parte)

Escribe Iván Bemier

Los Tratados de Libre Comercio que Estados Unidos concluyó con Chile¹ en diciembre del 2002, con Singapur² en febrero de 2003, con los Estados de América Central en diciembre del 2003, con Australia en febrero del 2004 y con Marruecos en marzo del 2004, marcan un nuevo desarrollo en la forma que Estados Unidos prevé tratar los bienes y servicios culturales en los acuerdos comerciales. Hasta el año 1998, la posición oficial era que esos productos culturales en general, incluyendo los audiovisuales, no eran diferentes de otros bienes y, por consiguiente, en esos mismos acuerdos debían ser tratados de la misma manera que los demás productos. Una primera señal indicando que esa posición debía examinarse apareció a fines del año 2000, cuando el Gobierno Estadounidense, en una comunicación sobre los audiovisuales y servicios conexos, dirigida al Consejo sobre Comercio de Servicios de la OMC, hacía hincapié en que el sector audiovisual en el año 2000 era *"muy diferente de aquél de la época de la Ronda de Uruguay cuando las negociaciones se centraban, principalmente, en la producción y distribución cinematográfica y en la radiodifusión terrestre de bienes y servicios audiovisuales"*, llegando a afirmar que *"en especial, a la luz del aumento cuántico de las posibilidades de exhibición disponibles en el medio digital actual, es posible reforzar ciertas identidades culturales y hacer comercio con los servicios audiovisuales de manera más transparente, predecible y abierta"*.³ Esta visión es la que retomó la Asociación Norteamericana de Cine (MPAA, siglas en inglés de la Motion Picture Association of America) en ocasión de una presentación hecha ante el Congreso Estadounidense en mayo del 2001, cuyo contenido era el siguiente: *"Muchos países del mundo tienen el noble interés de asegurar que sus ciudadanos vean películas y programas televisivos que reflejan su historia, sus culturas y sus idiomas. En el pasado, cuando las ciudades contaban con una única sala cinematográfica y captaban una o dos señales de televisión, resultaba justificable que los Gobiernos impulsaran el uso de productos recreativos locales. En la actualidad, con los multicines y la televisión multicanal, la justificación del contenido de cupos locales ha disminuido de manera significativa. Además en el mundo del e-comercio, el problema de falta de disponibilidad ha desaparecido completamente. Existen sitios sobre Internet de películas y videos de todos los países del globo y de cada género imaginable. En la red no hay problemas de espacio en los estantes"*.⁴ Más adelante, la MPAA explicaba al Congreso la repercusión de este desarrollo en las negociaciones comerciales en curso, en los siguientes términos: *"Por fortuna, hasta la fecha no hemos visto que ningún país adopte medidas para cerrar el mercado a los contenidos distribuidos digitalmente. Esperamos que este*

mercado permanezca sin trabas, y deseamos ser capaces de contar con su apoyo cuando trabajemos con nuestros socios comerciales internacionales para mantener las redes digitales exentas de proteccionismo cultural. La aprobación de la Ley de Promoción Comercial por parte del Congreso también resultará muy útil debido a que facultaría a la Administración para negociar esos compromisos en la OMC y otros tratados comerciales".

Este enfoque que el Gobierno Estadounidense adopta continuamente quedó en evidencia en julio del 2002, cuando en sus propuestas para liberalizar el comercio de los servicios audiovisuales, en el contexto de las negociaciones del GATS, pidió que los países fijen *"compromisos que reflejen los reales niveles de acceso a los mercados en áreas como los servicios de producción y distribución de películas y videos, los de producción de radio y televisión y los de grabación de sonidos"*.⁵ Al mismo tiempo, insistió con firmeza sobre la necesidad de mantener los productos audiovisuales distribuidos electrónicamente libres de toda barrera comercial. Unos meses más tarde, el Congreso norteamericano promulgó la **Bipartisan Trade Promotion Authority Act of 2002**, la cual da vía libre al Ejecutivo para celebrar tratados de libre comercio con las instrucciones, entre otras cosas, de que las conclusiones de estos tratados anticipen y eviten la creación de nuevas barreras comerciales que pudieran surgir en el medio digital.⁶ Sin embargo, este nuevo enfoque, que se traduce en derechos y obligaciones legales, se da por primera vez sólo en sus recientes tratados de libre comercio, lo que brinda una idea más clara de la estrategia estadounidense aplicada al sector audiovisual dentro de un contexto multilateral.⁷

Las características principales de la nueva estrategia de negociación de Estados Unidos, tal como surgen de esos enunciados de políticas, se puede describir como sigue.⁸ La primera consiste en la adopción de un enfoque lo más liberal posible para fijar los compromisos comerciales, es decir, el enfoque de la lista negativa. La segunda consiste en la amplia aceptación de que los esquemas de soporte financiero existentes para la cultura y la producción de contenidos no necesitan ser desmantelados. La tercera, quizás la más sorprendente, consiste en renunciar a la demanda tradicional de que sean totalmente eliminadas las exigencias de contenido local y otras trabas al comercio en el sector audiovisual, al menos donde están implicadas las tecnologías tradicionales. La cuarta y última característica, que es el corazón de la nueva estrategia, consiste en la exigencia de que los Estados se obliguen a

mantener las redes digitales libres de proteccionismo cultural. En las páginas siguientes, examinaremos en profundidad cómo estos diferentes elementos se incorporan en los cinco tratados de libre comercio y consideraremos sus implicaciones.

1. El enfoque de la lista negativa para fijar compromisos

A diferencia del GATS, en que los compromisos específicos referidos al trato nacional y acceso a los mercados siguen un enfoque de "lista positiva", donde las obligaciones de las partes sólo se limitan a los compromisos asumidos en una lista o programa, aquéllos de los capítulos de servicios e inversiones de los cinco tratados siguen un enfoque de "lista negativa", donde todas las partes están obligadas en todos los sectores de servicios, excepto en los que hayan inscrito reservas o excepciones en su lista o programa. Este último enfoque se utilizó durante las negociaciones del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y fue el preferido de Estados Unidos durante la ronda multilateral de negociaciones en el campo de los servicios, lanzada en el 2000. Pero aunque los Miembros de la OMC se mantuvieron fieles al enfoque existente, Estados Unidos decidió simplemente imponer su opción preferida en sus negociaciones de libre comercio.

El significado de este cambio de enfoque es considerable. Con la lista negativa, la presión se ejerce claramente sobre los Estados que desean excluir ciertas medidas o determinados sectores de actividades de sus compromisos iniciales debido a que tienen que explicar el porqué de la exclusión y obtener el consentimiento del otro Estado o de los otros Estados contratantes. El resultado es que, en general, el número de reservas en cada uno de los cinco tratados de libre comercio se mantiene bastante bajo. Con el enfoque de la "lista positiva", la situación es muy diferente. Por ejemplo, los Estados que no desean comprometerse en el sector audiovisual sólo deben abstenerse de asumir compromisos en ese sector. Esto es precisamente lo que hizo la mayoría de los Estados al final de las negociaciones en la Ronda de Uruguay. Si existe, esa presión provendrá de aquellos Estados que exijan compromisos específicos en el sector audiovisual: en caso de una negativa para acceder a sus demandas, pueden en cambio negarse a dar curso a los pedidos de acceso a otros sectores provenientes de los Estados que se niegan a abrir su sector audiovisual. Otra consecuencia importante de este cambio de enfoque es que los Estados que no están bien preparados para expresar sus preocupaciones e inquietudes en el sector audiovisual corren el riesgo de terminar totalmente comprometidos por defecto; y como veremos, la mayoría en riesgo, desde esta óptica, son

los países en vías de desarrollo. Por último, resulta obvio que el enfoque de la "lista negativa", si se generaliza, significará el fin de lo que cierto número de personas aún llama la excepción cultural del GATS, es decir, el enfoque de la lista positiva.

2. Una visión más distanciada de los subsidios

La segunda característica de la nueva estrategia de Estados Unidos en el sector audiovisual es su enfoque más distanciado de los subsidios. En los cinco tratados se excluyen "los subsidios o donaciones otorgados por una Parte o una empresa del Estado, incluyendo los préstamos, garantías y seguros apoyados por el gobierno" de los alcances del Capítulo de servicios. Esto no resulta sorprendente cuando los subsidios ya no están contemplados en el propio GATS, a pesar del Artículo XV. Este artículo reconoce que, en ciertas circunstancias, los subsidios pueden producir efectos tergiversados en el comercio de servicios, y pide que los miembros entren en negociaciones con el objeto de desarrollar las disciplinas multilaterales necesarias para evitar tales efectos. Debido al importante soporte financiero dado por muchos gobiernos a sus industrias culturales, es evidente que estas negociaciones resultaban un motivo de preocupación.⁹ Sin embargo, debido a la complejidad inherente a las pautas de desarrollo de esta área, las negociaciones progresaron muy lentamente, desde su inicio en 1995, en el contexto del Grupo de Trabajo sobre las Reglas del GATS.¹⁰ De hecho, sigue siendo poco claro hasta el momento en qué medida existe un verdadero consenso acerca de la necesidad de tales pautas sobre los subsidios.

Pero a pesar de que actualmente en el GATS no hay disciplinas multilaterales sobre los subsidios como tales, éstos no están totalmente fuera de su alcance. El Tratado se aplica, por ejemplo, en una situación donde el acceso a los subsidios domésticos se concede a ciertos Estados y no a otros. Un ejemplo concreto de esto, en el sector cultural, es el de los acuerdos de coproducción en el campo del cine y la televisión que proporcionan un acceso preferente al financiamiento: pero para el régimen de exención del Artículo II, párrafo 2, del GATS, esos acuerdos estarían violando de manera clara la obligación de NMF del Artículo II, párrafo 1. Lo más importante es que el Tratado también se aplica a los subsidios cuando los Miembros listan un sector en su programa de compromisos sin ninguna limitación en lo que concierne al trato nacional. El trato nacional obliga entonces a los Gobiernos, que otorgan subsidios a los proveedores de servicios domésticos, a dar subsidios equivalentes a los proveedores de servicios extranjeros que operan en el país. Esto explica por qué Estados Unidos, en

una de sus pocas limitaciones en cuanto a los compromisos específicos en materia de servicios audiovisuales, mencionó explícitamente que los subsidios del Fondo Nacional para las Artes están disponibles solamente para los individuos con ciudadanía estadounidense o para los extranjeros que posean residencia permanente en ese país, una indicación clara de que, desde su óptica, tales concesiones, en ausencia de una limitación, serían incompatibles con el trato nacional.¹¹ De manera semejante, Nueva Zelanda señaló en su lista que la ayuda a la industria cinematográfica a través de la New Zealand Film Commission está limitada a las películas de ese país, según lo definido en la Sección 18 de la **New Zealand Film Commission Act 1978**.¹² En la práctica, la mayoría de los miembros ha incluido limitaciones a sus compromisos de trato nacional aplicables a todas las prácticas de subsidios.¹³

Al encontrarnos con esta situación a nivel multilateral, es legítimo interrogarse si en el caso de los recientes tratados de libre comercio de EE.UU. no se justifican conclusiones similares. En otras palabras, ¿puede una parte contratante de estos tratados comprometerse a otorgar un trato nacional a los inversionistas extranjeros de la otra parte o de las otras partes y, al mismo tiempo, negarles el acceso a sus programas de subsidios? A la luz de la disposición explícita de cada tratado de libre comercio sobre el tema, la respuesta es definitivamente sí. La disposición en cuestión, de encontrarse en el artículo sobre las medidas de no conformidad del Capítulo sobre las inversiones, estipula que la obligación de trato nacional, de trato de nación más favorecida y la referente a los Altos Ejecutivos y Directorios no se aplica "a los subsidios o donaciones otorgados por una Parte, incluyendo los préstamos, garantías y seguros apoyados por el gobierno".¹⁴ Desde este punto de vista, los recientes tratados de libre comercio de EE.UU. aparecen como menos restringidos que el GATS, en cuanto a la utilización de subsidios. Sin embargo, puesta en contexto, la concesión hecha por Estados Unidos con respecto a los subsidios es más aparente que verdadera. La realidad es que en la mayoría de los países del mundo resulta prácticamente imposible realizar la producción de contenido audiovisual y cinematográfico sin subsidios. Estados Unidos sabe muy bien que cualquier tentativa de restringir seriamente el uso de subsidios en esos sectores provocaría una gran resistencia en todas partes. Además, a partir de la decisión de la Comisión Arbitral de la **OMC en el U.S. – Tax Treatment of Foreign Sales Corporations**,¹⁵ ahora sabemos que ese país otorgó subsidios considerables a su sector audiovisual; y a juzgar por las propuestas hechas hasta ahora para aplicar la decisión, es posible que dicho sector continúe beneficiándose de una importante ayuda financiera en el futuro, aunque de una manera diferente.¹⁶ Lo más importante es que EE.UU. no necesita realmente tomar como referencia lo que hacen otros Estados al respecto. Desde el momento en que puede absorber una gran parte de los costos de producción de contenido creativo en su inmenso mercado interno, esto le permite vender dicho contenido en el resto del mundo a un precio ajustado localmente. Inclusive, según Sacha Wunsch-Vincent, los "negociadores de comercio estadounidenses tienen claro que apuntarán a la gran distorsión comercial de los esquemas de ayuda financiera", lo que trae aparejado el comentario siguiente: "como la mayoría de los esquemas de subsidios pueden tener un efecto de distorsión comercial, la implicación de esta calificación no está totalmente clara".¹⁷ ◀

NOTAS

¹ Para conocer el texto del Tratado de Libre Comercio Chile – EE.UU., visitar el sitio www.chileusafta.com o www.ustr.gov/new/fta/Chile/text/index.htm

² Para conocer el texto del Tratado de Libre Comercio Singapur – EE.UU., visitar el sitio www.ustr.gov/new/fta/Singapore/consolidated_texts.htm o www.mti.gov.sg/public/FTA/fta_FTA-Default.asp?sid=36

³ OMC, Consejo sobre el Comercio de Servicios. Comunicación de Estados Unidos, Audiovisuales y Servicios Relacionados. Párrafo 9, 18 de Diciembre del 2000. Doc. S/CSS/W/21

⁴ **Trabas al comercio digital**. Testimonio de Bonnie J.K. Richardson, Vicepresidente Comercio y Asuntos Federales, Asociación Norteamericana de Cine ante el House Commerce Committee Subcomité on Commerce, Trade & Consumer Protection. 2 de mayo del 2001. www.mpa.org/legislation/

⁵ Ver United Status Misión – Génova, Press 2002: www.usmission.ch/press2002/0702libelizingtrade.html

⁶ Ver Sacha Wunsch – Vincent, **The Digital Trade Agenda of the U.S.: Parallel Tracks of Bilateral, Regional and Multilateral Liberalization**, *Aussenwirtschaft* Vol. 58 (2003) p. 7.

⁷ Es importante señalar al respecto que Estados Unidos está negociando nuevos acuerdos de libre comercio con la Unión Aduanera de África del Sur (www.ustr.gov/new/fta/sacu.htm), Bahrein (www.ustr.gov/fta/bahrain.htm) y con los países andinos: Colombia, Ecuador y Perú (www.ustr.gov/fta/andean.htm).

⁸ La descripción de estos elementos se extrajeron de Sacha Wunsch – Vincent, supra, nota 6, p. 11. Ver también Iván Bernier, **Análisis comparativo de los tratados de libre comercio Chile–EE.UU. y Singapur–EE.UU., con un enfoque particular en su impacto sobre el sector cultural**, abril de 2003: www.mcc.gov.qc.ca/international/diversite-culturelle/pdf/chronique03-04.pdf.

⁹ Una nota anterior a 1998, preparada por el Secretariado del Grupo de Trabajo sobre las Reglas del GATS, decía, en base a las informaciones proporcionadas por las **Trade Policy Reviews**, que los subsidios para los sectores de servicios y las ayudas a las industrias audiovisuales son los tipos de subsidios mencionados con mayor frecuencia: ver Doc. S/WPGR/W/25 (26/01/98).

¹⁰ Ver la nota sobre cuestiones conceptuales relacionadas con los subsidios preparada por el Secretariado: Doc. S/WPGR/W/9. Para obtener el informe más reciente del Grupo de Trabajo sobre las Reglas del GATS Rules, del 4 de octubre de 2001, ver el Doc. S/WPGR/6. También consultar Gilles Gauthier, con Erin O'Brien y Susan Spencer, **Déjà Vu or New Beginning for Safeguards and Subsidies Rules in Services Trade**, en *Gats 2000: New Directions in Services Trade Liberalization*, 165, 176–181 (eds. Pierre Sauvé and Robert M. Stern 2000).

¹¹ GATS/SC/90, p. 46.

¹² GATS/SC/62, bajo servicios audiovisuales.

¹³ Ver Gauthier, O'Brien y Spencer, supra, nota 10, p. 177.

¹⁴ Ver el artículo 11.13.5 (b) del Tratado de Libre Comercio de EE.UU. – Australia, el Artículo 10.13.5 (b) del Tratado de Libre Comercio de EE.UU. – América Central, el Artículo 10.7.5 (b) del Tratado de Libre Comercio de EE.UU. – Chile y el Artículo 15.12.5 (b) del Tratado de Libre Comercio de EE.UU. – Singapur.

¹⁵ WT/DS108/AB/RW.

¹⁶ Ver Mike Turgeon, **The Hollywood Reporter.com, Proposed Bill May Hold Tax Benefit For Domestic Film Production**: www.hollywoodreporter.com/thr/pwctalking_display.jsp?vnu_content_id=1937090. Ver también: www.export.gov/eu_tsatus.html

¹⁷ Supra, nota 6, p. 16, a nota 38.

Iván Bernier es asesor del Ministerio de Asuntos Exteriores y Comercio Internacional de Canadá. Explora el nexo comercio–cultura en textos como *Souveraineté et protectionnisme en matière culturelle* (1991) y *Développement culturel et mondialisation de l'économie* (1994). En el volumen *The Culture / Trade Quandary – Canada's Political Options* (1998) incluyó un estudio sobre el lugar que ocupan los productos culturales en los acuerdos comerciales internacionales. Este artículo es una investigación terminada a fines del 2004, presentada en el Cuarto Encuentro de Organizaciones Profesionales de la Cultura, con el apoyo del Comité Internacional de Enlace para la Diversidad Cultural, realizado en Madrid en mayo del 2005.

Las industrias culturales en la Comunidad Andina

hacia un bloque subregional

Escribe René Weber

Las industrias culturales son aquellas que producen bienes y servicios culturales y encarnan u originan expresiones culturales. Se trata de una rama que crece aceleradamente, principalmente en los países desarrollados. En Estados Unidos ocupa el segundo lugar en cuanto a exportaciones e ingreso de divisas. Sin embargo, en la mayoría de los países, y en particular en América Latina, el intercambio cultural es mínimo y, en el caso de los productos audiovisuales, el consumo de alrededor del 90% tiene origen norteamericano. Desde hace varios años, esta situación preocupa debido al proceso de homogenización del consumo cultural, y en el seno de la UNESCO se viene discutiendo una convención internacional sobre la protección de la diversidad cultural.

No obstante, las industrias culturales de los países andinos, generadoras de empleo e ingresos, vienen logrando recientemente un desarrollo importante, según lo demuestran los estudios realizados por el Convenio Andrés Bello. Estos estudios tratan de demostrar la importancia económica de aquéllas y de encontrar los intereses y elementos comunes que justifiquen una estrategia subregional, con miras a que constituyan un instrumento de integración importante.

Con el objetivo de formular las bases para una estrategia de desarrollo de las industrias culturales, la Comunidad Andina ha propuesto la organización de talleres en los países miembros, con la participación de los creadores y productores de las industrias culturales, las entidades oficiales y la sociedad civil. Los talleres nacionales apuntan a identificar la situación y el potencial de cada país, así como las principales oportunidades y dificultades relacionadas con la creación, producción, difusión, fomento, investigación e inversión financiera, así como a proponer acciones para un mejor desarrollo de las industrias culturales, tanto a nivel nacional como subregional. El orden previsto para los talleres nacionales es el siguiente: Perú, Bolivia, Venezuela, Colombia y Ecuador. Posteriormente se llevará a cabo un taller subregional que permitirá la sistematización de la información acumulada y la presentación del Informe Final.

El taller peruano se llevó a cabo el 23 y 24 de junio, bajo la batuta de Leonor Cisneros, consultora, y la coordinación de Claudia Besaccia, miembro de la Secretaría General

de la Comunidad Andina. Para el efecto se consideraron los siguientes sectores: editorial (libros y publicaciones periódicas), cinematografía y vídeo, fonografía, artes del espectáculo (artes escénicas, conciertos de música, danza, entre otros), radio y televisión, artesanías. Después de las palabras iniciales del Embajador Alan Wagner, Secretario General de la Comunidad Andina, los sectores mencionados se abocaron a identificar la estructura productiva, el capital humano y tecnológico, la inversión y el financiamiento, la comercialización y el acceso a mercados, las políticas públicas (marco legal y políticas de fomento), y plantearon propuestas innovadoras y posibles líneas de desarrollo a nivel subregional andino.

El sector de Cinematografía y vídeo elaboró un denso diagnóstico, apuntalado por propuestas de interés nacional. No obstante que el espacio es demasiado corto como para incluir dicho material en esta reseña, se señala a continuación algunas recomendaciones de carácter subregional:

- Armonizar en lo posible la legislación cinematográfica de los países de la subregión.
- Establecer acuerdos y convenios que faciliten la producción, la distribución y la exhibición de la cinematografía de los países miembros.
- Crear un mercado común audiovisual.
- Exigir la excepción cultural en la negociación del TLC.
- Crear una videoteca de películas de la región, con copias disponibles en todos los países miembros.
- Organizar rotativa y anualmente un Festival de Cine Subregional.

Por último, es importante recalcar que, a raíz de una iniciativa de Rosita Rodríguez, cineasta peruana que reside en Madrid y dirige la red virtual **Cinemap Perú**, en la sesión plenaria se aprobó con aplausos la propuesta de exigir que los agregados culturales en las embajadas de nuestro país, quienes disponen de importantes recursos, sean verdaderos profesionales de la gestión cultural. ☞



Fernando Valdivia, durante la grabación de *Buscando el azul*.

Muestra El universo audiovisual de los pueblos indígenas

¿la cámara es sólo para los blancos?

Escribe Marco Condori*

Balanceando en su cobriza mano una maleta negra y larga, el aguaruna Inpi Wachapa avanza sosteniendo al hombro la *wifala* multicolor, la conocida bandera indígena que siempre está al frente de las acciones y actividades de los movimientos indígenas de diversas partes del continente. Muchos la relacionan con la violencia y la rebelión, pues tras esa bandera ya han caído varios presidentes en Ecuador y Bolivia. Un helado nerviosismo me asalta al ver el edificio al que se dirige Inpi, donde flamea la altiva bandera española. A lo lejos la bandera norteamericana también se yergue orgullosa. Aquí va a pasar algo. En un solo plano, tres banderas, condensando más de quinientos años de historia. Muchas historias, en realidad. *Fade out*.

Del lunes 20 al viernes 24 de junio pasados, gracias a un esfuerzo conjunto del Centro de Culturas Indígenas Chirapaq, el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLAPCI), AIDESEP, Tokapu, CEFREC y CAIB (Bolivia), y TeleAndes, se presentó la Muestra **El Universo Audiovisual de los Pueblos Indígenas**, gracias al auspicio de la Agencia Española de Cooperación Internacional y del Centro

Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. El día de la inauguración no cabía ni una ocarina más en el Auditorio del Centro Cultural de España. En medio de tanto aplauso de celebración, la realizadora chilena-mapuche Jeannette Paillan enseñó al público cómo aplaudía y manifestaba la alegría el pueblo mapuche: el grito/canto *IAIAIAIAUUUUUUU* fue coreado varias veces por todos los asistentes. Además de ella, varios invitados internacionales nos acompañarían en la semana: Iván Sanjinés (CEFREC, Bolivia), Marcelino Pinto (Bolivia), Leonardo González (Paraguay), Fernando Anza y Esteban Cruz (Chile), entre otros.

Fueron tres actividades paralelas que prácticamente *okuparon* por una semana el Centro Cultural de España. Por las mañanas se dictaba un taller de realización audiovisual a comunicadores indígenas de diversas partes del país, que incluía ejercicios prácticos en las instalaciones del mismo Centro y en los alrededores. A las 5 p.m. comenzaba la muestra pública, conformada por una selección de obras del VII Festival Internacional de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas (Chile,

¿la cámara es sólo para los blancos?

2004), del Premio Anaconda 2004 al Video Indígena Amazónico del Chaco y los Bosques Tropicales de América Latina y el Caribe, y obras realizadas en Perú relacionadas a *lo indígena*. Y a las 8 p.m. se iniciaban los coloquios con el público. Algunos de los temas de éstos fueron: **Identidad cultural, Derechos de los Pueblos Indígenas, Diversidad cultural en los medios**. Entre los expositores estuvieron Rodrigo Montoya, Luis Figueroa, Fernando Valdivia, Andrés Chirinos, Ana María Pérez, Roger Rumrill, Tarcila Rivera, además de los propios organizadores y los invitados extranjeros.

El Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas que organiza el CLAPCI hace veinte años no se presentaba en el Perú desde 1992 (Lima y principalmente Cusco). Aquella vez tuvo una organización más bien modesta. No extraña tal ausencia en un país donde, hasta hace muy poco, las personas de rasgos indígenas o mestizos sólo aparecían en las pantallas para ser mostradas como delincuentes o personajes marginales y denigrantes. Si bien en el Perú no se ha extendido un discurso o activismo indígena al mismo nivel de países vecinos, si existe una mínima producción referida a *lo indígena*, y que continúa una tradición fundada por la llamada Escuela de Cine de Cusco y el largometraje **Kukuli** (Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva; 1961), la primera película en quechua realizada en el mundo.

Es un mérito de esta muestra haber presentado producción reciente realizada en el Perú, como **Marankiari, tierra de culebras** (2004, Salomón Senepo), **Iskay Yachay** (2005, Maja Tillmann), **Ashaninka: La selva que se va** (2004, Joaquín Sancho) o **Una muerte en Sion** (2002, Federación de Comunidades Nativas Ashuar de Corrientes). Estas obras no están directamente relacionadas con la generación de los llamados *cinéastas andinos* (Ortega, Quispe, Vallejo, Eusebio, Inga, entre otros), cuyas obras de ficción nos revelan otros personajes, escenarios e imaginarios de nuestro propio y diverso país, y enriquecen la cultura audiovisual peruana, pero sin abordar ni reivindicar específicamente *lo indígena*.

Las raíces de este tipo de audiovisual son más antiguas y amplias. El Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas se viene realizando desde 1985 en diversos países del continente promovidos por el CLACPI Sede México, en coordinación con organizaciones indígenas locales y entidades ligadas a la actividad audiovisual. Existen muchos otros festivales nacionales y regionales. Otro referente fundamental es la experiencia boliviana, donde a partir de una larga tradición de radio comunitaria con participación indígena, surge en 1996 el Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, una experiencia pionera e histórica en la lucha por el ejercicio autónomo del derecho a la comunicación de

los pueblos indígenas de América, y que es promovida por la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia, junto a otras organizaciones y confederaciones. En todo el continente, comunicadores y cineastas indígenas se están apropiando del medio audiovisual buscando re-construir su propia imagen, y crear su propio lenguaje y cultura audiovisual. Las obras resultantes pueden no satisfacer a las miradas especializadas, pero esos problemas técnicos son cada vez más escasos. El audiovisual indígena está adquiriendo valor no sólo por su innegable importancia en una estrategia de resistencia cultural, o por originarse en procesos comunitarios (*videoproceso*), sino también porque cada vez está más preparado para dirigirse al público común y corriente, aquél que ni siquiera sabe de su existencia. Y a eso contribuyen no sólo los realizadores indígenas, sino también aquellos realizadores comprometidos con la cultura indígena, como, en el caso de nuestro país, Fernando Valdivia y Salomón Senepo, entre otros.

Fade in. Son la 1:30 de la mañana, Fernando Valdivia (director del premiado **Buscando el azul**) y yo salimos totalmente agotados de la evaluación que acaba de concluir en un ambiente casi festivo, a pesar del cansancio de todos. El festival se clausuró multitudinariamente hace unas horas, al ritmo de estudiantina y con el sabor de la cancha, la cecina y el tamal que convidaron los organizadores. En Qosqo, como todos los años en esta fecha, aún se está celebrando el Inti Raymi. Avanzando hacia la Av. Arequipa, veo flamear la bandera en la residencia del embajador de los EE.UU. Recuerdo las palabras de aquel técnico de iluminación, con mucha experiencia en publicidad, que ante el *arduo trabajo* que le ocasionaba el iluminar las escenas donde aparecían personas de piel negra o cobriza, dijo alguna vez, muy serio y profesional, que *pareciera que la cámara estuviera hecha sólo para los blancos*.

Esos últimos minutos han sido fundamentales, los proyectos y sueños han brotado como flores en la selva tropical: la red peruana de comunicadores indígenas, una muestra itinerante para el interior del país, traer a Perú el festival internacional. Y, para mí, la flor/sueño más hermosa: el proyecto de un canal de televisión indoamericano, cuya señal llegue desde Alaska a la Patagonia, recordándonos de dónde venimos, pero también produciendo cultura indígena moderna, sin miedo al futuro, con el orgullo y seguridad de ser heredera de una civilización y una tradición milenarias. Pronto, exijáselo a su empresa proveedora de televisión por cable.

Fin. Esta historia continuará. ◉

* Comunicador Social. Documentalista. Fundador de **ImaginAcción - Centro de Comunicación Social**. Fue expositor y capacitador en el taller de este festival.

Taller audiovisual Tokapu

imágenes, voces e historias auténticas

Escribe René Weber

De padre turco y nacionalidad francesa, Elif Karakartal es antropóloga, comunicadora, realizadora audiovisual y trotamundos. Reside desde 1994 en el Perú. Luego de una rica experiencia en el mundo andino, afincó en el sureño distrito de Villa El Salvador en agosto del año pasado. Elif no llegó sola, vino silenciosamente con un arriesgado proyecto piloto bajo el brazo, cuyo nombre hoy es muy conocido: **Tokapu**.

El proyecto fue acogido por la Asociación Cultural Integración Ayllu-Wari, una asociación creada por emigrantes quechuas de Ayacucho quienes buscan revitalizar el sentido de su cultura en la capital, y la UNESCO, a través de un programa que fomenta la creación de un contenido cultural propio en el marco de la globalización, decidió financiarlo. El principal objetivo de **Tokapu**: la realización de videos documentales enfocados hacia la revalorización de las especificidades culturales locales. Además, desde un inicio el proyecto contempló tres áreas, como testimonio de su carácter integral: formación, producción y difusión.

La formación se centró en tres aspectos: 1) Aprendizaje de las técnicas y del lenguaje audiovisuales, a cargo de profesionales del área, 2) Búsqueda de contenidos y formas locales, con el apoyo de los miembros de la Asociación Integración Ayllu-Wari, y 3) Elaboración de los proyectos y realización de los videos documentales, bajo la dirección y supervisión de Elif Karakartal.

Inicialmente, se presentaron veinticuatro participantes sin formación audiovisual previa. No obstante, muy pronto sólo quedaron diez, y el 9 de junio último, en el auditorio del estadio Iván Elías Moreno de Villa El Salvador, se exhibieron ocho documentales ante un emocionado público. Desde entonces, los medios de comunicación¹ le han dedicado espacios a este novedoso e inédito fenómeno de la comunicación audiovisual.

La senda del danzante es un esforzado trabajo en el que Maribel Ñahui intenta trasladar la cosmovisión andina hacia los arenales de la capital, a través de los danzantes de tijera. En cambio, en **Arena viva**, Joel Figari muestra el compromiso y el esfuerzo de un agricultor de Villa El Salvador. Con **Al son de mi familia**, Johanna Valdivieso seduce con un retrato íntimo que combina hábilmente con su entorno familiar, en cuyo seno

prevalece la unión y el cultivo de la música afroperuana. Por otro lado, descubriendo la tenacidad de gente desinteresada que lucha por Villa El Salvador sin pedir algo a cambio, Julio César Tejada presenta a tres personajes en **La fuerza de la unión**, mientras que Víctor Ñahui se interesa por una mujer ayacuchana, Evangelina Tomayo, que vino a Lima huyendo de la "guerra sucia" y que ahora lucha por conservar sus raíces a través del canto y la danza autóctona en **Apu Onccoy – Una voz, un sueño en los andes**. Miguel Pretell, con **Empujados a la ciudad**, muestra sensibilidad social al presentar el caso de un niño cajamarquino que trabaja como carretillero. Su propia identidad es lo que preocupa a Quilla Ñahui, una joven que gusta del rock y la música andina y confiesa sin complejos sentirse moderna y andina a la vez en el documental **Illary Quilla – Luz de luna**. Finalmente, David Hilario apunta a la recuperación de los cuentos andinos en **Día para un cuento**.

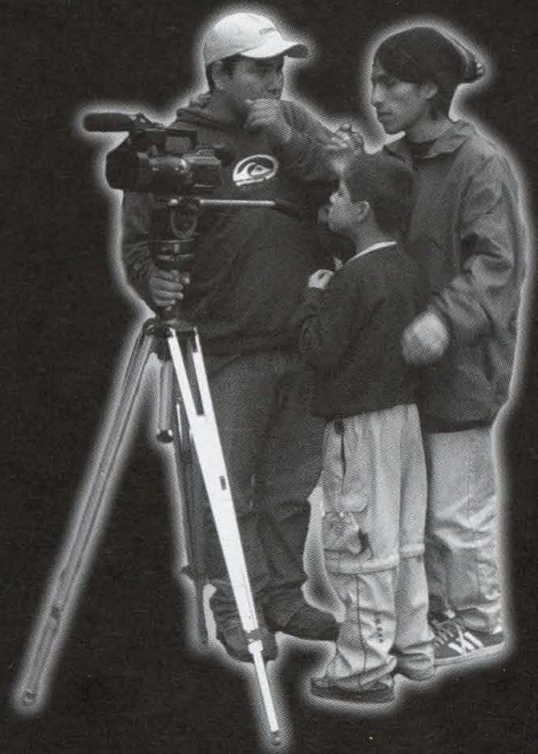
Se trata de una muestra que destaca por los enfoques diferenciados y una alta dosis de autenticidad. El nivel alcanzado por los trabajos, en un tiempo relativamente corto, es estimable. Cabe sin embargo una crítica: los documentales tienen una duración excesiva. Por esa razón quizás, el más logrado es **Al son de mi familia**, que dura apenas quince minutos y ofrece una estructura compacta y redonda.

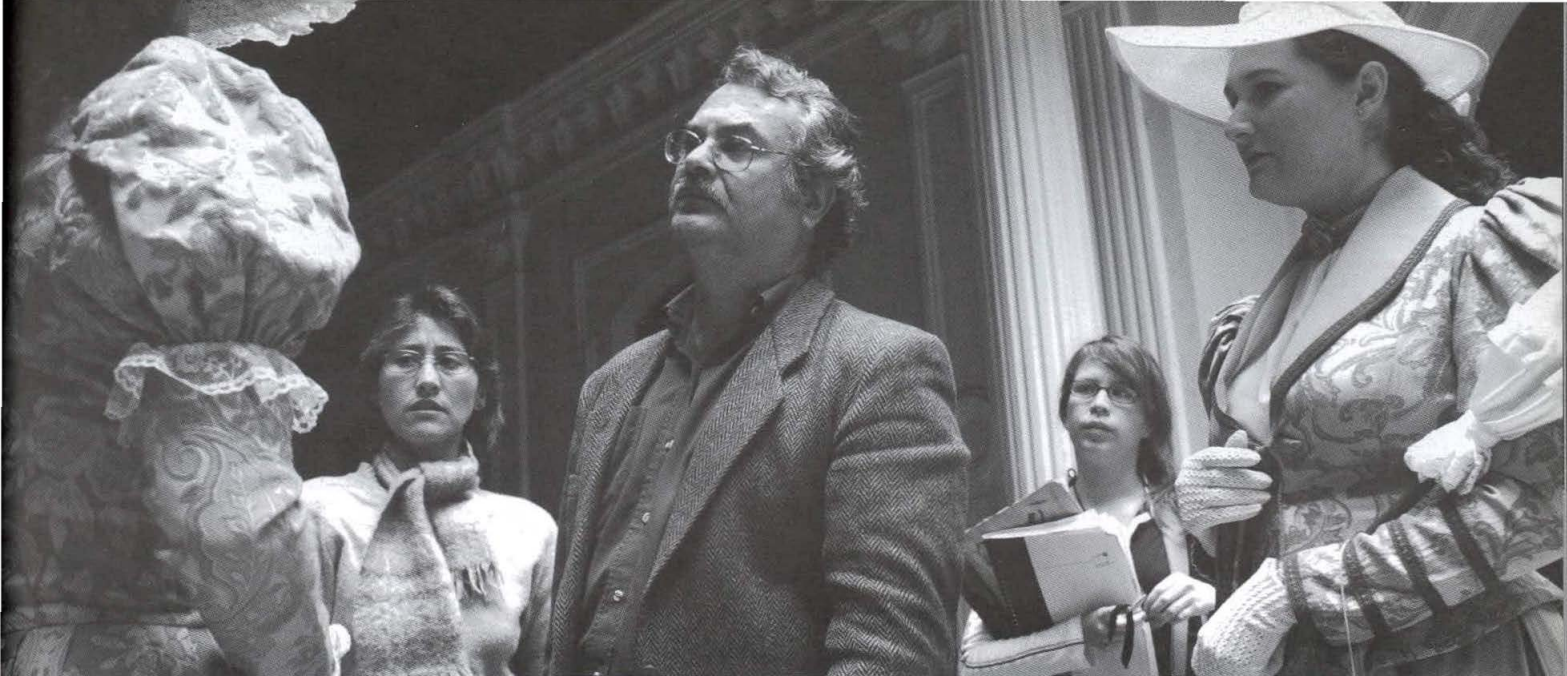
Ahora la muestra ha entrado a la última fase del proyecto, el de la difusión². Es de esperar que tenga un amplio recorrido, no solamente en la capital sino también en provincias. Cabe felicitar a los participantes por tan encomiable esfuerzo, en la seguridad de que la experiencia ha transformado sus vidas. Después del intenso taller y de haber descubierto cintas de Alexander Sokurov, **Ladrón de bicicletas**, **La espalda del mundo**, **Juliana** y diversos documentales, ya no serán los mismos. Y Elif Karakartal tampoco lo será. ☺

NOTAS

¹ Entre otros, el diario **El Comercio** le dedicó una página entera al taller en su edición del 15 de junio de 2005, p. A-10, y Ricardo Bedoya en el programa televisivo **El placer de los ojos** del 3 de julio entrevistó a Johanna Valdivieso y difundió **Al son de mi familia**.

² Cine Arte de San Marcos ha programado la muestra para mediados de agosto.





Una sombra al frente, el nuevo proyecto de Augusto Tamayo.

¿Qué significa buscar fuentes de financiamiento para una película peruana?

la búsqueda continua

Escribe Nathalie Hendrickx

Parece ser una interrogante sencilla de responder pero resulta ser bastante compleja. Cuando uno decide hacer una película debe irremediablemente pensar en cómo levantar dinero para realizarla. ¿Dónde buscar dinero? Primero lo intentaremos en el propio país, pero las ayudas locales son muy pocas frente a la oferta de proyectos. Como sabemos, en el Perú el Conacine es el ente encargado de gestionar y entregar estos fondos. Desde 1994 contamos con una ley de cine –la 26370– que lamentablemente no es cumplida en su integridad. Como mecanismo de emergencia el Conacine organiza anualmente concursos extraordinarios, pero los premios quedan cortos para la demanda de financiamiento de los productores, ya que se acumulan año tras año nuevos proyectos de los realizadores. Frente al desamparo estatal de una política cultural seria y eficaz, a todos los productores/directores de cine no nos queda sino buscar el dinero en el exterior, pero cuando lo hacemos nos encontramos en desventaja con respecto a los productores de otros países porque usualmente no tenemos un respaldo económico local que nos avale, que bien podríamos tener si la ley de cine se cumpliera. Países vecinos como Argentina, Chile, Colombia y Brasil, en estos últimos años, han progresado en sus políticas de difusión y promoción del cine, entendiendo el proceso de realización de un largometraje como un todo, desde el desarrollo hasta la exhibición de las películas en salas de cine de cada país, teniendo como objetivo la presencia internacional de sus cinematografías. *Operas Primas* y *Operas Mayores* reciben incentivos económicos que les permiten seguir haciendo cine, su cine.

Los cambios tecnológicos nos han permitido tener una opción económica más viable para la realización de una película: el video digital. Los costos iniciales de rodaje se reducen en un significativo porcentaje, aunque después en la postproducción se incrementan porque hay que “ir” a una copia en celuloide. Ya sea que se rueda en video digital o en

cine en 35 ó 16 milímetros, debe armar el productor/director un **proyecto cinematográfico**, para que puedan cumplirse las cuatro etapas fundamentales: el desarrollo, la producción, la postproducción y la distribución y promoción. Cada etapa del proyecto requiere de una carpeta específica que contenga los documentos que sustenten la **factibilidad** de la etapa en cuestión, para convocar y convencer a las posibles fuentes de financiamiento: fondos–ayudas–préstamos, coproductores, financistas, auspiciadores y/o patrocinadores. Todos ellos requerirán de esta documentación para tomar la decisión de darnos o no los recursos financieros solicitados.

Cabe precisar que la competencia es ardua, pues todos los países de América Latina, África y Asia presentan continuamente proyectos de cine a los mismos fondos de ayuda europeos y norteamericanos. Ahí entramos en una especie de cuello de botella ya que sólo se dan ayudas a dos o tres países por continente. En el caso de buscar una coproducción, el contacto se establece de forma directa y suele depender más de los intereses comerciales de los coproductores, así como en el caso de un financista o inversionista que quiera poner dinero en una película, que lógicamente buscará siempre la rentabilidad de un proyecto que le deje utilidades. Un productor peruano, por lo general, arma su proyecto recurriendo a las distintas formas de financiamiento, va armando en el camino una suerte de tejido de fuentes. Un proyecto peruano, por ejemplo, que cuenta con un premio nacional como el de Conacine, y que además cuenta con un coproductor que aporta servicios, complementariamente busca un fondo extranjero que le dé dinero para la producción. En cualquiera de los casos el primer paso es armar la carpeta del proyecto, que contiene alrededor de 10 documentos indispensables, que serían los siguientes:

Ficha de inscripción. Llamada en inglés *application form*, debe ser debidamente llenada con todos los datos indispensables



Polvo enamorado de Luis Barrios. **El destino no tiene favoritos** de Álvaro Velarde.

para ubicar al director/productor como dirección, teléfono, e-mail, nacionalidad, título del proyecto, etc. Esta ficha se suele bajar de Internet.

Carta u hoja de presentación de la empresa o persona natural. Debe incluir una breve introducción del proyecto, quién está presentándolo, de qué se trata, cómo se planifica realizar y dónde (en cine/video, lugares), quiénes avalan el proyecto (actores, instituciones) y finalmente, con qué se cuenta y qué se necesita (sin mencionar aún el monto exacto necesitado o los equipos-servicios requeridos). Se debe transmitir un panorama general y claro del proyecto, y sobre todo su factibilidad.

En el caso de encontrarse el proyecto en la etapa de desarrollo, se requiere dinero para poder escribir el guión, o en todo caso teniendo terminado el guión se requiere dinero para buscar fuentes de financiamiento para poder rodar.

Curriculum o biofilmografía del director, guionista, productor. Es fundamental presentar la experiencia profesional y no necesariamente aquella ligada al cine, sino toda la actividad realizada y que nos define.

La sinopsis y el guión. Puedo precisar que un proyecto no existe si no se cuenta con una sinopsis de aproximadamente tres páginas y que debe dar un alcance completo de la historia. Si no se tuviera listo el guión en su totalidad, lo más indicado es enviar un tratamiento de unas veinte páginas, que es casi la historia contada en detalle pero sin diálogos. Ambos documentos son básicos para buscar dinero para las etapas de producción y siguientes.

Plan de trabajo. Es la hoja que contiene las fechas tentativas de cómo se va a ir desarrollando el proyecto en un calendario todavía general.

Plan de financiamiento. Este punto es delicado, ya que son las cifras aquí incluidas las que demuestran la factibilidad del proyecto. Normalmente los fondos o las ayudas para desarrollo de proyectos dan un tope de apoyo económico, que puede ir entre los cinco mil y quince mil dólares norteamericanos. En caso de la producción se puede aspirar a obtener entre treinta mil y ciento cuarenta mil. Para la postproducción generalmente hay alrededor de diez mil a cuarenta mil. Para distribución entre diez mil y veinticinco mil. Con esto montos hay que amar un plan de financiamiento que especifique cuáles son los aportes en dinero propios, los de terceros y los del fondo o ayuda solicitada que deben sumar el presupuesto total de lo que se necesita para cubrir la etapa en la que se encuentra el proyecto.

Nuevamente este documento demostrará la factibilidad del proyecto, con cifras reales y posibles de justificar. Como se ve, la demostración de **factibilidad** es de absoluta necesidad en un proyecto en la etapa de búsqueda de financiamiento.

Presupuesto. Aquí se especifica, como en cualquier presupuesto, los costos de cada rubro. Dependiendo del estado en el que se encuentre el proyecto los presupuestos varían.

El presupuesto de **desarrollo** es el más conciso, implica el salario del guionista, del productor que busca financiamiento, las traducciones del guión, los viajes de investigación, derechos, fotocopias.

El presupuesto de **producción**, ya rumbo al rodaje, es más complejo y detallado porque necesitamos considerar todos los rubros como son los salarios del equipo artístico y técnico, los gastos de producción, el alquiler de equipos, compra de película de cine y gastos de postproducción: edición, música, laboratorio, mezcla de sonido.

El presupuesto de **postproducción**, que se requiere cuando se ha rodado la película pero falta el dinero para terminarla. Es decir, para las etapas de la edición, la musicalización, la mezcla de sonido, los efectos de animación, el laboratorio en 35 mm, la ampliación de 16 mm a 35 mm, el *transfer* de video a cine 35 mm.

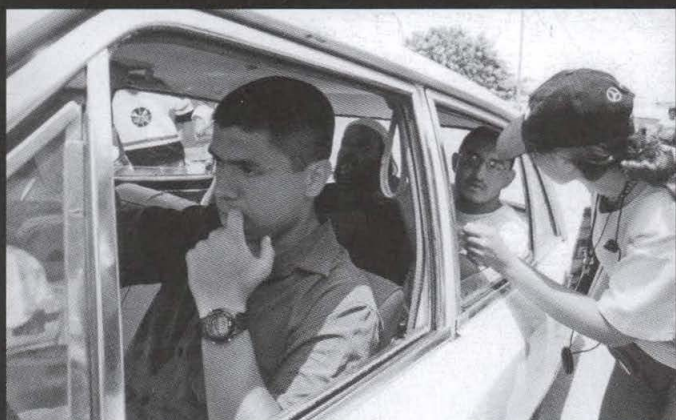
El presupuesto de **distribución y promoción**, que implica el tiraje de copias y trailers de la película, el diseño de los afiches, *press books*, página web, etc.

Fichas técnicas y artísticas. Contienen las listas de los actores principales –protagonistas y secundarios–, los jefes de área técnica –como el director de fotografía y de sonido– y de todos los demás técnicos y asistentes del proyecto.

Cartas de intención o contratos de coproducción-preventas. En la etapa de desarrollo no es indispensable tenerlas, pero en las siguientes etapas son fundamentales.

Documentos anexos tales como premios, diplomas, fotografías de los actores, de las locaciones, DVDs o VHSs con los trabajos previos del director/productor.

Armada la carpeta, resulta importante diseñar un logo de la película e imprimirlo en las hojas, aunque puede usar también la hoja de la empresa. Una carpeta impresa en hojas membretadas le da una identidad al proyecto y lo diferencia.



Días de Santiago de Josué Méndez. El bien esquivo de Augusto Tamayo.

Mencionaremos ahora los fondos internacionales más importantes a los cuales puede aplicar un proyecto peruano. Generalmente los formularios de aplicación y los requerimientos se bajan por Internet. Teniendo lista la carpeta del proyecto, procedemos a adaptarla al fondo en consideración ya que, aunque son en general muy parecidos, tienen particularidades que es necesario atender y cumplir.

FONDS SUD. Fondo generado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, brinda ayudas a las cinematografías de los países pertenecientes a América Latina, África y Asia. Una de sus exigencias particulares es que requiere que toda la documentación esté traducida al francés, lo que implica traducir el guión y todos los documentos solicitados. Fonds Sud es un fondo que no entrega directamente dinero en efectivo sino que cubre todos los gastos de servicios en Francia, es decir se debe comprar, por ejemplo, la película de cine en Francia, o recurrir a los servicios de edición o laboratorio franceses. En este caso es indispensable tener acuerdos de coproducción con otros países latinos o de otra parte del mundo. Su página web es:

www.frenchculture.org/cinema/france/fonds-sud.html

HUBERT BALS. Fondo holandés que viene a ser un brazo del Festival de Cine de Rotterdam. También está vinculado a él un mercado de proyectos llamado Cinemart. El apoyo es primordialmente a directores con opera prima y además jóvenes. El fondo ayuda a la escritura del guión, la postproducción y la distribución. Todos los documentos deben enviarse en inglés.

www.filmfestivalrotterdam.com/en/hubertbalsfund/article/337901.html

IBERMEDIA. Fondo iberoamericano, administrado por España. Todos los países de Iberoamérica aportan cada año un monto que será repartido entre los proyectos seleccionados. Ibermedia da ayudas al desarrollo de proyectos, a la coproducción, a la distribución y formación profesional. Este fondo—ayuda—préstamo entrega dinero, pero debe luego ser devuelto en caso que la película al estrenarse genere ganancias—utilidades. Importante requerimiento es tener contratos con coproductores de la región, ya que uno de los objetivos principales de Ibermedia es la distribución de las películas entre los países latinos y España. La coproducción es el mecanismo por el cual se puede generar este intercambio. Una película peruana con participación de Argentina y Chile deberá ser vista—exhibida en cada uno de estos países y viceversa.

www.programaibermedia.com

Otro camino para la búsqueda de dinero es la participación en mercados de proyectos, como Cinemart (Holanda), Mannheim (Alemania), Cannes (Francia), Huelva (España), etc. En este caso el productor/director se inscribe y debe invertir en pagar un derecho para poder participar, lo que le permite tener reuniones cortas, pero algunas de ellas provechosas, con coproductores, inversionistas, etc. Fundamental para estos contactos es tener la carpeta sólida y bien armada. Hay concursos que premian los guiones ya terminados, entre ellos está el premio del Sundance Film Festival, el Festival de Cine de La Habana. Hay ayudas al cine **en construcción**, como el que organiza el Festival de Cine de San Sebastián. El término se refiere a las películas que, terminadas de rodar, afrontan con dificultad económica el proceso de postproducción.

Varias películas peruanas han recibido a lo largo de estos años apoyo de estos fondos, como es el caso de **El destino no tiene favoritos, El bien esquivo, Polvo enamorado, Coca Mama, Doble juego, Días de Santiago, La prueba, Una sombra al frente.**

En conclusión, la búsqueda de financiamiento de un proyecto cinematográfico es un trabajo difícil y largo, pero si se hace con disciplina, esfuerzo y pasión debería culminar en una base económica suficiente como para poder realizar el proyecto generalmente tan anhelado. ☪

Nathalie Hendrickx es licenciada de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, en la especialidad de cine. Ha sido becada por la Unión Latina para un curso de especialización en Producción y Financiamiento de películas, realizado en la escuela de cine Séptima Ars de Madrid, España. Es productora ejecutiva de cortometrajes y largometrajes de cine, entre los cuales destaca **El bien esquivo**, película de época que obtuvo el primer premio del concurso de proyectos de largos de Conacine. Actualmente ejerce la docencia en la Universidad de Lima y se encuentra trabajando en la postproducción de **Una sombra al frente**, el nuevo filme de Augusto Tamayo que recibiera el apoyo a la coproducción del Fondo IBERMEDIA.



EL CINE ANIMADO

Históricamente, la animación ha constituido una franja muy delgada en nuestro cine, pero parece experimentar un virtual despegue en medio de las penurias de la cinematografía peruana. En este especial, como indicativo de ese estado, ofrecemos la cobertura de *Animagyc – I Muestra Internacional de Animación*, el recuento de Nelson García de los primeros logros que acontecieron en los años setenta y ochenta al amparo de la ley 19327, y el testimonio artístico y profesional de una pareja de jóvenes animadores muy creativa, los hermanos Luis Ángel y Mauricio Esparza. Además figuran textos sobre la animación argentina, las técnicas de 2D y 3D y una semblanza al autor de culto Robert Crumb.



Animagyc

laboratorio de imágenes

Escribe Gabriel Quispe Medina

En la reciente fiebre local por la animación, **Animagyc – Primera Muestra Internacional de Animación**, organizada por Imagyc Producción Cultural, la Embajada del Brasil y el Centro Cultural de la Universidad Católica a fines de abril último, representa un paso significativo. Permitió la exhibición de una selección de cortos peruanos y brasileños de distintas épocas y texturas, presentó una instalación de Alpamayo Entertainment del proceso completo de realización de **Piratas en el Callao**, y ofreció la oportunidad de capacitarse a los futuros animadores nacionales con talleres de Benicio Vicente y el brasileño Ricardo Biriba. A continuación, una mirada panorámica al evento, cuya edición 2006 será competitiva y se convocará próximamente.

Antigua animación peruana

A pesar de la brevedad de la muestra, destacó nítidamente el talento del uruguayo Walter Tournier, cuya limitada permanencia en el Perú le bastó para *animar* el panorama de la animación. De él se vieron dos obras personales: **En la selva hay mucho por hacer** (1974) y **Nuestro pequeño paraíso** (1985), además de **El chicle** (1990), de Nelson García, en la que existen secuencias animadas.

En la selva hay mucho por hacer es un corto de quince minutos agudo e irónico, una suerte de thriller zoológico en el que los animales tienen que escapar de los desvaríos del

ser humano. La banda sonora que acompaña las muy coloridas imágenes de principio a fin hace simpática una historia terrible, que acusa el maltrato sufrido por el resto de la naturaleza.

Nuestro pequeño paraíso es una viñeta contemporánea de diez minutos que caricaturiza al televidente promedio, preso de la caja boba al punto que su entorno es una gran oscuridad, y la realidad, austera y problemática, recién aparece al final, en las antípodas del mundo virtual de la pantalla chica.

El chicle es una anécdota de nueve minutos en la que, luego de participar en una fiesta, un niño juega con un chicle hasta la hora de acostarse. Ahí acaba la acción real, pues la golosina empezará a acosarlo en sus sueños. La flexibilidad de la imagen logra realmente crear la sensación de que el chicle tiene vida propia.

Otro autor destacado fue Benicio Vicente, de quien vimos **Animatógrafo** (1986), relato didáctico de siete minutos que enseña el noble oficio de darle vida a los objetos que no la poseen, desde sus inicios hasta la edad de oro de los dibujos animados, y **El mito de Cuniraya Wiracocha** (1985), de sólo un minuto y quince segundos, en el que hace una pincelada de la cosmogonía andina.



Jacó
Vizinho dos Willians

Los hermanos Williams de Ricardo Dantas.

Nueva animación peruana

Se trató de la selección de mayor interés para nosotros, pues encarna la posibilidad de que a mediano plazo el cine animado peruano se convierta en una actividad de lo más profesional, creativa y continua, es decir una industria, oportunidad insólita en nuestra cinematografía. Ya existen nombres que sobresalen, tanto en la constancia como en el desarrollo de propuestas. Salvo indicación expresa, todos los cortos han sido realizados en el 2004, lo que la hace más atractiva aún, ya que es lo más actual de la animación peruana.

Es el caso de los hermanos Luis Ángel y Mauricio Esparza –quienes comparten su experiencia en esta misma edición–, autores de **Acero inoxidable** (2003, premiado en la Primera Bienal Nacional de Cine y Vídeo), situación de tres minutos en la que combaten dos estilizadas navajas, sin otra motivación que el encarnizado duelo en sí mismo, elaborado con ironía y despreocupación. Otra expresión de minimalismo “realista” es **Un minuto en la vida de un hombre** (2003), que en noventa segundos muestra el descubrimiento ciudadano de una infidelidad conyugal, llevado a la explosión animal de los celos y el desquite vengador.

Martín Aramburú y José Félix Pinto presentaron cuatro obras, lo que revela el emprendimiento del dúo. Un elemento recurrente es el ilusionismo: **El mago – Los trucos más asombrosos del mundo** es una sesión de tres minutos de los mejores actos de un mago, y **El próximo pasajero**, de cuatro minutos y medio, convierte el espejo de un baño y la pantalla de un televisor en planos paralelos de la realidad de un hombrecito muy imaginativo. En cambio, **Cara**, más experimental, traza incesantemente durante cinco minutos decenas de rostros superpuestos y sucedáneos que se van transformando a punta de lápiz y pincel; y **Sabrosura**, de poco más de tres minutos, es una situación más grotesca, en la que mujer de rasgos obesos se presenta a una audición radial. En resumen, Aramburú y Pinto manejan con habilidad los registros fantástico, paródico y abstracto.

César Rosas y Gean Carloo Delgado presentaron **Entrevista** y **Chicken Factory**, ambos de treinta segundos, que en realidad vienen a ser parte del esquema animado de

la página web 23punk.com, que difunde el punk nacional e internacional y juega con imágenes de pollos. Delgado, además, presentó **La casa verde**, lograda historia criminal de siete minutos y medio en el que tres delincuentes salen de prisión sólo para volver a delinquir y ser descubiertos por el FBI.

El grupo Perú Cartoon exhibió tres episodios de la serie **Robotombo: El inicio, Robotombo en primera erección y Las combis contra-atacan**, cada uno de dos minutos, en la que, a través de las vicisitudes de un policía rompemanifestaciones, se ofrece una visión esperpéntica de la realidad –o se recoge la realidad esperpéntica en la que vivimos–, pródiga en fricciones cotidianas con distintos elementos de la comunidad. La sátira es un poco gruesa, pero no deja de divertir.

De Hernán Sotomayor vimos **Nasato**, minucioso ensayo, desde el título, de manejar las características del anime japonés y que pretende mayor reflexión existencial a través de la inquietud de un ser animado con su realidad. Durante trece minutos el personaje reniega de sí mismo y trata de escapar de su condición, alcanzando la mente de su creador y enfrentándose a él. Por su parte, Manuel Ibáñez muestra en **A/D**, apreciable trabajo de seis minutos, el enfrentamiento de distintos estadios de la tecnología: los sistemas analógico y digital, encarnados en un walkman y un CD Player, compiten y ostentan sus capacidades.

Para terminar, uno de los mejores cortos fue **Mundos extraños** (2002), oscura ensoñación que bebe del imaginario del gran Tim Burton, en especial de El extraño mundo de Jack, con la que casi comparte el nombre. Luis Domínguez construye un universo desértico y glacial, en el que habitan incontables muñecos autómatas y uniformes, que hacen fila hacia ninguna parte. Pero uno de ellos se aleja de los demás para verse en un espejo, que deviene en puerta de ingreso a un mundo distinto y que no comprende.

La animación brasileña

A diferencia de sus pares peruanos, los animadores brasileños ya han desarrollado una industria de alto nivel técnico y expresivo. Se exhibió una selección de más de cuarenta obras, representativas de lo mejor de diferentes ediciones del Festival

De la ventana para el cine. En la selva hay mucho por hacer.

Animamundi, el más grande de América Latina y el quinto en el mundo. Reseñar todos es imposible, aquí nos centramos en un puñado de ellos.

Castillos de viento (Castelos de vento, 1998), de Tânia Anaya, es una alegoría de ocho minutos que muestra la enorme capacidad del viento en modelar y destruir, en perfilar y descomponer la realidad, trazando líneas, borrándolas y volviendo a hacerlas, en un aliento con vida propia.

De la ventana para el cine (De Janela pro Cinema, 1999), de Quiá Rodrigues, es un cálido homenaje de trece minutos a la historia del cine. Se suceden muñecos de figuras emblemáticas: Marilyn Monroe, Marcello Mastroianni, Charles Chaplin, etcétera. El pretexto es la sensualidad que una misteriosa mujer (MM, quién más) proyecta en un vecindario cargado de cinefilia. La textura terrosa de las criaturas hace de este corto un ejercicio nostálgico y delicioso.

Los hermanos Williams (Os irmaos Williams, 2001), de Ricardo Dantas, es una parodia de doce minutos, hecha en plastilina y 3D, que narra el nacimiento, la vida y la desaparición de un grupo de samba de la periferia de Sao Paulo.

Guernica (2003), de Marcelo Ricardo Ortiz, es una alucinación en 3D con la conversión a la vida de emblemáticas obras de los artistas Pablo Picasso (**Guernica**, justamente), Vincent Van Gogh (**Dormitorio de artes**) y Salvador Dalí (**Persistencias de la memoria**). Amalgama de trazos y texturas en una realización de tres sorprendentes minutos.

Ascensor de servicio (Elevador dos fundos, 2003), de Marcelo Ribeiro Mourão, es una incursión de cuatro minutos en las traviesas aguas del humor grotesco y escatológico. Narra un conjunto de pequeñas situaciones en un ascensor, donde la cercanía inevitable se complica por la súbita contaminación del ambiente.

Meow (1981), de Marcos Magalhães, es uno de los cortos pioneros del despegue de la animación brasileña. Fue el primer filme animado ganador de un premio en el Festival de Cannes. Se trata de una aparente sencilla anécdota de un gato que se resiste a dejar su tradicional leche por una simple gaseosa transnacional. Ocho minutos de paródica lucha de sabores y costumbres.

Finalmente, disfrutamos de **Run, Dragon, Run!** (2002), del mencionado Ricardo Biriba. Su corto de cuatro minutos es un ingenioso trabajo en 3D que narra la historia de un pequeño dragón que sufre una implacable persecución de parte de crueles guerreros medievales. ☹



Ricardo Biriba

“La computadora no garantiza el éxito de un filme”

Escribe Miguel Rosas Baes

Ricardo Biriba, uno de los principales animadores brasileños, fue el invitado internacional de *Animagyc*. En medio de su fugaz estadía, conversó con nosotros sobre las perspectivas de la animación latinoamericana y las nuevas tecnologías.

¿Cómo observas el trabajo de los animadores latinos en USA?

Creo que el gran mérito de los estudios norteamericanos es saber aprovechar bien el talento de animadores del mundo entero. Pienso que los animadores talentosos no encuentran ningún problema para destacarse en los Estados Unidos.

¿En particular, cuáles son las condiciones de trabajo de los animadores latinos que trabajan en *Blur*?

Ya no trabajo más para *Blur* (acabo de salir), y en realidad nunca trabajé en el mismo estudio, sino como freelancer off-site, desde Río de Janeiro, por lo tanto no creo estar muy habilitado para responder esta pregunta. Sin embargo, creo que no existe ninguna diferencia entre las condiciones de trabajo de los animadores latinos y los otros animadores. En verdad, hasta donde sé, el estudio posee artistas de más de diez países diferentes y todos reciben el mismo trato.

¿Cómo fue trabajar a distancia para un estudio como *Blur*, cuál era el sistema de trabajo?

Fue una experiencia muy buena que funcionó durante más de dos años. Básicamente, trabajaba en casa y recibía todo vía correo electrónico. Generalmente el productor me enviaba las escenas en 3D, con los personajes listos para ser animados y algunas anotaciones respecto del tipo de animación que el director quería en aquella escena. Yo comenzaba a trabajar en las animaciones y empezaba a intercambiar informaciones con el director y con el supervisor de animación hasta que la escena quedase del agrado de ellos. Es un sistema eficiente. El único punto negativo es la ausencia del contacto humano. El contacto con los colegas puede influir positivamente tu trabajo. Este tipo de intercambio profesional hace mucha falta en un trabajo a distancia.

¿Qué necesita América Latina para desarrollar una industria animada?

La respuesta más directa sería dinero. Con recursos apropiados sería posible crear escuelas de animación, financiar festivales, montar estudios de producción de películas de animación, etc. La verdadera cuestión es saber de dónde podría salir este

dinero. Si de la iniciativa privada o a través de recursos públicos, como leyes de incentivo a la cultura. Es importante resaltar que la creación de una nueva “industria” es algo complejo, que no ocurre de la noche a la mañana, pero al final todos podrán sacar provecho de esto, a través de la generación de empleos, la recaudación de impuestos y del crecimiento de la industria del entretenimiento.

¿Cuál es tu experiencia personal con la animación en 2D?

Tuve un breve paso por la animación en 2D cuando tuve el placer de trabajar en un proyecto con Rui de Oliveira, un gran artista y animador brasileño. Fue un proyecto de desarrollo de cortos de animación que tenían como tema principal las leyendas brasileñas. Este proyecto fue montado dentro de la Universidad Estatal de Río de Janeiro.

Considerando el método de producción utilizado por *Alpamayo* en *Piratas en el Callao*, ¿cuál es tu opinión sobre la técnica de animación, la construcción de personajes?

Lamentablemente no conseguí ver la película entera (cuando visité Lima ya había salido de cartelera), pero por los pequeños trechos que pude ver, y por el *making off*, percibí que el método de producción es igual al de cualquier otro estudio de animación del mundo. Tal vez la única diferencia sea el número de personas trabajando. El hecho de que el estudio *Alpamayo* haya podido concluir un largometraje animado con un equipo tan pequeño, aumenta mi admiración por ellos.

¿Cuál es tu expectativa sobre la animación en 3D?

La animación en 3D viene creciendo bastante en estos últimos años y está pasando por una excelente fase. Muchos estudios están produciendo filmes con esa técnica, lo que ayuda mucho al medio a madurar y desarrollarse, pero es importante enfatizar que el 3D es apenas una técnica más de animación. Es importante dejar claro que la película debe tener un buen contenido independientemente de haber sido hecha en 3D, 2D o stop motion. El simple hecho de hacer un filme en una computadora no garantiza su éxito. Creo que dentro de algunos años, cuando esta técnica se torne algo común, la calidad de la historia va a ser la gran diferencia. ☺



Nuestro pequeño paraíso de Walter Tournier.

el cine animado peruano durante la vigencia de la ley 19327

Escribe Nelson García Miranda

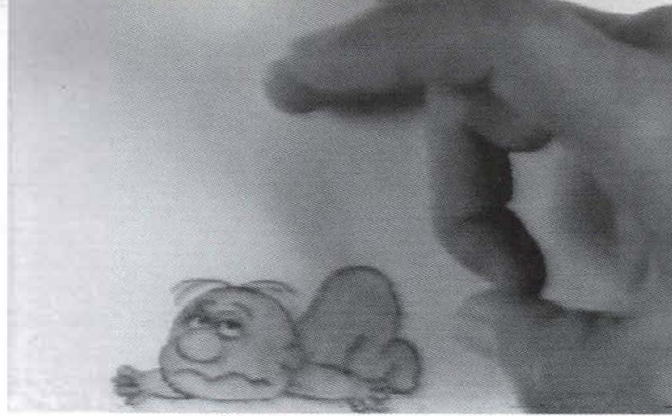
Cuando en 1972 se promulgó la Ley 19327, que garantizaba la exhibición de toda película producida en el país, recién aparecieron cortos en los cines. A mediados de 1973, la mayoría pertenece al género documental, prioritariamente centrado en el rico folklore y los restos del pasado incaico. Se realizan entre cincuenta y sesenta cortos de este tipo por año. Recién en 1976, después de más de doscientas cintas, se exhiben tres cortos del género animación: **Pacto Andino** y **Balanza comercial**, dirigidos por Rafael Seminario, y **Facundo**, dirigido por Fernando Gagliuffi. Los de Rafael Seminario son realizados por encargo de una casa productora interesada en mostrar su solidaridad con el gobierno que, en unión con otros países andinos, suscribía un convenio de fraternidad e intercambio comercial.

Facundo, en cambio, es una auténtica expresión personal. Gagliuffi zanja en un solo trazo su diferencia con el dibujo animado supeditado al diseño para fines publicitarios, y rescata al cine animado como un medio de búsqueda y preocupación estética. Es la transfiguración de un personaje popular en la sociedad de la gran capital. Un provinciano en Lima, invasor pícaro, iluso, tenaz comején de la urbe moderna. Siete años después, en 1983, Gagliuffi recurre nuevamente a este mismo personaje pero ahora en versión femenina y crea una pareja para Facundo en el corto **La misma vaina**. Ahí retoma una preocupación que ya aparecía en su primer trabajo. En realidad sus cortos son un pretexto para presentar una revisión risueña de la arquitectura anárquica de una ciudad como Lima, en la que todos los servicios, por ejemplo el transporte público o los ascensores de los edificios, son torturas kálfianas. Desde ese año Fernando Gagliuffi, lamentablemente, no ha vuelto a dirigir.

En 1980 surge la figura de Walter Tournier, uruguayo que residiría en Lima hasta 1986, sin duda una presencia mayor

en el cine animado del Perú. Tournier es un profesional muy versado en diferentes técnicas de animación, las que expuso con maestría en cortos como **El cóndor y el zorro** (1980), hecho en figuras de papel cortado, escenificando un mito andino; **El chicle** (1982), ficción con animación de plastilina en la que una bolita de chicle persigue en sueños a un niño; **El clavel desobediente** (1982), animación de marionetas y figuras de material diverso, la historia de un clavel que se niega a florecer; **El señor gallinazo vuelve a Lima** (1983), ejemplo de dominio a la perfección del dibujo animado, en el que demuestra ser un fondista sin igual: crea bosques estampados en cartulina con huellas de hojas auténticas, secas, pintadas, para mostrar los parques de la ciudad donde un niño vuela en el lomo de un ave; **Nuestro pequeño paraíso** (1985), un mundo de plastilina donde la televisión mantiene cautivo a un espectador al cual sumerge en las fantasías lacrimosas de una telenovela o en la perfecta felicidad de los comerciales. Con Tournier llegó al Perú el concepto de la animación en un sentido amplio. Antes de él comenzaba y acababa en el dibujo animado, que él plantea como sólo una de las muchas técnicas de esa expresión. Desgraciadamente no dejó escuela o nadie entendió su propuesta de asumir la animación como una de las formas más puras y libérrimas de hacer cine.

Paralelamente a la presencia emancipadora de Walter Tournier, aparece una institución, la Academia CESCA, en la que se enseña mecanografía, computación y dibujo animado, a elección del adolescente. Alcanza un éxito sin precedentes y una multitud de muchachos se matricula en esta última especialidad sin sospechar que iban a recibir la más retardataria idea del dibujo animado. Los profesores de diseño son maestros de dibujo para instrucción media y los de animación son rellenadores de acetatos de publicitarios, con un rudimentario y oscuro concepto de la intermediación.



El chicle de Nelson García. Animatógrafo de Benicio Vicente.

Uno de sus primeros trabajos, en el que aprovechan la mano de obra de los alumnos, es un dibujo animado sobre el héroe Miguel Grau y sus triunfantes combates contra la marina chilena a bordo de su pequeño barco, el **Huáscar**, durante la guerra de 1879. La versión es tan estruendosamente ridícula, que resulta inolvidable e involuntariamente cómica para quienes la hayan visto, que son pocos, porque fue rechazada en su versión original. Sus productores, ni cortos ni perezosos, aprovechando que duraba veinte minutos, la dividieron en dos partes, de diez minutos cada una, extrajeron todo lo que fuera reconocible como referencia al héroe; dejaron a los tres "chilenos" (que estaban dibujados como gorilas y nadie los identificaba); copiaron cada reducción ya no en color, sino en blanco y negro, y titularon una **El capitán justiciero en combate contra koatas** (1981) y a la otra **Hazañas en alta mar** (1983). Así las exhibieron públicamente, aprobadas por la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI). Una vergüenza y una burla frente a los esfuerzos expresivos de Gagliuffi y Tournier.

La tercera personalidad de interés en el cine animado del Perú es el artista plástico profesional Gonzalo Pflucker, autor del corto **El perfil de lo invisible** (1987), su única incursión filmica. Es un dibujo animado en acetato y en blanco y negro realizado a lo largo de cinco años, que explora el movimiento perpetuo de un dibujo infinito que se devora y se recrea a sí mismo, ilustrando el mito de un ser que se transmuta en mil formas hasta encontrar su complemento. Es, a mi modo de ver, de los más perfectos dibujos animados peruanos.

También se han realizado dos cintas que explican didácticamente la técnica del cine animado: **Cómo se hacen dibujos animados** (1979), de Edmundo Vilca, y **Animatógrafo** (1990), de Benicio Vicente. Ellos provienen del mundo de la publicidad para televisión desde antes de 1972. Vilca tuvo una segunda incursión en el cine en 1988, siempre en dibujo animado, con el corto **Los primeros hombres de América**, en el que explica, de manera supuestamente amena, la teoría de inmigración asiática en el proceso de poblamiento del continente americano.

Vicente es uno de los trabajadores de cine animado más completos del Perú. Domina varias técnicas, sus trabajos son mayoritariamente para la publicidad de TV, bellos pero efímeros, como todo lo que pasa por las fauces de la pantalla chica. Con **Animatógrafo** incursionó por primera vez en el cine para acogerse a los beneficios de la ley. Retoma los artefactos ópticos anteriores al cine como el traumatropo, el zootropo, el fenaquistocopio, etc.: las primeras formas de dibujo animado. La misión didáctica está mejor lograda que en el trabajo de Vilca, gracias a que Vicente está muy vinculado e interesado en la formación de técnicos en animación.

De las promociones egresadas de CESCA, el milagro del aprendizaje por error y la decidida vocación por la animación han salvado a algunos jóvenes como Augusto Cabada Alarco,

Javier Prado, Máximo Geldres y Carlos Elorriaga, todos entusiastas del dibujo animado. El más interesante del conjunto es Cabada. Su corto **Omagua, el niño amazónico** (1986) pretende ser una versión nacional de la producción de Disney **El libro de la selva**. Maneja bien la narración, pero desconoce las leyes del misterio para alcanzar positivamente la fascinación de un niño indígena por una flor gigante y peligrosa.

Geldres ingresa a la realización con **La caza del puma** (1988). Su virtud es haber logrado cierta coherencia en el movimiento de personajes humanos y animales, pero no sabe cómo recrear la violencia y el suspenso en la fiera de la anécdota. Elorriaga explora la chanza visual, haciendo que las piedras incandescentes de una explosión volcánica persigan a sus personajes en **Fuego** (1988), pero las situaciones son previsibles, ingenuas, poco inteligentes y mansas.

De Javier Prado podría esperarse todavía algo más que ser un hábil rellenador de acetatos en los cortos antes mencionados. Quizás es el más dotado del grupo para el guión, sus populares tiras cómicas en algunos periódicos así lo demuestran. Esperamos que algún día las adapte para el cine animado y las dirija.

No se puede dejar de mencionar a Pedro Vivas, muy vinculado a CESCA durante varios años y gestor de varias promociones de técnicos en dibujo animado, pero en este caso hay que hablar de cantidad, no de calidad. Otra persona que estuvo vinculada a CESCA es Carlos Vale, uno de los más experimentados trabajadores del dibujo animado en el país. Recién en 1988, ya libre de CESCA, dirigió **El camello sin joroba**, expresivamente pobre y elemental para alguien con tantos años entre acetatos. Luego insistió con **Pedro Ruiz Gallo** y **Pedro Paulet** (1989).

En el panorama de la animación ha habido algunos cineastas no especializados en labor de guión o dirección, como Mario Acha (**El mito de Inkari**, 1977), Alberto Durant (**Paco Yunque**, 1980), Nelson García (**El chicle**, 1982), Christine Rosenthal (**El enemigo nuestro de cada día**, 1983), Ubaldo Ramos (**El señor gallinazo vuelve a Lima**, 1983), Víctor Sarmiento (**Un mundo para dos**, 1983, y **La oscuridad colorida**, 1985), y Roberto Bonilla (**Al toque de queda**, 1990). Hay que resaltar la fecundidad del encuentro y diálogo entre autores de especialidades distintas, donde la palabra mayor la ha tenido el animador. El caso más destacado es otra vez Tournier, responsable de la fuerza de **Paco Yunque**, el humor de **El chicle** y la poesía de **El señor gallinazo vuelve a Lima**.

En los veinte años de vigencia de la ley 19327 el cine animado constó de treinta cortometrajes aproximadamente. Hay que reconocer que en ellos existe más dedicación, esfuerzo y cinematografía que en la mayoría de los casi novecientos filmes de similar duración que los rodean. ☛

el tiempo de lo que narramos y evitar que quede en anécdotas, cosa que hemos logrado hasta cierto punto y que, en cualquier caso, nos ha ayudado a experimentar con diversos estilos de animación en los pocos cortos que hemos tenido la suerte de hacer. Hemos trabajado con full animation (animación cuadro por cuadro), half animation (animación cada dos cuadros) con los respectivos encuadres fijos que nos ayudaron a "engañar al ojo", animación en Flash, en Mojo, a mano (lo artesanal siempre termina siendo lo más trabajoso pero lo mejor). Queda por experimentar con 3D, stop-motion animation, colores que permitan texturas, etc. Retos planteados y abandonados o archivados para cuando los proyectos crezcan en un futuro no muy lejano, esperamos.

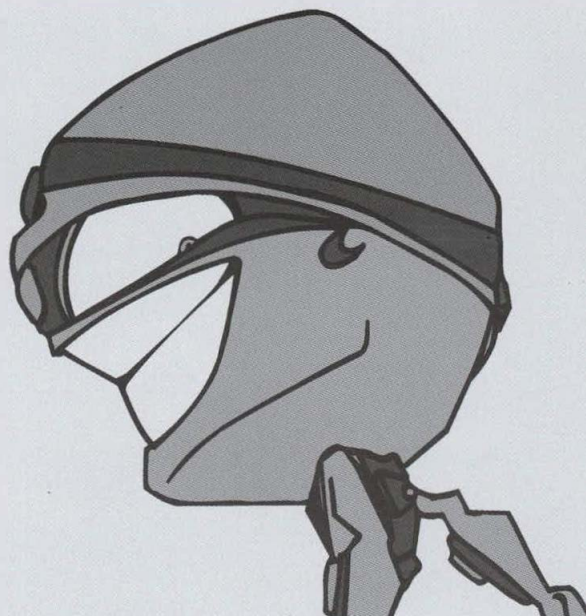
Siempre estuvimos interesados en la animación y en el cine, y nos nutrimos desde niños y hasta hoy con influencias dispares, desde Disney hasta Sokurov, por marcar el contraste. Salga de donde salga, Mauricio estudió diseño gráfico en Toulouse Lautrec, siempre interesado en lo gráfico y la animación, y Luis Ángel fue a Comunicación en la Universidad de Lima, siempre interesado en el cine. Luego de unos breves coqueteos con la animación emprendimos nuestro primer proyecto, tal vez el más exitoso hasta hoy: **Acero inoxidable** fue un ejemplo de desánimo. Tal vez por falta de fe en las satisfacciones que nos traería, el proyecto (una broma de dos minutos y medio) demoró cinco años en hacerse, por priorizar ambos realizadores otras cosas por encima del corto. Obviamente, tras la alegría del parto y los premios nacionales e internacionales recibidos decidimos no dormirnos más, y en el siguiente año y medio hemos realizado otros cinco cortometrajes.

Un minuto en la vida de un hombre, muy al contrario de **Acero inoxidable**, buscó el trazo indefinido y el humor estático, la desazón urbana como antónimo de la violenta fantasía de ciencia ficción que nuestro primer corto ilustró, los colores lavados en lugar de los brillantes y limpios. Por su lado, con **Una semana de viaje** pretendimos llevar la experimentación (y la paciencia del espectador) al extremo, y con su secuela simplemente probar quién era suficientemente valiente para sufrir la agonía dos veces. Por otro lado, mientras que **Basuritas** es un redondo ejercicio en Flash, nuestro próximo proyecto **Maravillosamente distintos** lo es en Mojo, un programa menos conocido pero que nos ha dado oportunidades expresivas mucho más amplias y que esperamos saber aprovechar.

Tenemos planes para el futuro. En primer lugar, nunca dejar de trabajar y de buscar en las posibilidades expresivas de la animación, siempre de a dos o con alguien más, a quien le interese. Si bien somos obsesivos en la búsqueda de calidad, no lo somos para seguir corrientes. Es por eso que si bien conocemos el 3D no somos sus amigos. Sabemos que lo que aporta es monumental, pero aún no tenemos los recursos (y creemos que nadie en el Perú los tiene) para trabajar en 3D y darle un acabado de calidad. No hemos trabajado en stop-motion (la técnica favorita de Burton), aunque quisiéramos y nos falta experimentar mucho con el color y las posibilidades del arte manual, artesanal. Poco a poco. Las historias no se acaban, ni las técnicas. Ni las ganas. ☺

*mauricioesn@hotmail.com, rranasss@hotmail.com
www.geocities.com/maravillosamentedistintos

Acero inoxidable.



el gato crumb. las nueve vidas de un genio

Escribe Carlos Naupari

Viñeta 1. Plano general, calle de San Francisco, 1967 – Día El hippismo está dando sus primeros latidos. Janis Joplin, **The Grateful Death** y **Jefferson Airplane** están instalados en las calles de esta ciudad que respira juventud y rebeldía. Robert Crumb, un tipo flaco, desaliñado y con veinticuatro años encima, ha llegado con su esposa Dana y dos experiencias vitales para su carrera en el mundo de los cómics. La primera, haber colaborado en **Help!**, una revista humorística –donde consigue realizar uno de sus mayores sueños, trabajar con Harvey Kurtzman, dibujante y creador de la revista **Mad**–, en la cual rescata y desarrolla en forma básica a uno de sus personajes más entrañables, **El Gato Fritz**; y la segunda, haber colaborado en la publicación underground **Yarrowstalks**, revista para la que creó al personaje **Mr. Natural**, un gurú farsante, que tenía “todas las respuestas” de la vida y que supuestamente nace de los “malos viajes” que tuvo por algunas experiencias con el LSD. San Francisco significaría un cambio muy fuerte en el temperamento de Crumb, pues nunca pudo compenetrarse con el movimiento de la época.

*“Dios sabe que lo intenté. Venía aquí todos los días e intentaba ser uno de ellos, naturalmente lo hacía para ver si me tocaba algo de todo ese amor libre, pero no me comía una rosca, me decían tú eres de narcóticos, y en las fiestas todos se apartaban de mí, más o menos tenía el mismo aspecto que ahora. Recuerdo que una vez Janis Joplin me dio un consejo, me dijo Crumb, ¿qué pasa contigo, no te gustan las chicas?, y yo respondí claro que me gustan las chicas, ¿qué te crees?, y ella me dijo déjate crecer el pelo, ponte una de esas camisas de satén, una chaqueta de terciopelo, unos pantalones de campana y unos zapatos modernos y verás cómo funciona, pero no podía hacerlo, todo aquello me parecía estúpido, no iba conmigo.”**

El **GATO
FRITZ**



RALPH BAKSHI · STEVE KRANTZ · RALPH BAKSHI



Meses después de haberse instalado en San Francisco, el "agente de narcóticos" crea **Zap Comix**, la primera revista gráfica "sólo para adultos intelectuales", como rezaba la advertencia en su portada y que estuvo dedicada por completo a lo que luego se conocería como "cómic underground". El número cero de **Zap** fue publicado y distribuido por Don Donahue y Charlie Plymell un año después de su creación. En esa primera edición aparecieron (aunque no por primera vez), **El Gato Fritz** y **Mr. Natural**, pero el tratamiento en ambos fue distinto, pues lo que hizo Crumb fue darle un giro total a la moral tradicionalista de Disney, manteniendo los dibujos tiernos (con ojos grandes y sonrisas resplandecientes), pero cargados de connotaciones sexuales o de contradicciones filosóficas respectivamente. En los siguientes números, Crumb confrontaría con dureza (e ingenio) a la sociedad, poniendo en el tapete temas tan espinosos como el incesto (a través del cómic **Joe Blow**, aparecido en el número 4 de **Zap comix**) y ya se dejaban escuchar voces que lo acusaban de obsceno. En 1970 Crumb vendió los derechos de **El gato Fritz** al animador Frank Bakshi (director de la película animada **El Señor de los Anillos**), quien hizo una de las primeras películas adultas de dibujos animados teniendo como protagonista al lujurioso gato, pero que significó una decepción para su creador.

"Fritz The Cat es una de mis obras más conocidas, sin duda porque se hizo una película de dibujos animados que me seguirá avergonzando durante el resto de mi vida. Debo decir que no tuve nada que ver con la película, yo no quería que se hiciera, me parecían unos embaucadores, pero pasaron por encima de mí. Así que tiempo después maté al personaje en una historieta, hice que un avestruz hembra le clavase un picahielos en la cabeza (...) Mis cómics de los sesenta retrataban los ritmos de la muerte cultural. (...) Me engañé con mis propios dibujos. Otra gente pensó que eran imágenes felices de muñecos relajados teniendo un buen rato... ¡Así que eso terminé pensando yo mismo! Se me olvidó lo que eran realmente: ¡fotografías de la danza de la muerte!"

Viñeta 2. Interior casa de Crumb, Filadelfia, 1958 – Día

Cuando tenía quince años, Robert y su hermano Charles, comienzan a realizar una serie de cómics con personajes propios que enseñaban a sus compañeros de estudios. En uno de esos cómics comenzó a desarrollar a **El Gato Fritz**. Mujeriego (aunque a veces en sueños), marihuanero y vago, se convirtió en una proyección de los deseos de Robert.

"Recuerdo que a los trece o catorce años, cuando intentaba ser un adolescente normal, hacía el ridículo. Intentaba comportarme como ellos y resultaba ridículo, muy extraño, de

modo que dejé de intentarlo y me convertí en una sombra. (...) Me empecé a interesar por la música antigua, intentaba juntarme con los negros, iba de puerta en puerta buscando discos viejos, cosas de ésas que resultan inconcebibles en un adolescente normal. Cuando tenía diecisiete años empecé a tener esa obsesión de que pasaría a la historia como un gran artista y de que ésa sería mi venganza."

Viñeta 3. Interior casa de Crumb, Francia, 2005 – Noche

Algunos de los más famosos personajes de Crumb en la época de **Zap Comix** son (aparte de **Fritz** y **Mr. Natural**), **Flakey Foont**, **Schuman the Human**, **Whiteman** (un norteamericano medio sexualmente reprimido), **Angelfood McSpade** (una africana amazona totalmente liberada sexualmente) y **Yetti** (otra amazona que en cierta ocasión atrapa a Whiteman y le convierte en su amante). A pesar del éxito de **Zap**, los cómics consiguieron atraer la atención de las asociaciones feministas, que se quejaron repetidamente de que las mujeres que aparecían en los cómics de Crumb eran meros objetos sexuales. Y más aún, cuando, después de toda la "paz y amor" de sus primeros cómics (que tanto gustaban a los hippies), Crumb se dedicó a desentrañar sus deseos más peculiares y extraños, haciendo incluso crueles reflexiones autobiográficas. Las mujeres grandotas e increíblemente flexibles y de senos generosos comenzaron a ocupar el lugar central en sus cómics. En sus propias palabras, "empecé a dibujar en los cómics la parte más oscura de mí mismo, algo que hasta entonces había mantenido oculto". Este nuevo cambio traería consigo que Crumb se alejara de la vida pública y se enfrascara totalmente en la música y el dibujo, continuando con publicaciones esporádicas, pero llenas de genialidad, como **Hup**, **Self-Loathing Comics** (en el que Crumb y su segunda esposa cuentan las experiencias de su vida diaria en el pueblecito francés donde viven), o **Mystic Funnies** (donde aparecen nuevas entregas de **Mr. Natural**).

Crumb es en la actualidad uno de los mejores y más influyentes artistas de cómic que hayan surgido en los Estados Unidos, país que lo ha desencantado tanto que se mudó permanentemente a un pequeño pueblo francés, donde vive felizmente en una casa que consiguió al cambiarla por seis libros llenos de sus dibujos y bocetos más personales. ◉

* Las declaraciones fueron tomadas de los sitios web calle22.com y zonalibre.org.



Mercano, el marciano de Juan Antín.

Animación argentina

entre el boceto y el dibujo

Escribe Leonardo M. D'Espósito*

Hablar del cine de animación argentino es mencionar una historia llena de discontinuidades e hiatos, algo no muy diferente de lo que sucede con el cine de acción en vivo. Actualmente, el dibujo animado –corriente principal de la animación aquí y en todo el mundo– es una fuente fructífera de trabajo, aunque la mayor parte de lo que se produce es para publicidad. La renovación tecnológica que se logró en la década del noventa permitió el desarrollo de una nueva generación de animadores y productores de animación. Pero el lector perspicaz verá que no menciono “artistas de la animación”. Este punto es central para comprender qué está sucediendo en la Argentina.

Existe un prejuicio fundamental respecto de la animación: que se trata exclusivamente de un cine inicial o “didáctico”. Un cine infantil no sólo en sus contenidos, sino necesariamente en su forma. Este prejuicio es el que lleva a la multiplicación de filmes cuya torpeza formal se escuda detrás de su utilidad. Cuando hablamos de “utilidad”, lo hacemos pensando en la idea (falsa) de que asistir a ver un filme (cualquiera) debe “darnos algo”; que ver una obra de arte debe ser no una forma de acercarnos a lo extraordinario, sino de obtener un beneficio cuantificable. Cuando se trata de un cine tildado de “infantil”, esto es aún más flagrante.

Películas como **Manuelita**, **Patoruzito** o la saga de **Dibu** (en rigor, mezcla de animación con acción en vivo) son enormes tropiezos. Grandes éxitos de taquilla coproducidos por poderosos multimedios y la no menos poderosa productora Patagonik entre los últimos años del menemismo y el 2000: productos diseñados con ambos ojos puestos en qué vender en las vacaciones de invierno (el receso escolar de mitad de año, donde crece la afluencia a las salas). Detrás de los títulos citados no hay ninguna necesidad estética, sino una simple ecuación económica: un filme “para los niños y toda la familia” vende más entradas (y en la Argentina, además, obtiene la mayor tasa de subsidio que otorga el Instituto de Cine argentino de manera automática). La animación es el más personal de los cines –dado que el fotograma guarda la traza de una infinidad de elecciones estéticas–, pero estos filmes impersonales carecen de ideas de puesta en escena. Por ejemplo: suelen combinar animación en tres y dos dimensiones sin una necesidad estética o formal que lo justifique, lo que suele redundar en secuencias pobres al buscar una espectacularidad que no consiguen. En este sentido, el uso del digital ha hecho estragos en la animación contemporánea, básicamente porque se lo concibe –de manera errónea– como una “solución fácil” que otorga mayor “realismo”.

No es así: la elección de cualquier herramienta o técnica debe sustentarse en un proyecto estético personal. En estos filmes de animación comercial, esa carencia es sustancial y por eso adolecen de la pobreza visual que refleja su utilización como meras excusas para vender *merchandising*.

Por suerte, aunque con grandes dificultades para concretar su pasión, hay artistas importantes que ven la animación no como una manera de vender muñecos o toallas, sino como medio de expresión ilimitado, donde la imaginación carece de fronteras. Es el caso de quienes rodean a Pablo Rodríguez Jáuregui –especialmente en el proyecto de animación musical/experimental **The Planet** (2000), sobre música de Fernando Kabusacki–, Juan Pablo Zaramella (el corto **Viaje a Marte** consiguió este año ser proyectado antes de filmes “serios” o “para adultos”, fenómeno corriente en países como Francia, pero absolutamente ignorado por estos lares) o Juan Antín (**Mercano, el marciano**, 2002). Estos títulos son ejemplos de una toma de partido por la animación donde lo que prima es qué se puede extraer de la técnica y donde los realizadores se preguntan si sus ideas son pertinentes para volcarlas a la animación, qué técnica es más adecuada para cada idea (Zaramella ha trabajado tanto con animación cuadro a cuadro de muñecos de plastilina como con pixilación: cada filme impone su técnica), y –central– dejan volar la imaginación más allá del corsé que impone esa idea totalmente perimida de la equivalencia entre animación e infancia.

En todo caso, lo que liga estos trabajos con la infancia es la actitud lúdica libre sobre los materiales, aunque ligados por ideas que les dan coherencia interna. Tampoco son filmes basados exclusivamente en el diseño –algo frecuente en el campo publicitario– sino verdaderos mundos alternativos de puro cine. Desgraciadamente, los costos de la animación no permiten un desarrollo más allá de la voluntad artística de algunos arriesgados: quienes sí tienen el capital optan por el producto de rentabilidad rápida, casi una operación de mercado donde la película en sí es lo de menos.

Aún así, la animación verdadera, ese juego con lo real, resiste y crece en la Argentina. ◀

* Crítico de cine y especialista en animación. Redactor de la revista **El Amante**, docente y encargado de la sección cine en el sitio de Internet **Terra Argentina**.



la técnica del dibujo animado

Escribe Benicio Vicente

La realización de dibujos animados se basa en el principio de la proyección cinematográfica de las imágenes que se superponen una tras otra sobre la pantalla creando de esta manera una ilusión de movimiento, al que llamamos **animación**. Esto se logra con imágenes fotográficas de personas en vivo, al que llamamos **cine**, o de dibujos fotografiados y proyectados que llamamos **dibujos animados**.

Los dibujantes de animación realizan sus dibujos teniendo en cuenta este principio técnico. En algunos casos, sobre todo los niños y jóvenes que recién se inician en el arte de la animación, se va dibujando lámina tras lámina buscando que cada dibujo tenga relación entre la anterior y la siguiente por dibujar, tratando de lograr movimiento y ritmo dentro de una forma o ideas imaginarias. Así esta técnica, que llamaríamos *espontánea*, va fluyendo cuadro a cuadro y se va plasmando como un verdadero arte de animación.

Otra de las técnicas más usuales, cuando el proyecto es mayor y está dentro de un control de tiempo y espacio requeridos, se realiza con un equipo de dibujantes o animadores profesionales que elaboran la animación en varias etapas:

a) Se realiza un planteamiento de la toma o escena por animar, previo diseño de los personajes y fondos o escenarios. El animador principal bosqueja las posiciones claves en las que el personaje requiere de mayor atención por su movimiento rítmico, su expresión facial y corporal, los movimientos de acción y reacción física, y de acción natural o de fantasía imaginaria dentro de la toma.

b) Los dibujantes de intermedios realizan los dibujos que completan la acción. El número de dibujos a realizar los determina en algunos casos el tiempo de duración de la toma o la coordinación entre la expresión del personaje, la actitud de su acción o el diálogo expresado entre los personajes.

c) Los dibujos realizados en bosquejos a lápiz se revisan y coordinan con una hoja de control que mide la duración de la toma y la lectura de sonido del diálogo o ritmo musical.

d) En esta etapa, las láminas con los bosquejos son pasadas a la computadora a través del scanner y luego depositadas en un archivo. A través de un programa de edición digital se logrará el montaje visual y una coordinación más precisa del movimiento total con el sonido. Es aquí cuando se ve por primera vez la acción y el movimiento artístico de los dibujos animados y si esto queda así o se debe hacer correcciones.

e) Hechos los ajustes necesarios, las láminas con los bosquejos se copiarán en limpio con líneas de tinta negra.

f) Esta vez las láminas en limpio se escanean de manera definitiva para ser pintadas en la computadora (los artistas de color digital deben conocer la variedad de software para colorear y dar efectos especiales a los dibujos lineales: **Photoshop, Paint, Fractal Paint, Corel Draw**, etc.). El pintado se aplicará en áreas de zonas planas o con sombras con las capas requeridas para cada color.

g) Terminados los demás procesos, el material digital obtenido pasa a la etapa de edición. Allí la elaboración visual de la imagen, para dar credibilidad a la obra, debe ser más intensa y cuidadosa. Se aplicarán además los efectos especiales de imagen y sonido, la intercalación de imágenes en vivo o de gráficos tridimensionales, los títulos y textos que pueden ser también animados de manera que todo el conjunto elaborado presente una unidad visual artística de los dibujos animados.

Por último, es fundamental que toda la obra de animación sea un proyecto que cuente con personas de mucha imaginación y creatividad desde la concepción de la historia, el trabajo técnico e intelectual del guión y la puesta en escena, la realización artística del storyboard y el manejo del discurso fílmico en el planteamiento de las tomas y escenas. Es importante que el dibujante de animación tenga que saber también lo que es el cine como un apoyo técnico e intelectual, aunque su misión como animador o dibujante de animación es especialmente el de crear imágenes en movimiento con arte y gracia, como lo haría un actor. Sólo que su herramienta es el lápiz y todo objeto o material que sea posible de animar. ◀



Un nuevo modelo de trabajo

animación tridimensional

Escribe Rommel Comeca*

Si bien es cierto el tema escogido es realmente muy especializado y los únicos beneficiarios serían los artistas de Animación 3D y Composición, preferimos darle una mayor orientación como información general. Está propuesto como un material de referencia para que sea entendido por el público más amplio posible.

Uno de los principales problemas al crear una animación tridimensional es que el proceso de "renderizado" es muy largo. Puede tomar desde unos cuantos minutos hasta muchas horas de procesamiento. El concepto de Render se refiere al proceso en el cual una computadora genera nuevas imágenes a partir de la mezcla de otras (por ejemplo, una disolución o un fundido creado en una aplicación de edición no lineal), o también consiste en la generación de imágenes fotorrealistas creadas por un artista en un programa de animación tridimensional.

Centrémonos en el último concepto. Muchas veces el artista de 3D se da cuenta de algunos errores sólo al momento de ver la imagen en movimiento. Quizás las imágenes generadas no resultaron tan dramáticas como esperaba, o el director le pidió cambios en texturas, colores u otros puntos en cuestión. La solución era volver a renderizar toda la secuencia de nuevo, aunque sea por cambios mínimos como variar la intensidad de una luz, suavizar un poco más las sombras o mejorar la calidad de una textura.

Afortunadamente este proceso está cambiando conforme se van creando nuevas fórmulas de trabajo o se desarrolla la tecnología de manejo de imágenes. El primer método usado, del cual se puede hablar en otra ocasión, es el conocido como "Multipass Rendering" o renderizado por múltiples capas.

El método que nos interesa es el de la creación de archivos RPF (del acrónimo en inglés Rich Pixel Format Formato de Píxeles Enriquecidos). Usualmente cuando hablamos de imágenes digitales siempre pensamos en una imagen JPG o, si deseamos mayor calidad, en una imagen en formato TARGA (.tga) o TIFF (.tif). Estos eran los tipos de imágenes creadas

de facto para cualquier animación tridimensional antes de ser procesadas para su impresión a video. Ahora la tecnología nos ofrece el concepto de metadata, que es información adicional de la imagen generada.

Por ejemplo si renderizamos una animación donde hay imágenes en movimiento, la metadata sería la información que le indica al programa de composición en qué dirección se mueven los píxeles. Otro ejemplo muy importante es darle la oportunidad a nuestro programa de composición la posibilidad de seleccionar cualquier objeto tridimensional que hayamos creado con sólo asignarle el identificador adecuado. Incluso podríamos seleccionar únicamente la textura asignada a ese objeto. Es tal la cantidad de data que se incluye en un archivo RPF que hasta podemos identificar la profundidad de campo de esas imágenes.

Tal vez se pregunten cómo podría ayudarles puntualmente estos conceptos en su trabajo. De cientos de formas. La primera es que evita renderizar una animación por largas horas, ya que permite hacer las correcciones con un tercer programa de retoques y casi en muy poco tiempo. Al tener identificado cada elemento de la animación, podemos mezclarlo de manera impresionante con imágenes de video. Los efectos que quizás se crea durante horas dentro del programa de animación tridimensional, se pueden aplicar en unos cuantos minutos en el programa de composición.

Como no todo es simple en la vida, las limitaciones que se podría encontrar al usar estos archivos es que demanda mayor uso de la computadora. En consecuencia, no se puede realizar composiciones en máquinas de poca velocidad o mucho menos con poca memoria RAM. Otra precaución que debe tenerse es que el peso de un archivo RPF, por la data adicional, siempre va a ser mayor que una imagen tradicional.☛

* Consultor audiovisual
rcomeca@hush.com



Como un avión estrellado de Ezequiel Acuña.

Sétimo BAFICI

una ventana al cine del mundo

Escribe Isaac León Frías

Del 12 al 24 de abril se realizó la séptima edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, más conocido como el BAFICI. Iniciado en 1999 como una iniciativa de la Secretaría de Cultura de la Gobernación de la ciudad de Buenos Aires, tuvo al cineasta Andrés di Tella como su primer director y quien perfiló el carácter de un festival sin precedentes en la región, pues la mayoría o bien tenía una programación preferentemente latinoamericana o bien se acogía a fórmulas de selección de acuerdo a los modelos de los festivales europeos, desde el de Cartagena, de magro presupuesto, al de Mar del Plata, el más opulento. En cambio, el de Buenos Aires se proponía como la plataforma de un cine independiente de vanguardia, aquél que no se exhibía en las salas de Buenos Aires que, por si acaso, no son comparables a las de Lima, pues en esa ciudad porteña el nivel de calidad promedio ha sido históricamente muy superior al limeño.

Entre 2001 y 2004 el crítico Eduardo Antín (Quintín), director de la revista de cine **El Amante**, tuvo a su cargo la dirección del BAFICI y afianzó la orientación inicial, ampliando notablemente el volumen de la programación hasta acercarse a las trescientas películas en un conjunto de salas también más numeroso y convirtiendo al festival en una impresionante

ventana de las expresiones más novedosas, arriesgadas y curiosas del cine contemporáneo a nivel mundial.

El BAFICI confrontó durante estos años la peor crisis económica y social de la historia argentina y logró salir adelante indemne. No sólo eso, sino que vio un incremento creciente de la asistencia del público, lo que demuestra que en situaciones difíciles, el arte y el espectáculo, pese a la exigente propuesta del festival, se convierten en una alternativa deseable para quienes viven un día a día problemático.

Pocos meses antes de las fechas elegidas para la realización de la séptima edición, Quintín fue separado abruptamente del cargo cuando se encontraba en un festival europeo. Su remoción, que parecía estar preparada y en la espera de un pretexto para el que, infortunadamente, contribuyó Quintín (hacerse cargo de la programación de otro festival en Mar del Plata, distinto al que ha venido celebrándose en esa ciudad), hizo temer un viraje en la marcha del BAFICI.

Por suerte, y ahora dirigido por Fernando Martín Peña, de pasado cineclubístico y con preferencia por la historia, la conservación y restauración del cine del pasado,



Cómo pasan las horas de Inés de Oliveira Cézar. *El cielo gira* de Mercedes Álvarez.

no se ha modificado el perfil que el exitoso BAFICI de años anteriores había impuesto, por lo que parece, de manera definitiva. Es cierto que algunas cosas se hicieron extrañar: el diario del festival no tuvo el interés que antes tenía, la presencia de figuras de avanzada de la crítica de cine, como el norteamericano Jonathan Rosenbaum con la sección **El club de las películas olvidadas**, hizo sentir su ausencia. Pero tanto las películas en competencia como las que formaron parte de las múltiples retrospectivas y homenajes se situaron en la línea de lo visto en las ediciones previas. Y si el cine argentino que se vio decepcionó a locales y extranjeros no fue, como se pudo temer, por una imposición del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), sino por una clara disminución del nivel al que nos había habituado esa cinematografía en años anteriores. Por cierto, es prematuro hablar de una declinación de esa "nueva ola" que se puso en movimiento hace ocho años, pero las películas vistas en la última edición y que no incluyen los nombres más fimes (Martel, Caetano, Trapero, Alonso, Rejtman) significa un sensible bajón que, por otra parte, pone en evidencia que es muy difícil mantener de manera estable unos estándares muy altos de calidad expresiva y eso no sólo en Argentina, también en Francia, Italia, Irán, la China o cualquier otro país.

Hay que agregar que este año percibí en Buenos Aires, más aún que el anterior, un sentimiento distinto al que en 2002 y 2003 dominaba el ambiente, que era el de frustración y amargura por la situación reinante. El ánimo que uno recoge aquí y allá es ahora distinto, como si la esperanza frente al futuro hubiese regresado, sin que eso signifique que se haya superado del todo el grave impasse económico. Pero los signos de recuperación son evidentes y el gobierno de Kirchner cuenta con un significativo respaldo de la población argentina.

LA COMPETENCIA

Abierta por primera vez al cine documental, este año se impuso, precisamente, un filme de ese género. *El cielo gira*, opera prima de Mercedes Álvarez, ganó el premio del Jurado y el de la FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica). Es un testimonio sensible sobre los últimos habitantes de un pueblo cercano a Soria en el que se conservan vestigios de antiguas edificaciones de la época del Imperio Romano. Reflexión sobre las permanencias físicas y el paso del tiempo, *El cielo gira* es un nuevo aporte de ese cine español que viene renovando el género documental y sus alcances o poniendo en cuestión los límites del documental como hace José Luis Guerin en su cinta **En construcción**.

A destacar, a asimismo, otras operas primas: **Aftermath**, dirigida por la actriz danesa Paprika Steen, un contenido drama familiar en torno al motivo de la pérdida de una hija adolescente, y **L'esquive**, del francés Abdelatif Kechiche, ganadora del César 2004 a la mejor película francesa, una mirada a un grupo de adolescentes en la banlieu parisina que se debaten entre los afanes de una representación teatral y el juego de sus propios afectos. También opera prima, y sorprendente, es **4**, del ruso Ilya Khrzhanovsky, una incursión en ambientes campesinos con rituales funerarios y comilona orgiástica que rozan el hiperrealismo. Igualmente primeras obras valiosas son **Temporada de patos**, del mexicano Fernando Embcke, que se verá en el Noveno Encuentro Latinoamericano de Cine en el próximo mes de agosto, y **Domicilio privado**, un tenso relato del italiano Saverio Costanzo sobre las conflictivas relaciones palestino-israelíes situado en una casa familiar palestina ocupada por soldados de Israel en presencia de sus habituales residentes.

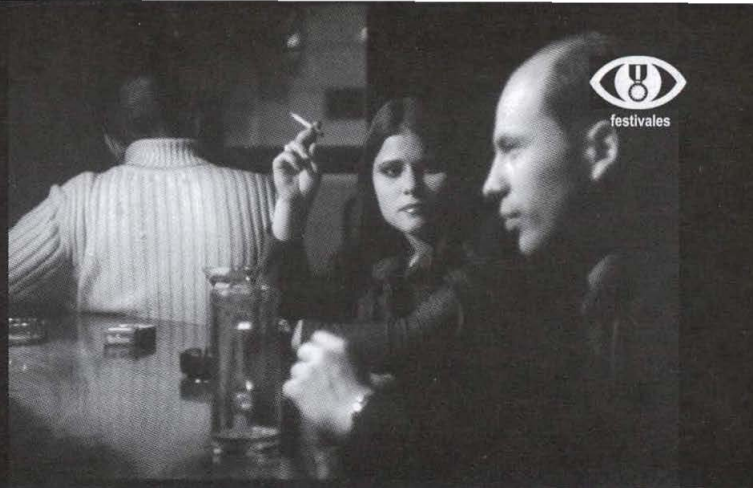
CINE ARGENTINO

Habituados al nivel del cine argentino de los últimos tiempos, lo visto en el último BAFICI, al menos lo que yo vi, deja mucho que desear. Ni **Samoa**, trabajo experimental de Ernesto Baca, ni **Opus**, tedioso documental de Mariano Donoso, ofrecieron algún interés. Y, dados los antecedentes de sus realizadores, **Como un avión estrellado** de Ezequiel Acuña, **Geminis** de Albertina Carri y **Monobloc** de Luis Ortega, no llegan a convencer. No es que se trate de películas descartables, pero están por debajo de los logros precedentes que hacían esperar resultados más satisfactorios.

En general, la representación argentina creó un desencanto mayoritario, aunque quiero dejar constancia de algunos títulos que no llegué a ver y que en opinión de colegas argentinos y peruanos son, en mayor o menor medida, rescatables: los documentales **Cándido López**, **los campos de batalla** de José Luis García, y **Los de Saltadillo** de Alberto Yaccellini, así como los relatos de ficción **Cómo pasan las horas** de Inés de Oliveira Cézar y **Cuatro mujeres descalzas** de Santiago Loza, de quien vimos el año pasado en el Encuentro de la U. Católica **Extraño**, su sorprendente opera prima.

TRAYECTORIAS

Es una de las secciones de mayor convocatoria pues abunda en títulos de los realizadores más comprometidos con ese cine que amplía las fronteras de la expresión cinematográfica. Haciendo una rápida enumeración de lo más valioso de la



Cándido López de José Luis García. 4 de Ilya Khrzhanovsky.

sección, aquí pudimos ver filmes de autores consagrados como los franceses **Notre Musique** de Jean-Luc Godard, **Pas sur la bouche** de Alain Resnais, **Cinevardaphoto** de Agnes Varda, **Clean** de Olivier Assayas y **Profil paysans: le quotidien** de Raymond Depardon. También del taiwanés Tsai Ming-liang (**The Wayward Cloud**), del israelí Amos Gitai (**Promised Land**), del surcoreano Kim Ki-duk (**3-Iron** y **Samaritan Girl**), del iraní Abbas Kiarostami (**Five**), del japonés Hirokasu Koreeda (**Nobody Knows**) y del maestro senegalés Ousmane Sembene (**Moolade**).

Asimismo, varias películas de realizadores de corta trayectoria que reafirman un gran talento como el chino Jia Zhang-ke (**The World**), el italiano Vincenzo Marra (**Vento di terra**), el alemán Fred Kelemen (**Fallen**), el camboyano Rithy Panh (**Les gens d'Angkor**), el palestino Hany Abu-Assad (**Paradise Now**) y el tailandés Apichatpong Weerasethakul (**Tropical Malady**).

Sólo esta sección justifica ampliamente la asistencia al festival y allí están, por cierto, los logros más altos del material contemporáneo ofrecido por el BAFICI. Mis preferencias se inclinan por **Notre Musique**, **The Wayward Cloud**, **Promise Land**, **Five**, **Moolade**, **Nobody Knows** y **The World**, pero es realmente difícil escoger cuando el grado de exigencia expresiva es tan alto.

EN FOCO

Aquí están las retrospectivas y muestras especiales. Hubo una especialmente amplia dedicada a la cineasta belga Chantal Akerman. No se exhibió **La captive**, estrenada inmediatamente después del Festival en Buenos Aires, pero sí una amplia franja de su obra en la que hay, entre otras películas de excepción, una obra maestra como **Les rendez-vous de Anna**. Es de importancia perentoria poder ver algunas películas de Akerman en Lima, pues se trata de una de las escrituras filmicas más personales en el cine europeo de las últimas décadas.

El norteamericano Monte Hellman, presente en el festival, fue objeto de otra retrospectiva en la que se lucieron sus insólitos westerns **The Shooting** y **Ride in the Whirlwind**, nunca estrenados en Lima, y **Two-Lane Blacktop**. Sus compatriotas Albert y David Maysles, que impulsaron el cine directo en los predios del documental, el japonés Ryuchi Hiroki, del que cabe ponderar **Vibrator**, logrado road movie con historia de amor sobre ruedas, el alemán Andreas Kleinert y el suizo Robert Frank, entre otros, formaron parte de la selección.

OTRAS SECCIONES

En la sección **Panorama** hubo funciones especiales con varios títulos argentinos, la muestra **Cine del futuro**, otra llamada **Territorios** en tensión donde se exhibieron valiosos documentales como el italiano **Oh, Uomo**, sobre el motivo de la laceración corporal y la muerte con materiales inéditos registrados en la primera guerra mundial y los años siguientes, y el surcoreano **Repatriation**, un largo reportaje sobre las vicisitudes de un grupo de espías norcoreanos encarcelados durante décadas en Corea del Sur.

La muestra **Algo judío** ofreció materiales diversos, entre ellos el documental norteamericano **Capturing the Friedmans**, un buen reportaje, complementado con abundantes fragmentos de home movies, acerca de una familia de clase media cuyo padre de inocente apariencia es acusado, con sólidas pruebas, de pedofilia. También **Hitler's Hit Parade**, que utiliza escenas de documentales (varios de ellos inéditos) junto con otras extraídas de películas alemanas de ficción de los años treinta para mostrar, con el fondo de canciones germanas de la época, el mundo feliz que prometía el nazismo.

La sección **Rescates** incluyó varios clásicos del cortometraje experimental y documental como **La sang des betes** del francés George Franju, **Meshes of the Afternoon** de la norteamericana Maya Deeren y **Le retour** del célebre fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Asimismo, la extraordinaria **Le tombeau d'Alexandre** de Chris Marker, **Más allá de la gloria** (**The Big Red One**), que no había vuelto a ver desde la época de su estreno y que se exhibió en una versión ampliada de 159 minutos, y una selección muy atractiva de reportajes del historiador británico Kevin Brownlow, entre ellos **Lon Chaney: A Thousand Faces**, **Cecil B. De Mille: An American Epic** y **So Funny It Hurt: Buster Keaton at MGM**.

El espacio es insuficiente para dar cuenta de la oferta enorme del BAFICI que, además de los filmes, ofrece la posibilidad del encuentro con críticos y realizadores, sin contar con los atractivos culturales de una ciudad como Buenos Aires en la que abundan librerías, tiendas de discos y vídeos y teatros, y en cuya cartelera filmica comercial se puede ver también algunas películas, si se encuentra el tiempo para hacerlo. ◀



Expectativa de Frank Ramírez.

II Festival Internacional de Cortometrajes y Escuelas de Cine El Espejo

expectativa por el corto

Escribe Christian Wiener

Durante siete días, la capital de Colombia, Bogotá, tuvo una gran descarga de cortometrajes con el II Festival Internacional de Cortometrajes y Escuelas de Cine **El Espejo**, que se realizó del 23 al 29 de junio. Fueron más de ciento sesenta cortos presentados en el más importante certamen de ese tipo en el país cafetero, de los cuales treinta y uno participaron en la categoría ficción de la competencia nacional, sesenta y dos en la categoría internacional, que reunió trabajos de Argentina, Brasil, Ecuador, España, Francia, México y Perú (entre ellos **Cineramas**, de Telmo Arévalo y nuestra compañera Julia Gamarra), quince de animación y diecinueve de video experimental colombianos, además de muestras y retrospectivas varias que congregaron una gran cantidad de público, especialmente juvenil, en las siete salas del evento.

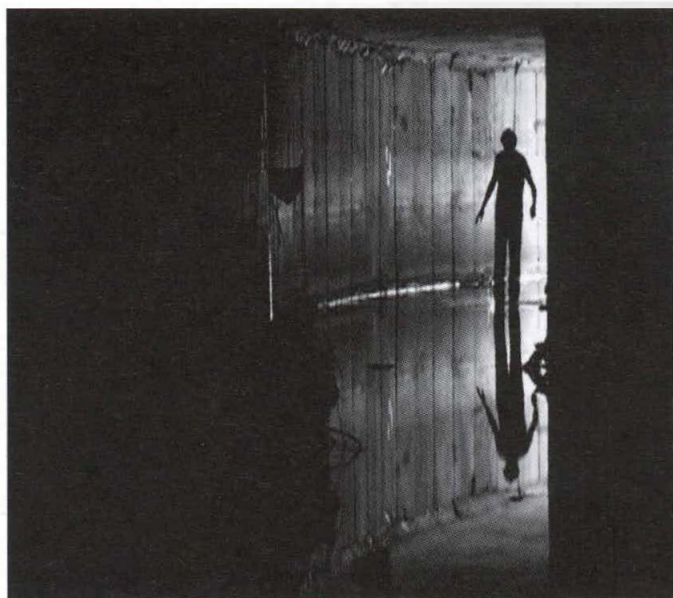
Hay que decir que este Festival ha sido posible por el entusiasmo de su director, Felipe Moreno, quien conduce **El espejo**, un importante programa diario dedicado al cortometraje colombiano en el canal de televisión del gobierno metropolitano de Bogotá (Canal Capital), y que ha promovido la exhibición de esas obras en diversos lugares de Colombia y el mundo, como el Festival de San Sebastián (España), Toulouse (Francia), Patagonia (Argentina), Cuenca (Ecuador), León y Guadalajara (México) y Cusco, Perú.

El Festival debe situarse además en el contexto de un país donde la producción cinematográfica vive el auge más importante de su historia. Son cerca de treinta largometrajes,

entre terminados y en realización, gracias a los incentivos de la nueva Ley de Cine promulgada en julio del 2003, donde se ha creado un fondo mixto de desarrollo con aportes de distribuidores, exhibidores y productores que en el primer año de aplicación ha entregado cerca de tres millones de dólares en estímulos para las etapas de creación, producción y lanzamiento de largometrajes, documentales y cortometrajes. Asimismo, el fondo promueve económicamente la formación del público con dineros para archivos filmicos, salas de arte y ensayo, cineclubes y festivales en todo el territorio de la República. Una muestra clara, para quienes no creen en ella, de la importancia de legislaciones e instituciones que apuesten por la cultura (Colombia tiene una ley y un ministerio de cultura activo), ya que si bien una norma legal no hace una cinematografía ni cineastas, resulta un estímulo fundamental y decisivo –cuando se aplica y tiene recursos– para que pueda existir y desarrollarse en países pobres como los nuestros.

En cuanto a la muestra principal de cortos colombianos, en la que fuimos parte del Jurado Internacional, como sucede también en el Perú, las grandes facilidades económicas, técnicas y de acceso que brindan las nuevas tecnologías audiovisuales digitales ha permitido una mayor producción, especialmente de jóvenes y estudiantes, pero no necesariamente la cantidad se traduce en calidad, dejándose de lado en muchos casos la profesionalización en el medio como introducción al largo, en aras de una no siempre lograda experimentación formal, subsidiaria de la estética del clip. Dada la historia y presente del país, no es

expectativa por el corto



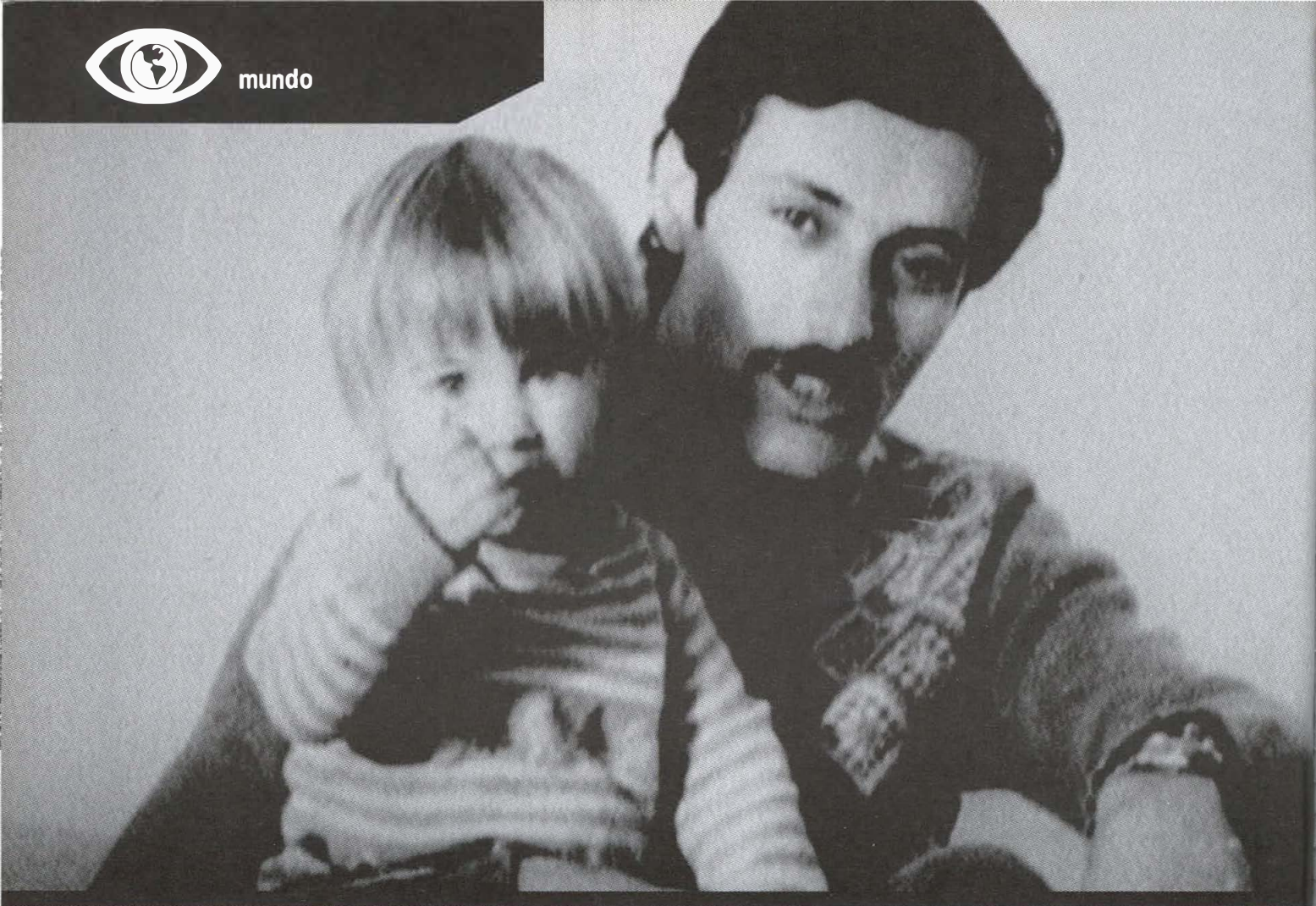
Pelos de Augusto Sandino.

raro que la violencia ocupe un rol central en casi la totalidad de las obras presentadas, sin embargo es clara la diferencia entre los trabajos de alguna manera "sociales", con sentido narrativo y cuidado en la puesta en escena y actuaciones, de aquellos más individuales, introspectivos y, a veces, experimentales. No debe dejar de mencionar la importante participación de trabajos de diversas zonas de Colombia (Cali, Medellín, Manizales, Barranquilla), además de Bogotá, especialmente de procedencia universitaria (con la excepción del conocido Carlos Mayolo, que presentó un corto para el olvido). Resultó ganador **Expectativa**, tesis de grado de Frank Benítez Peña, de la Universidad de Colombia, que presenta una historia de personajes fantasmales y clima funambulesco en el campo. En mejor dirección se consideró a Christian Camilo Pinzón por **El problema de la carne**, comedia negra y erótica basada en un relato de Charles Bukowski, hecha con un tono bastante desenfadado y provocador. En guión fue premiada **Pelos**, un breve ejercicio minimalista de Augusto Sandino y, por último, en el rubro de actuaciones los experimentados Shirley Martínez y César Badillo de **El aniversario** del mismo Sandino, corto de confesiones de pareja al estilo de **Sexo, mentiras y videotape**.

La nota curiosa y más llamativa y original fue la proyección realizada el viernes 24 de junio en el Cementerio Central de Bogotá. Entre criptas, mausoleos y el frío nocturno se rindió homenaje a Jairo Pinilla, veterano realizador colombiano de cine de terror, quien combinó en más de treinta títulos

(27 horas con la muerte, Funeral siniestro, Área maldita, Porque lloran las campanas, entre otros) la mitología popular y costumbrista, el kitsch y un humor más blanco que negro. Al día siguiente fue la noche de cine peruano, donde se lanzó la convocatoria al II Festival Nacional y Muestra Internacional de Cortometrajes del Cusco a realizarse entre el 17 y 19 de noviembre de este año, señalándose que se buscaba con **El espejo**, y otros certámenes de cortos en América Latina, constituir una red de festivales que permitan circular los mejores trabajos de cada país en todo el continente. Finalmente se proyectaron los mejores trabajos del Festival de Cortos del Cusco del año pasado, recibiendo el reconocimiento del público asistente **Casting**, de Gerardo Ruiz.

En la misma ceremonia se presentó la revista **BUTACA**, resaltándose la tradición del Perú en el campo de la crítica que se inicia con **Hablemos de Cine**, pero dejando en claro también las particularidades de la publicación sanmarquina, cuya opción es abordar el cine en su integridad, y convocando a todos sus protagonistas, en especial peruanos y latinoamericanos. ☪



Alias Alejandro

padre e hijo

Escribe Isaac Risco Rodríguez

Alejandro Cárdenas, hijo de Peter Cárdenas Schulte, miembro del MRTA en prisión, grabó con su cámara el viaje que emprendió desde Europa al Perú para conocer a su padre. De las setenta y cinco horas de material ha resultado el documental de noventa y tres minutos **Alias Alejandro**.

Este documental es la historia de un viaje. El viaje de Alejandro Cárdenas, director de cine, empieza en Berlín y lo lleva primero hacia el norte, aunque su destino final está mucho más lejos, en América del Sur. Acomodado en el *ferry* camino a Estocolmo, donde conocerá a sus hermanos por parte paterna, Alejandro siente las primeras convulsiones del viaje: *"poco a poco empieza a ponerse la cosa escabrosa"*, dice. Porque este viaje no será uno cualquiera que lo llevará al Perú, país donde nació, aunque de ello no tiene memoria propia; es, en cierto modo, un viaje al pasado, porque al final de él espera conocer a la persona que lo engendró, Peter Cárdenas Schulte, miembro del MRTA condenado a cadena perpetua en la Base Naval del Callao y del que se separó cuando tenía dos años. Es también un viaje de Europa a América Latina, del Primer al Tercer Mundo, que todavía le es en gran parte desconocido. Y es, por último, un viaje a las profundidades del ser humano.

La figura de Peter Cárdenas Schulte no tiene entonces casi matices. Es la imagen de un presidiario furibundo, que emana un odio vesánico y cuyos gritos ininteligibles mientras es presentado a las cámaras de televisión son interpretados por la voz ecuaníme de la locutora en el noticiero: *"un asesino por naturaleza"*. O el mismo cautivo metido en una jaula, rodeada de policías. Las explosiones durante el asalto a la embajada japonesa de Lima para liberar a los rehenes en 1997, interpoladas a ese viaje incipiente, parecen ser todavía muy ajenas a ese joven europeo que no escatima en momento alguno la perspectiva de sus gafas primermundistas; desmenuza una sonrisa o algún gesto fatuo frente a la cámara, resume en unas cuantas expresiones germanas —cuya esencia se pierde a menudo en los subtítulos, quizá inevitablemente— la distancia que lo separa de esos sucesos del Perú turbulento de los años ochenta y comienzos de los noventa. Poco a poco, aún en Europa, va descubriendo unas raíces aún sujetas al otro lado del mundo: *"¿Qué es lo que siempre te hubiera gustado hacer con tu hermano mayor?"*, le dice a Gabriel, último hijo de Peter en segundo matrimonio, cuando él mismo empieza a comprender su posición en la historia de esa otra familia. Los retratos de esas personas que descubre en el exilio sueco le



ayudan a trazar la otra imagen de su padre: la antítesis. “Yo lo admiro”, le dice Gabriel. Y todos, Victoria, la mujer de Peter, Estela, madre de Victoria, Grete y Gabriel, sus hermanos, que van ocupando uno tras otro la perspectiva delante de la cámara, construyen paulatinamente la biografía de una persona distinta, indignada por las injusticias en su país y que se echó a vivir sus ideales con todas las consecuencias. También se lo dice Cuini, su madre, a quien Alejandro llama así, Cuini, a secas. Con ella sigue su viaje a América del Sur y al pasado.

“Todos militábamos”, le dice Cuini mientras están sentados en una banca en San Antonio, ya en Lima. A ella le toca ir desentrañando y atando los cabos que el documentalista ha seguido hasta ese lugar. Peter y ella se conocieron en Córdoba, Argentina, donde estudiaban periodismo y, con el trasfondo de los movimientos de izquierda virulentos en la América Latina de esas décadas, creían que sí podían cambiar el mundo. “Él fue más consecuente”, resume Cuini. Los retratos continúan dando forma al rompecabezas delante de la cámara: Luchín, el padre de Peter, amante de la pintura, Lalo y Eduardo, sus hermanos. “Era un poco distinto a nosotros”, le dice éste último, bajo una palmera en una playa limeña. Mientras en el nicho privilegiado en el que creció los demás solían tener sólo surf y chicas en la cabeza, Peter “era más social”. En el barrio de clase media acomodada, el tiempo no refleja las convulsiones de la vida clandestina del miembro del MRTA. “¿El hijo de Peter?”, se asombra un vecino que pasa trotando en medio del sopor de un día caluroso. Y recuerda al muchacho de entonces, todavía tan lejos del terrorista convicto.

La imagen de Peter Cárdenas Schulte, sin embargo, no tiene aún contornos claros. Sigue siendo un extraño. “¿Cómo era Peter?”, le pregunta Alejandro a su madre más adelante, en Huancayo. Después de salir de Argentina, Cuini Amelio-Ortiz vivió con su esposo en Lima, un tiempo después se fue con su hijo a trabajar a la sierra. Ahí ha vuelto, a mostrarte el lugar donde transcurrieron sus primeros años de vida. “Es surrealista”, dice Alejandro, mientras pasea por esas calles de las que no tiene recuerdo. Lo dice a menudo, cuando una situación desborda los límites de lo imaginable: surrealista. Y cuando pregunta por Peter y por el ser humano que intenta descubrir detrás de todas esas referencias: “Todos dicen que es una buena persona, pero eso no me dice nada. El vagabundo, ahí en la esquina, también puede ser una buena persona”.

Durante una de nuestras dos charlas en Berlín le pregunté a Alejandro si había intentado hablar con gente del otro lado. Con aquellos, es decir, que no son tan cercanos a Peter Cárdenas Schulte y que podían haber trazado, o cimentado, la imagen adversa del terrorista del MRTA. Después de hacer

una pausa, dijo: “Intenté hablar con el comandante de la Base Naval del Callao, pero no me recibió”. También habló con Sofía Macher, Nelson Manrique e Iván Hinojosa de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Ellos le esbozaron de nuevo a una persona distinta a las imágenes de televisión. Alejandro recalcó entonces cuál es la idea de la que nació su documental y que es el hilo conductor de ese viaje al sur: “me interesaba más el ser humano que el guerrillero”.

El viaje al sur

En un café del Potsdamer Platz, en el centro de Berlín, empezamos a hablar del largo viaje que lo llevó al Perú. Es un local pequeño, ubicado en unos de los pasillos en los bajos del Sony Center, la reciente central alemana de la compañía japonesa. Es el lugar adecuado para detenerse un momento, al paso, antes de seguir el flujo que lleva al patio interno, bajo la cúpula del complejo comercial, o a los meandros y los andenes del tren urbano. Su escuela, la Academia Alemana de Cine y Televisión, está también en el edificio, en cuya sala de proyecciones acabo de ver el documental *Alias Alejandro*. El café tiene unas cuantas mesas y butacas altas, a las que hay que encaramarse muy cerca de un mostrador pequeño. Las cafeteras pitan esporádicamente, y poco después, apenas hemos empezado nuestra charla, alguien nos pregunta desde el mostrador de dónde es el español que hablamos, si peninsular o latinoamericano. Cuando le comentamos de dónde y de qué países, se ufana frente a su acompañante de haber reconocido el dejo argentino de Alejandro.

Pero no se siente necesariamente argentino, me comenta Alejandro la siguiente vez que se lo pregunto, durante nuestro segundo encuentro. Ha estado muchas veces ahí, tiene una gran familia que le gusta ver reunida cuando está de visita. Le encanta el humor y el estilo de vida argentinos (“¡Córdoba!”), pero de repente llega el instante en el que traza la línea divisoria delante de su persona: “A Argentina no le perdono que dejara matar a treinta mil de sus hijos”. En esos momentos es cuando sus pensamientos se acercan más a las ideas que poblaron la juventud de su padre y de toda esa generación latinoamericana. Después, sin embargo, vuelve a Europa y a su condición de transeúnte continuo entre dos continentes: “A veces siento algo así como un poco de envidia de otros extranjeros como yo aquí, que pueden decir: sí, estoy un poco agobiado aquí, pero allá, en casa... Yo no lo puedo decir”. Ni de Argentina, ni de Italia, donde vivió hasta los doce años después de dejar Argentina a la edad de cuatro.

Tampoco se puede sentir peruano, ni alemán. Del Perú, en todo caso, sólo tiene sus vivencias recientes y un pasaporte que llevó hasta los dieciocho años. Lo cambió por

padre e hijo

el alemán, me confirma lo que ya sé, porque *"es complicado tener un pasaporte peruano en Europa"*. ¿Y qué relación tenía con el Perú, con ese pasaporte que llevó durante su niñez y su adolescencia en el bolsillo? *"Ninguna"*, dice. Si algo sentía, puede decir que era únicamente rechazo. Le viene a la mente una asociación extraña, debida a los recuerdos de Cuini, o quizá, a algún recóndito paraje del subconsciente: el pescado. *"Nunca me gustó el pescado"*, dice, *"y como Cuini siempre me contó que comió mucho pescado cuando vivió allá, siempre relacioné el pescado con el Perú"*. Por lo demás, el Perú fue siempre para él un sinónimo de los indios venidos a menos, las llamas y la pobreza. Nunca le interesó.

¿Y cómo surgió entonces la idea de este documental? Tenía la idea del guión desde hacía más o menos cinco años, desde que Peter le escribió una carta. *"Hijo querido"*, le ponía, y aunque nunca le había interesado ni había tenido una relación con él, ello despertó su curiosidad por el tema. Podía ser un largometraje de ficción. Pero en realidad, cuenta Alejandro, se debió más que nada a que necesitaba empezar pronto un nuevo trabajo. Llevaba como un año sin rodar nada, y *"yo me pongo mal sin hacer películas"*. Y se dio cuenta que tenía que conocer primero a ese hombre para poder hacer algo sobre él. Abordó el tema sin mayores elucubraciones la primera vez, y la sinopsis para encontrar financiación que presentó al ZDF, el segundo canal de la televisión alemana, fue rechazada. Pero en la academia creyeron que el tema daba para mucho, y con el segundo intento, más elaborado, consiguió la mitad del presupuesto que suele otorgar el ZDF. Viajó con un camarógrafo alemán, un técnico de sonido argentino residente en Berlín y con su madre. Pasó una semana en Estocolmo, con el apoyo de una productora alemana, y tres en Lima con una productora local, Jedi Ortega Moreno.

Muchas cosas cambiaron en el transcurso de esas cuatro semanas. Cuando se lo pregunto así, directamente, Alejandro asiente; sí, a él le ha cambiado la vida. La imagen del joven risueño que comenta lo escabroso de la situación en el ferry a Estocolmo se convierte en los minutos finales de este documental en una mirada profunda, que conjetura sobre los miles de kilómetros que tuvo que viajar para descubrir a alguien en el agujero en el que lo debe dejar. En el festival de cine de Sao Paulo, cuenta, una documentalista mexicana le dijo después de la exhibición y a propósito de la misma mirada con la cual dice tanto de su relación con Peter Cárdenas Schulte: *"se ve que has madurado"*.

No, no lo ve como a un padre, dice; pero sí como a un amigo íntimo. *"Me ha llamado como cuatro veces desde que he vuelto a Berlín"*. ¿Y quiere volver al Perú? Sí, dice, de manera rotunda. *"Pero eso depende mucho de mi situación económica"*. Alejandro se gana la vida con trabajos de ocasión

en Berlín. Ya que la financiación del documental no cubría sus propios ingresos, tuvo que endeudarse mucho para poder trabajar en él. Vive con su novia, que también hace cine y es oriunda de Kasajastán, en un pequeño apartamento de 45 metros cuadrados en Charlottemburgo, al Oeste de Berlín. Sus padres, Cuini y el dibujante argentino Héctor Navarrete, que lo crió, viven desde hace un tiempo de nuevo en Italia, en Roma, donde Cuini tiene un buen cargo en Cinecittá, los famosos estudios de cine. Alejandro tenía la esperanza de que el IX Encuentro Latinoamericano de Cine de la Universidad Católica seleccionara su documental, y tener la posibilidad de viajar este año al Perú, pero ello no ocurrió.

"Son en cierto modo mi familia", dice de todas las personas que descubrió durante su trabajo en el documental. De sus medios hermanos y su madre en Suecia, de la familia de Peter en Lima. En toda esta última rama de su árbol genealógico, identifica ahora algunos de los rasgos de su carácter, de sus gustos, como aquella enigmática afición por la pintura de Van Gogh durante su niñez y a la que Peter, como se lo contó él mismo, recurría a menudo durante los primeros tiempos en prisión.

La Base Naval del Callao

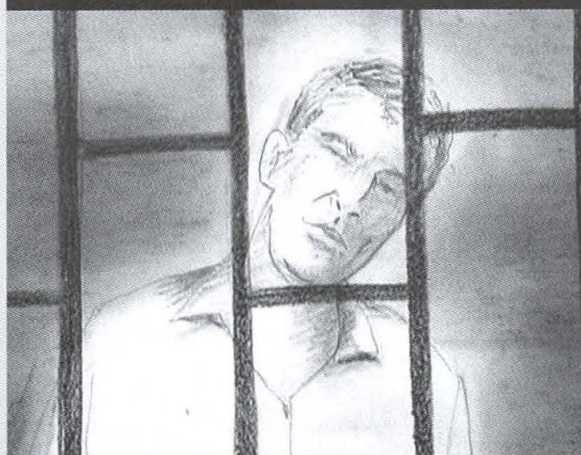
"Me esperaban", cuenta de la primera de sus cuatro visitas a la prisión. Lo esperaban, detalla, porque conoció uno tras otro a todos los presos de la Base Naval del Callao, excepto a Vladimiro Montesinos, que no tiene contacto con los demás. *"Es como un código"*, me explica la usanza de aquellas mazmorras donde está acopiada la vertiente más violenta del Perú de las últimas décadas. Después de un tiempo en privado con sus visitas, uno es presentado a los demás. *"Ellos esperan en cierta forma que uno hable con todos"*, dice, ya que el aislamiento no les da ocasión de ver a mucha gente. Le sorprendió la disciplina con que cada uno organiza sus actividades diarias (*"todos los días, a la misma hora, ves a Rincón Rincón haciendo ejercicios"*), y la banalidad de una vida cotidiana libre de todo nimbo entre —a pesar de todo— seres humanos. En alguna ocasión se le acercó, por ejemplo, Elena Iparraguirre, a ofrecerle cigarrillos y chocolates. O en otra, Óscar Ramírez, Feliciano, le preguntó por sus sentimientos hacia Peter; ¿lo odiaba? Sólo después se enteró Alejandro que él también tiene un hijo de su edad, que no tiene contacto con él.

"Tienen que ser todos muy fuertes de carácter", me sigue contando Alejandro, *"para haber aguantado esa situación"*. *"Y son todos muy inteligentes"*. Cuando se lo pido, dibuja rápidamente las instalaciones subterráneas de la Base Naval sobre un papel. En tres recintos a pocos pasos de las celdas, refiere, comparten de a dos sus lugares de trabajo: Peter en uno con Rincón Rincón, Polay Campos con Óscar Ramírez y el último es para Abimael Guzmán y Elena Iparraguirre. De los tiempos

más duros al comienzo de su cautiverio, durante el aislamiento casi absoluto, me cuenta una anécdota de los miembros del MRTA que escuchó de su padre: no les estaba permitido hablar entre ellos, pero en cierto momento empezaron a comunicarse a la distancia, a gritos. Eran en realidad monólogos; Rincón Rincón hablaba de historia, Polay Campos de literatura y Peter Cárdenas describió durante horas un cuadro. “*Un cuadro de Van Gogh*”, añade Alejandro. Y un poco después, de nuevo, mientras su mente evoca esas situaciones casi impensables: “*es surrealista*”.

En un reportaje que **El País Semanal** publicó en España sobre el caso del documentalista Alejandro Cárdenas, una pregunta esencial servía de título al texto, la misma que puede ser también vista como el hilo conductor de su documentación; “*¿soy hijo de un terrorista?*”, no es sólo una pregunta retórica, sino el indicador que decide como podría ser interpretado, alternativa y falazmente este documental: como una incorrecta “apología del terrorismo” desde la torre de marfil europea o como la reivindicación de un movimiento social descarrilado hacia la violencia y la arbitrariedad. Conjeturo que el escape a esa falsa dicotomía no está, en todo caso, ni en las respuestas que dio Alejandro entonces a la pregunta si veía a su padre como a un Bin Laden latinoamericano o como a un Che Guevara (“*no lo sé, no soy quién para juzgar a nadie*”), ni en la frase con que dio por zanjado el asunto frente a mi insistencia sobre el asunto en el café de Berlín; “*¡No puedo darte una respuesta, Isaac, no puedo!*”. La respuesta está en el mismo documental, en la breve animación a la que Alejandro recurrió para narrar sus visitas a la Base Naval, dado que ninguno de todos esos encuentros con los prisioneros pudo ser documentado por su cámara, que tuvo que dejar fuera. Para por lo menos rescatar el encuentro con Peter, la persona que fue a descubrir al Perú, recurrió entonces a un solo momento: aquél en el que éste lo ve acercarse por el pasillo e inclina la cabeza hacia un costado para estudiarlo mejor (“*¡un gesto que yo siempre he hecho!*”). El dibujo, trazado paradójicamente por la mano de Héctor Navarrete, el otro padre de Alejandro, no toma partido: es únicamente la síntesis que completa el cuadro que empezó con la imagen de un terrorista irracional, demonizado por la conciencia colectiva de un país frente a una cámara de televisión, y que pasó por la narración del ideal benévolo de sus familiares. La imagen no lo juzga, en primera instancia, sino intenta descubrir ante todo al ser humano al final del viaje, y sugiere con ello quizá cuál es el camino a través del cual un país puede aceptar y reconciliarse con su pasado. La odisea de este documental acabará entonces, en el mejor de los casos, en el Perú, en una sala de cine. Porque el viaje que describe, a pesar de toda su singularidad, es en el fondo como el eterno viaje de Ulises, emprendido a menudo para descubrir únicamente al ser humano. ◉

Dos recreaciones simbólicas del encuentro con su padre y un diálogo con el historiador Nelson Manrique.





La hora de los hornos de Fernando Solanas y Octavio Gettino.

Política y derechos humanos en el cine documental argentino

Escribe Alberto Phumpiú

Desde los años sesenta, la temática política y de derechos humanos ocupa un lugar importante en el género documental de la cinematografía argentina. *La hora de los hornos* de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Gettino es un referente obligado de citar no sólo para ese país sino para toda América Latina por lo que significó como propuesta estética e ideológica. A continuación, presentamos puntos de vista y experiencias de Marcelo Céspedes y Mariana Arruti, dos cineastas pertenecientes a generaciones distintas del documental argentino centrado en esta temática.

Marcelo Céspedes: Por un documental de creación

Con una amplia y rica trayectoria en el género, Céspedes ha dejado de dirigir y hoy se dedica enteramente a la producción. Una de las películas en las que ha tenido participación como tal es *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* de Sergio Wolf y Lorena Muñoz, la cual pasó con éxito por el Encuentro Latinoamericano de Cine de la PUCP en el 2003. En el siguiente diálogo habla del cambio que experimentó en su carrera y su visión del documental como opción expresiva.

¿Por qué la temática político-social y de derechos humanos en su cine?

Aclaro que actualmente soy productor, ya dejé de dirigir. Mi última película, *Hijos, el alma en 2*, la hice hace tres años. Cuando empecé como cineasta, y de manera sostenida hasta que fundamos *Cineojo*, con Carmen Guarini y otra gente, tenía gran motivación por el tema social y político y de derechos

humanos. Tuve formación y larga trayectoria en la militancia política en el campo popular, de sobrevivir y pelear contra la dictadura militar. A partir de ello y con una búsqueda en la vocación personal por algo que me gustaba, que era el cine, lo empecé a estudiar y me volqué al cine documental y no de ficción, y dentro del género a un tema que me era conocido: los derechos humanos. Con el cine político y testimonial tomé como referencia al “Cine de Liberación”, al grupo “Cine de la Base” y a todos los grupos de cine político de la década del setenta en América Latina. Después avancé en este campo, teniendo logros, premios, consolidando una productora, y fui cambiando. Ahora ya no hago más cine político-social en los términos en que se entendió en esa época.

¿Qué lo hizo cambiar?

Tengo una gran divergencia con ese cine. Hoy estoy abocado a otro tipo de cine en el género documental. Lo llamo “documental

de creación” o “documental de arte y ensayo”, que también tiene que ver con los derechos humanos y con el progresismo del campo popular, que son palabras que no están asociadas necesariamente a la izquierda...

¿Cuál es esa divergencia con lo que hiciste al comienzo de tu trabajo cinematográfico?

La principal es que es muy autoritario. Lo fui en algún momento y ya no quise serlo más. Era como decir esto es pobre, esto es rico, esto es bueno, esto es malo.

Un largometraje documental con un tema político muy fuerte como *Trelew* estuvo varios meses en cartelera. ¿Es frecuente que ocurra en Argentina?

No. Pero esa película, como *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, *Jaime de Nevares* y *Botín de guerra* de David Blaunstein y todo ese tipo de películas que estuvieron en cartel varios meses, no es que tuvieran gran éxito. *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* la mantuvieron en cartel muchos meses por el hecho de mantenerla, se dio en dos salas, empezó con cuatro o cinco mil espectadores y terminó con cien, fue una negociación que hicimos los productores con el distribuidor. Para que siga en la sala en vez de repartir 50% para cada uno, el distribuidor se quedaba con el 80%.

Pero de todos modos es importante que documentales de ese tipo duren buen tiempo en cartelera, ¿no?

Es importante pero no significativo. En Francia, por ejemplo, hay veinte documentales estrenándose en salas. También hay una programación de televisión en horario *prime time* con cinco documentales, y hay un canal como Arte que aparte produce este género. Hay un mercado hecho por el Estado.

Entonces, esta suerte de revaloración del documental en el circuito internacional...

No. No hay una revaloración del género...

¿Michael Moore no es una muestra de ello?

Moore es un caso atípico, contextual, que tiene que ver con el problema de Irak y es una cuestión político-diplomática entre la Unión Europea y Estados Unidos. Por eso el premio en Cannes. Punto, nada más.

En tu opinión, ¿cuál es el panorama del género documental en el mundo?

Hay que entender el documental como cine y el cine como industria aparte del arte y el compromiso humano, social, del autor. Hay que entenderlo dentro de un marco y contexto. El auge que tuvo esto en la década de los ochenta y principios de los noventa, hoy está peligrando pues se está volviendo a los mismos formatos que había antes a nivel televisivo, cincuenta y dos o veintiséis minutos. No podemos hablar del formato de autor o de gran formato. Para hablar sobre los conflictos en Medio Oriente, África, América Latina, la inmigración en Europa, se necesita noventa minutos, eso la televisión ya no lo está produciendo como antes y hay que entender que el verdadero éxito de este formato está en la televisión y no en la

sala de cine. Lo de las salas no pasa por el tema industrial, sino por la satisfacción, el desarrollo y la trascendencia intelectual del realizador, de sentirse visto a nivel social a través de los medios en el cine. En la televisión se pierde, no es lo mismo. La diferencia es que en televisión un documental es un punto, medio punto de rating, setenta mil televidentes. A eso no llega ninguna película en la Argentina, ni ha llegado *Memorias del saqueo* de “Pino” Solanas.

¿Por qué pasa esto?

Ya lo dije, la gente no quiere ver más ese tipo de cine, ya lo ve en la televisión, en los noticieros...

Por eso, el tema central es creatividad...

Por supuesto, el tema central es contar historias.

¿Y los docu-ficción o docu-dramas se inscriben en esa línea?

No, eso es no trabajar con los elementos de la realidad sino cambiarlos en función de contar una historia, entonces la gente al ver eso me parece que no termina de “engancharse”, uno no sabe si es ficción o realidad. Estamos hablando de cine de autor, de un gran formato, lo que se llama “documental de creación”, que es tratar de trabajar con los elementos de la historia, la realidad, acompañándolos y transformándolos, que es diferente a lo que se hizo y ya se acabó, felizmente, porque se dio cuando el país se incendiaba y veíamos los saqueos, a los “piqueteros” aplaudidos por la gente, las ONGs, etc. Se empezaron a buscar y programar en todos los eventos cinematográficos habidos y por haber el “cine piquetero”, el “cine arde”, que es un cine instantáneo. Ahora como productor tengo que decidir producir algo que quede, y en eso la película *Jaime de Nevares* me sirvió bastante porque me llevó seis años hacerla.

¿Te satisfizo el resultado?

Mucho, porque también fui convocado para hacer un cine de urgencia. Me llamaron y me dijeron que hiciera algo para tener un recuerdo de las comunidades mapaches hablando del obispo de Nevares y de todos los que puedan hablar de él. Después de dos viajes, me enteré que tenía un cáncer y que estaba mal, así decidimos seguirlo años y de ahí salió la película.

¿Y qué te dejó *Hijos*?

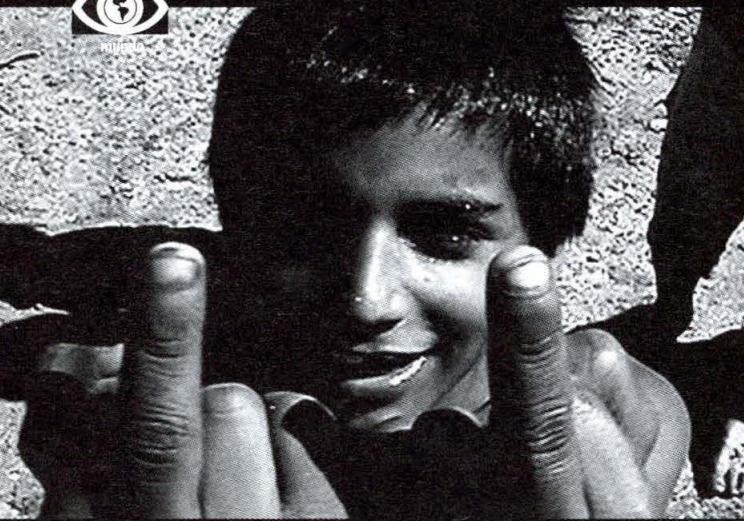
La película es un poco fallida para mi gusto personal, todavía no me queda muy claro, creo que está puesta en la urgencia del momento.

Respecto del soporte filmico, celuloide o vídeo digital, ¿te parece un tema vital?

Para mí el soporte hoy en día es el vídeo, después puede ser formato vídeo o filmico.

Ahora que te dedicas solamente a la producción, ¿cómo funciona *Cineojo*?

Al principio era una productora para las películas que hacíamos Carmen Guarini y yo. Después se fue abriendo, produciendo otras cosas, y hoy es grande. Con estas características puede



Memorias del saqueo de Fernando Solanas.

ser la única en América Latina, produciendo entre diez y doce documentales al año, más uno o dos de ficción. El 30% ó 40% son coproducciones, y son las películas centrales. En este desarrollo tiene que ver la legislación de apoyo al cine en Argentina, pero nosotros también trabajamos pensando en la coproducción con Europa.

Mariana Arruti: "Uno siempre toma partido"

Mariana Arruti es una joven directora que en el 2004 estrenó **Trelew**, su primer largometraje. Ahí aborda un controvertido hecho ocurrido en 1972 en el que dieciséis guerrilleros fueron extrajudicialmente ejecutados por las fuerzas de seguridad. La película estuvo varios meses en cartelera en la ciudad de Buenos Aires y ella explica su caso particular.

Trelew no es el primer filme político que haces.

Somos un equipo que se dedica al documental de temáticas ajenas a la "historia oficial". Dirigí un mediodocumental sobre "los presos del Bragado", tres anarquistas condenados a prisión perpetua en 1930, durante la dictadura de Uriburu. Después hice una película sobre la huelga de un sindicato anarquista en 1956, en la dictadura conocida como la "revolución libertadora". La huelga duró catorce meses, fue el último gran combate de un sindicato de esa tendencia. Luego colaboré haciendo cámara en otra producción del equipo... hasta que vino **Trelew**.

Que aborda un suceso ocurrido en los años setenta.

Sí, es una historia que impactaba, que se sentía como no cerrada. En lo personal, cuando fui conociendo el tema a través de lecturas y tomamos la decisión de hacer el proyecto, quedé "enganchada" con la historia. La película se empezó a rodar el año 2000, me llevó cuatro años hacerla.

¿Conocías personas que hubieran tenido alguna relación con lo sucedido, como participante o cercana a ellas?

No hasta ese momento. Soy de profesión antropóloga y mi tesis trató acerca de los medios audiovisuales. Tenía interés en la historia de mi país, los movimientos sociales, sucesos ocultos de difícil resolución con los que la sociedad habría que saldar cuentas. **Trelew** era uno de los temas más fuertes porque tenía una implicancia en el presente. Abrió un camino que tiene relación con la dictadura, la represión, el aniquilamiento de mucha gente. Sucedió en 1972, es la fuga masiva de presos políticos de un penal de Rawson, en la Patagonia, a 1500 kilómetros de Buenos Aires, a un día y medio de viaje por tierra en ese tiempo. Fue uno de los penales que la dictadura de Lanusse pobló con presos políticos "peligrosos", dirigentes de las organizaciones armadas. En Rawson se planeó una fuga masiva de jefes y

cuadros intermedios la cual fracasó en parte, lograron fugarse seis jefes guerrilleros, pero otros diecinueve fueron capturados en el aeropuerto de Trelew previa conferencia de prensa en la que anunciaron la unidad de las organizaciones armadas. La historia termina con la rendición, la entrega de las armas. Iban a ser supuestamente devueltos a la prisión de Rawson como fruto de la negociación con la Marina. No ocurrió así, los llevaron a la Base Naval y los alojaron en celdas. A la semana fueron fusilados. De los diecinueve hubo tres sobrevivientes que contaron lo que verdaderamente sucedió porque la "historia oficial" es que ellos intentaron nuevamente fugarse. **Trelew** es el inicio de la decisión de un Estado de aniquilar a toda persona que tenga un proyecto diferente de país.

Háblanos del proceso de producción de la película, ¿cómo se financió? ¿Utilizaste los mecanismos de promoción al cine argentino o fue coproducción?

El Instituto Nacional de Cine apoya ciertas películas independientes. Nosotros empezamos el 2000 y pedimos ese apoyo, el cual no es simple de conseguir, no lo obtuvimos. La película se empezó a rodar con el apoyo del equipo técnico que decidió trabajar sin que eso se resolviera. Teníamos en ese momento una cámara de vídeo, se consiguió dinero para alquilar una cámara Súper 16 y el apoyo de la Secretaría de Cultura del gobierno de Chubut (provincia donde está la ciudad de Trelew), que nos dio la posibilidad de tener pasajes de avión y alojamiento. En los primeros dos años no hubo el apoyo del Instituto, luego, con la película rodada recibimos un adelanto del subsidio por ser un largometraje, que significa que iba a ser finalizada en 35 mm, lo que le da derecho a los subsidios de recuperación industrial y de medios electrónicos, por ser editada en vídeo para ser difundida en televisión, a la vez que también recibe el subsidio de recuperación por entradas de cine. Recibimos dos adelantos que nos sirvió para la post-producción. Ahora, a varios meses del estreno de la película, estamos esperando recibir el resto del subsidio para poder pagar esos gastos.

¿Y cómo le fue al filme en cuanto a público?

Primero tuvo un recorrido en festivales internacionales... creo que fue una buena estrategia mandarla afuera antes que estrenarla en Argentina porque recibió premios en Trieste, Toulouse, Los Ángeles, La Habana, México...

En Buenos Aires estuvo varios meses en cartelera, ¿también fue exhibida en otros lugares de Argentina?

En realidad se estrenó en mayo del año pasado en la ciudad de Trelew y en otras ciudades importantes de la provincia de



Trelew de Mariana Arruti.

Chubut, donde tuvo mucho público para lo que es una película del cine independiente documental. En poco menos de tres semanas tuvo siete mil espectadores. A pesar que era un tema muy vinculado a la zona, tenía sus conflictos. En Buenos Aires estuvo seis meses en cartel, donde comparativamente con Chubut no le fue tan bien porque tuvo once mil espectadores, lo cual de todas maneras es importante la permanencia en cartel pues generalmente los documentales se estrenan en salas no demasiado comerciales. **Trelew** se estrenó en salas comerciales y duró ese tiempo. La distribución es uno de los problemas más complejos de un cine independiente, alternativo, político, y no le pasa solamente al documental sino al cine de ficción que tiene otra estética, otro discurso, otro propósito. Supongo que en el Perú también ocurre, las cadenas de exhibición tienen sus compromisos con distribuidoras norteamericanas. No obstante, el Instituto, con sus fallas y cosas a mejorar, ha establecido una cuota de pantalla para el cine argentino en las multisalas, una mínima permanencia de películas argentinas que está relacionada con la cantidad de público. Así, el Instituto intenta proteger de alguna forma al cine nacional, que es una pelea desigual porque las multisalas también hacen trampas para expulsar a estas películas...

Como realizadora, ¿te planteas el asunto del soporte filmico: celuloide o vídeo digital? ¿Cuál prefieres?

Si, a mí no me da lo mismo grabar en vídeo que filmar en celuloide. Mi primera experiencia de filmar fue con **Trelew**, pero yo creo que por un lado es cierto que hay una cantidad de cosas que un director tiene para decir y que no importa el soporte con el cual uno está trabajando. No obstante, también hay un montón de cuestiones estéticas ligadas a lo que uno cuenta donde el soporte tiene mucho que ver. No es lo mismo quizás el clima que puedo crear con el celuloide que con el vídeo.

El documental político-social como género en el cine argentino tiene una importante y larga trayectoria, con referentes como *La hora de los hornos* de Solanas y Gettino, lo que hizo Raymundo Gleyzer (asesinado por la dictadura militar en los setenta). *Trelew* y tus películas anteriores, ¿son una suerte de continuidad en esa línea?

Creo que sí. De hecho, *La hora de los hornos*, que vi hace cinco o seis años, me impactó muchísimo por su contenido, estética y manera de comunicar, es una película que parece ser hecha hoy. Hace treinta años fue realmente innovadora en el lenguaje. Lo mismo pasa con el cine de Gleyzer. Creo que tiene que ver con una inquietud sobre la situación social y política y con un anhelo de cambiar la historia en quienes nos metemos en estos temas eso está. Creo que la diferencia

está que en ese momento, Gleyzer y "Pino" Solanas tenían esa voluntad militante. En ese sentido, **Trelew** se parece más a esas películas que a otras porque también mi objetivo era contar la historia como si la hubiera hecho en el momento que ocurrió. Lo que me pasó cuando empecé **Trelew** es que vi **Ni olvido ni perdón** de Gleyzer y lo que más me impactó es que es una película hecha "en caliente", poco después que sucedieron los hechos, en forma clandestina, en la cual se respira la inmediatez de la cuestión. A mí me influyó esa película porque me interesaba contar la historia de **Trelew** como si hubiese sido hecha hace treinta años, y no desde el hoy mirando hacia atrás y repensando la historia. Siento que es la continuación de **Ni olvido ni perdón** pero obviamente no soy Gleyzer, que para mí es lo máximo, lo siento como mi maestro.

Finalmente, ¿en tu película tomas partido o pretendes la objetividad total, aquello de dar solamente los elementos a los espectadores para que se formen su propio juicio?

Creo que uno siempre toma partido, es imposible no hacerlo y tampoco es mi objetivo. El documental está concebido como documento, como cuestión objetiva, relato de la historia, algo que no está hecho por un autor ni contado por él, es como la voz de la historia, lo que ocurrió verdaderamente. Ese es el problema de los documentales de la televisión. En general, el público concibe el documental como algo objetivo. Yo lo concibo de otra forma, pienso como Gleyzer o como en **La hora de los hornos**, más en aquella época había una voluntad de cambiar y hay un autor detrás de ese cine. Con **Trelew** no me propuse no tomar posición, lo que sí quise fue intentar contar la historia sin demasiados adjetivos. Alguien que trabaja cuatro años sobre un tema como ése está condenando lo que ocurrió y de hecho era mi caso. Era un tema "maldito", del que era muy difícil hablar no sólo en la provincia de Chubut (lo que ha ido cambiando en los últimos años). Creo que si se hubiera estrenado en el 2000 hubiera tenido la quinta parte de público probablemente. Intenté no cargar las tintas sobre la posición que yo tomaba porque contar la historia "tal cual" había sucedido era suficiente. Es importante dejar en claro que el realizador no puede tener una posición objetiva frente a las cosas, elige un tema, lo encuadra y lo cuenta desde un lugar, que es el propio, que tiene que ver con sus deseos, sus posiciones políticas; y que, al contrario, enriquece una película porque estamos haciendo cine en el que todo el mundo de los sueños, los deseos y los sentimientos tiene que estar presente. ☺



Peter Greenaway y Anne-Louise Lambert, actriz de **El contrato del pintor**.

Peter Greenaway

Arquitecto y dibujante del cine

Escribe Jorge Zavaleta Balarezo

Amado y odiado a la vez. Esa parece ser una definición ligeramente justa. Pero de eso se trata. A estas alturas, el galés Peter Greenaway (Newport, 1942) es endiosado por cierta crítica y considerado un cineasta de culto por quienes se sienten abanderados de una heteróclita formación, alta y refinada. A su favor, podríamos decir que no son sólo las vastas referencias metacinematográficas, muy presentes en sus filmes, las que los hacen particulares y sobresalientes. Aquellas van ligadas permanentemente a los laberintos borgianos, que le causan tanta complacencia, a la pintura de ciertos maestros europeos, y a la arquitectura, como un arte de simetría y perfección.

Entre 1959 y 1981, Greenaway destaca como un aplicado director de cortos y documentales, algunos de ellos para el British Film Institute y con variados temas que, en realidad, recogen los principales intereses del cineasta. Por ejemplo, el primero de ellos, **Death of Sentiment** (1959-1962), trata sobre la parafernalia ligada a los ritos y la arquitectura funeraria, con imágenes de losas sepulcrales y referencias a los entierros.

Otra de las particulares fascinaciones de Greenaway es la cartografía. Al entender los mapas como un ideograma a través del cual se descifran lugares donde hemos estado o nos gustaría conocer, y plasmarlos en una representación dimensional, asistimos a un verdadero misterio. Ello para explicar **A Walk Through H**, que versa sobre el camino que toma el alma una vez que el cuerpo muere. El documental es un recorrido a través de mapas para explicar aquel concepto.

The Falls, un documental curioso y extraño, muestra raudamente, noventa y dos casos de actos absurdos o increíbles, certificados por los medios de prensa y presentando a testigos.

En 1982, por fin, estrena su primer largo, **El contrato del pintor**, e inicia con mucha decisión la trayectoria que hoy lo ha encumbrado. Se trata, ya, de un trabajo de acertijos y misterios, ambientado en la Inglaterra del siglo XVII. El propio título nos guía al particular gusto por las artes en Greenaway, que aquí, más allá de cualquier lectura simbólica, y situándonos en un contexto histórico, nos hace partícipes de cómo los pintores ingleses comienzan a cobrar importancia y son contratados por la "alta sociedad".

Z.O.O. (1986) es una primera variante, en tanto representa una nueva faceta de Greenaway, por ejemplo en esa muestra de la descomposición de los cuerpos que una cámara acuciosa, fija y objetiva sigue en cada etapa. Tres líneas argumentales se desarrollan en ocho etapas, que en el sentido de la película, aluden a las ocho partes de la evolución darwiniana. La biología, la mitología y la pintura holandesa están presentes en esta obra compleja que transita entre la tragedia y descansa, como lo señalan las iniciales del título, en las bases de la zoología. Rodada en Holanda, el referente pictórico son las obras de Jan Veermer, artista de ese país del siglo XVII. La idea de la muerte, que guía el argumento, está descargada de cualquier liturgia o ritual.

Ya se apuntan, pues, algunas líneas directrices en el cineasta británico, lo cual será confirmado con **El vientre del arquitecto** (1987), imbuida del arte renacentista y filmada en Roma. Las resonancias clásicas en torno a la "ciudad eterna", hacen de esta película, igualmente compleja, una reflexión sobre el artista y su obra y, por último, sobre el lugar que tenemos en el mundo. El protagonista, Stourley Kracklite, es un arquitecto norteamericano que llega a Roma a presentar una exposición. La película gira, en general, en torno a siete

arquitectos y refiere a dos que realmente existieron, el francés Boullée y el italiano Piranesi, ambos del siglo XVIII. Los planos y las ubicaciones de los personajes en el encuadre responden a esa misma "intención arquitectónica", manifiesta desde el título del filme.

Ahogados por números, una de las cintas más lúdicas y misteriosas de Greenaway y de las pocas que se vieron en el Perú (aunque sólo en el circuito cultural), lleva al extremo el juego de cifras, secretos y acertijos, con una constante simbología que invoca a una "metafísica de los sentidos puros", a punto de estallar ante la gran cantidad de información. Conocida también como **Conspiración de mujeres**, sintetiza en este título el que tres hermanas asesinen, sucesivamente, a sus respectivos maridos, en un ambiente totalmente onírico, mezcla de cuento de hadas y universos surrealistas.

El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante es la única cinta de Greenaway exhibida comercialmente en Lima y quizá la que más fama le ha dado mundialmente, aunque es también, sin duda, el morbo lo que ha llevado incluso a quienes no resistirían una película suya a buscarla incansablemente. Perversión, sadismo, canibalismo, violencia, todas son caras de una misma moneda en esta trama que, en base a ello, soporta una historia de amor y erotismo, absolutamente extraña, atípica, donde el cocinero es un voyeur cómplice de los amantes y cada espacio —el restaurante, la cocina— resume las intenciones del director, tan preocupado por el funcionamiento de nuestro cuerpo humano, de lo que ingiere y evacua. El Veronés y el Leonardo de **La última cena** son citados por el autor como referencias en esta película que, es cierto, asocia su contenido, por ejemplo, al acto de comer y de servir cada plato, pero al que subyacen las muestras más ominosas de la sevicia del hombre.

Prospero's Book, The Baby of Mâcon y Pillow Book fueron rodadas entre 1991 y 1996. La primera de ellas es una versión de **La tempestad**, de Shakespeare, y está planteada como una presentación donde lo libresco, lo literario, el conocimiento y una cierta "magia renacentista" concurren en un argumento sumamente original. Como en la pieza teatral, el desterrado Próspero, tercer duque de Milán, y su hija Miranda naufragan en una isla donde ocurrirá una serie de peripecias que siguen la teoría más aristotélica. Greenaway, quien eligió al célebre **John Gielgud** para el papel de Próspero, pensando quizá en las notables performances shakesperianas del actor, otorga una dimensión mítica al protagonista y para su construcción se basó, asimismo, en una serie de personajes, más reales que inventados, de la Edad Moderna europea.

Artistas del Renacimiento tienen presencia entre las infaltables referencias pictóricas de esta cinta. Tiziano, Rubens y Brueghel, entre los principales, nos deleitan con sus cuadros como inspiración o parte de la escenografía. El "juego de espejos" y la "representación dentro de la representación", que Shakespeare planteó ya en **Hamlet**, le dan un pretexto preciso al realizador galés para expandir su imaginación. Aunque no es sólo una reflexión sobre los libros y la literatura, **Prospero's Book** bien se vale de ellos para exponer su discurso, libre y autónomo, sobre las posibilidades del ser, los accidentes de la vida, aquella condición humana que a veces nos martiriza y para presentarnos a demonios como Calibán, que representan ese mundo "otro", al que la civilización se empeña en conquistar.

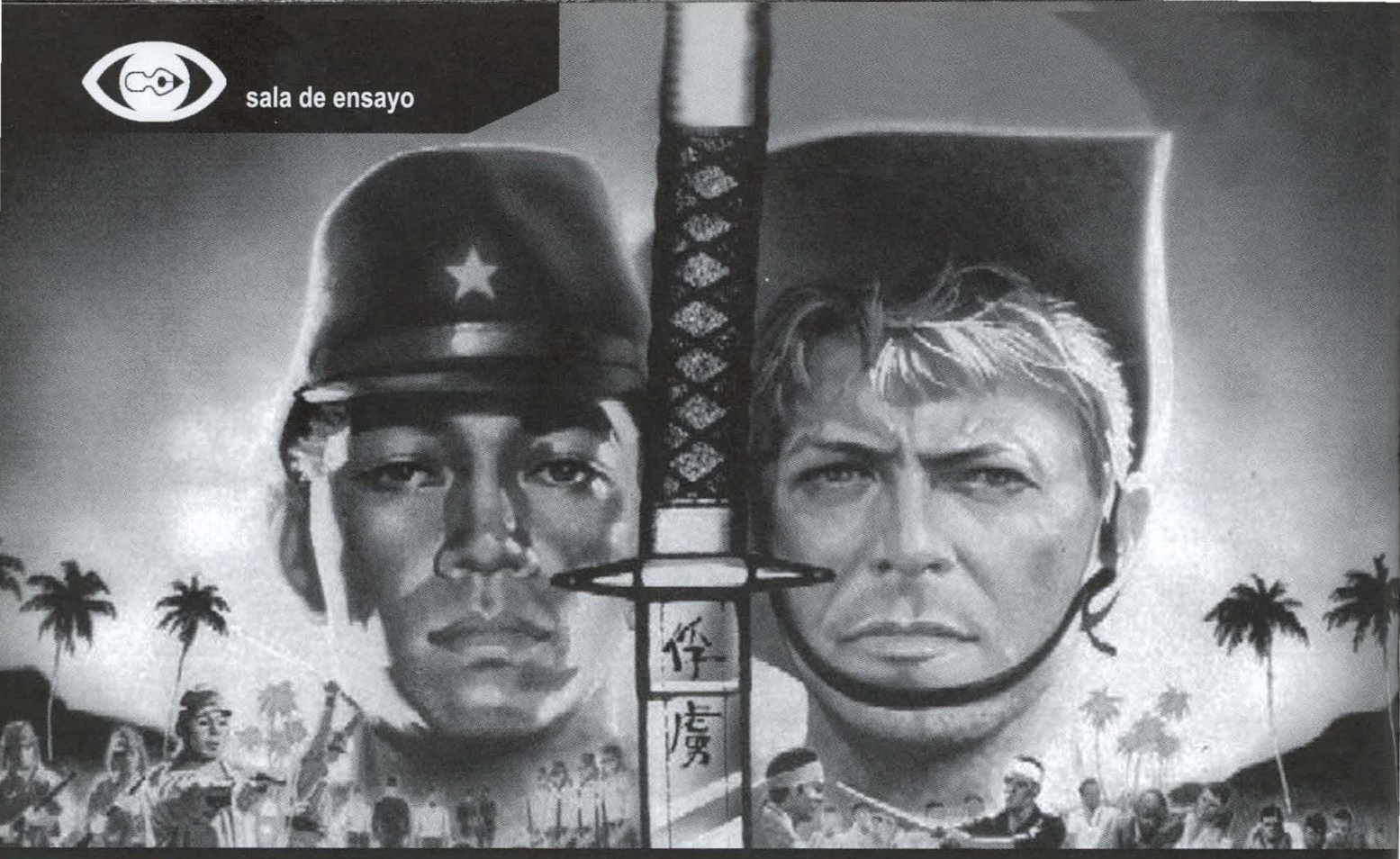
The Baby of Mâcon no sólo es un argumento a la vez teatral y operístico, cuyas imágenes muestran primero el nacimiento y al final el desmembramiento de un niño, una vez muerto, al modo más sui generis del director del filme. Subyace en él una simbología numérica que incluso está vinculada a los ritos cristianos y los relatos bíblicos. Nuevamente se fusionan, una y otra vez, "realidad" y "ficción", con referencias a la historia moderna, a partir de la anécdota inicial. Pero quizá lo más interesante es la estructura en tres actos del filme, que gira en torno al pueblo de Mâcon, abandonado del favor de Dios, donde la esterilidad de las mujeres es una constante y, aún más, una maldición. Por eso, el bebé del título, como un mesías, bien podría traer la ansiada felicidad a la comunidad y evitar su desgracia.

La representación se torna metacinematógrafa cuando constatamos, hacia el final, que no sólo nosotros, el público de la sala, hemos sido los únicos en verla, sino que, al interior del filme conviven otros igualmente atentos espectadores. Los aplausos de este público ficticio, continúan, en off, acompañando los créditos finales y ello le otorga, justamente, el carácter a la vez más lúdico, simbólico y literario que el director de esta cinta pretendía para ella. Así demuestra, una vez más, las infinitas posibilidades de experimentación, de teatralización, de una búsqueda constante de acercarse, muy eclécticamente —aunque muchos críticos cuestionen esta postura— a un público que lo busca y lo admira por cada uno de sus trabajos.

Pillow Book se constituye, por derecho propio, en una obra mayor de Greenaway. Construida al estilo de una caja china, se sitúa como una historia de amor y filiaciones, donde el libro del título es una exhibición y una guía permanente, a distintos niveles, en el filme. El cineasta se inspira en el compendio **Makura-no-soshi**, cuyo título se traduce, literalmente, como **Libro (de la) almohada**. La autora de este texto es Sei Shonagon (966–1017), perteneciente al periodo Heian y dama de honor de la emperatriz Sadako.

La película parte de la recreación del pasado de la protagonista en Japón y profundiza en una complicada relación amorosa. Nuevamente la presencia de la muerte, no sólo como tragedia, contribuye a un relato donde las "bellas artes" encuentran un ambiguo espacio de fusión. Sólo pensemos en los caligramas que se imprimen sobre el celuloide o las letras e ideogramas que colman el cuerpo de la bella y conflictuada Nagiko, marcados con tinta y para siempre.

Su filme **8 ½ Women**, le hace un guiño, desde el título, al clásico felliniano. Y **The Tulse Luper Suitcases** es su más reciente entrega, en tres filmes, sobre el personaje del título, primero, durante su niñez, en la Segunda Guerra Mundial y luego, ya adulto, como un coleccionista de noventa y dos maletas que vive inesperadas situaciones. La enunciación simple de este argumento, obviamente, sólo es una llamada a interesarnos más o descubrir, admirados, la obra de un cineasta perfeccionista, obsesivo, milimétrico, guiado por el instinto de lo exacto, de la ciencia en conjunción con el arte. En su obra, una trama se entiende completamente si hacemos nuestra propia, obligada tarea no sólo de cinéfilos, sino de hallar, así sea difícil, el origen de esa serie de alusiones, referencias, "trampas" que el exquisito Peter Greenaway coloca, con sapiencia y no poco entusiasmo en cada obra. Estamos, qué duda cabe, ante un maestro contemporáneo de la imagen en movimiento. ☞



Furyo de Nagisa Oshima.

Sesenta años de la Segunda Guerra Mundial en el cine

¡El cine al frente!

Escribe Ernesto Guevara Flores*

El cine ha reflejado la acción de muchas formas. Debido a ello, desde su origen uno de sus géneros fundamentales ha sido el histórico. Y dentro de él, se ha terminado por instaurar un subgénero en sí mismo, el cine bélico o de guerra, que nació con la vocación conservadora de exaltar los valores patrióticos. Uno de los principales conflictos retratados ha sido la Segunda Guerra Mundial. Sesenta años después de su final, aprovechemos para dar una amplia mirada a la producción que cada país involucrado ha hecho sobre esa gigantesca guerra. Es forzoso hacer algunas excepciones a esta revisión, como los filmes sobre el Holocausto, y que no son específicamente de guerra.

El cine norteamericano. Espectáculo y espectáculo

Durante la Segunda Guerra Mundial, los directores de cine más importantes fueron movilizados para producir filmes de propaganda bélica, y otros emprendieron filmes de ficción de carácter patriótico. Uno de los primeros, hecho explícitamente en medio de la guerra para reclutamiento, fue **Diario de Guadalcanal** (1943) de Louis Zeller, quien retrató esa batalla. **El chico de Stalingrado** (1943) de Sidney Salkow, es el único filme norteamericano que ha mostrado ese sangriento combate del frente ruso. **Regreso a Bataan** (1945) de Edward Dmytryk tiene a un joven John Wayne como un coronel que dirige la lucha antijaponesa en Filipinas, y es un anticipado homenaje a la población nativa.

Tras la guerra, Hollywood dejó de hacer filmes bélicos y empezaron a tocar temas como la readaptación de los soldados. Ejemplares son **Los mejores años de nuestras vidas** (1946) de William Wyler, que retrató magistralmente a los veteranos y su problemática cotidiana, y ganó siete Oscar;

y **Hombres** (1950) de Fred Zinnemann, centrada en la difícil terapia a heridos y mutilados, primer filme en el que actúa Marlon Brando. Luego los filmes empezaron a privilegiar el espectáculo, abandonando la reflexión al renovarse la inquietud bélica. **Escuadrón** (1948) de Raoul Walsh es una caracterización conservadora de los pilotos de caza, y **Sands of Iwo Jima** (1949) de Allan Dwan retrata el sentido del deber de un odiado sargento instructor (John Wayne) que entra en combate contra los japoneses. **Battleground** (1949) de William Wellman, primer filme sobre la batalla de las Ardenas (Bélgica), donde Estados Unidos casi es derrotado, es en cambio sobrio, realista y sin efectismo, con Van Johnson y el olvidado John Hodiak en situaciones hasta hoy repetidas. Mención aparte es el convencional y previsible **Rommel, el zorro del desierto** (1952) de Henry Hathaway, sobre el mariscal alemán, a quien muestra patriota y profesional; y la densa pero brillante reconstrucción de la ruda convivencia militar en **De aquí a la eternidad** (1952) de Fred Zinnemann, que retrata Pearl Harbour hasta el día del ataque japonés.

Un cambio importante y sutil se produce en el subgénero cuando se va prefigurando la intervención norteamericana, lo que condiciona el tema. Es ya el contexto de la guerra fría lo que se percibe en **Stalag 17** (1953) de Billy Wilder, una de las primeras cintas sobre pilotos prisioneros y "manual" para posibles conflictos posteriores; **Objetivo Birmania** (1955) de Raoul Walsh, con Errol Flynn, compendio del paracaidismo angloamericano en un frente en el que tuvo tal repercusión; **Escape de Burma** (1955) de Allan Dwan, pionero en el filón de los soldados aliados prisioneros de los nipones; **El Día D, seis de junio** (1956) de Henry Koster, aburrido filme de excesivo diálogo entre Robert Taylor y Richard Todd; **El zorro del mar** (1957) de Dick Powell, duelo personal de comandantes norteamericano y alemán (Robert Mitchum y Curt Jurgens) que se cazan en el Atlántico Sur; **Colosos del mar** (1958) de Robert Wise, con dos oficiales (Burt Lancaster y Clark Gable) disputando el mando de un submarino mientras luchan contra los japoneses; e **Invasión en Birmania** (1962) de Samuel Fuller, otra vez sobre los norteamericanos en el frente birmano, pero en esta ocasión incidiendo en la personalidad de la tropa.

Un temprano caso de voz disonante es **Ataque** (1956) de Robert Aldrich, agobiante filme –con un notable Jack Palance– y una de las primeras críticas a los oficiales y políticos frente a los reveses en el frente italiano. Pero fue prematuro, porque era el periodo de las grandes producciones de exaltación patriótica y militar: **El día más largo** (1961), aparatoso filme dirigido por Ken Annakin, Andrew Marton y Bernhard Wicki, y producido por Darryl Zanuck, verdadero artífice de esta minuciosa reconstrucción del desembarco en Normandía; **El ataque duró siete días** (1964) de Andrew Marton, típica recreación de Guadalcanal; y **La gran batalla** (1965) de Ken Annakin, también llamada **La batalla decisiva** y **La Batalla de las Ardenas**, que muestra otra vez la última ofensiva alemana de diciembre de 1944, protagonizada por Henry Fonda y un magnífico Robert Shaw.

Las primeras voces antibelicistas empiezan a sonar en los años sesenta, debido sobre todo al cuestionamiento de la guerra de Vietnam, los cambios generacionales y la contracultura, lo que llevó a criticar todas las guerras. Esto provocó un giro en la industria cinematográfica. En la puesta en escena del subgénero y en su capacidad ficcional, varios autores abrieron nuevas pautas para buscar el acercamiento de la juventud cada vez más pacifista. El primero es **El gran escape** (1962) de John Sturges, fuga masiva de pilotos de un campo germano, seguido de **El tren** (1965) de John Frankenheimer, ataque de la Resistencia francesa a un tren alemán con tesoros saqueados; y del violento y cínico **Los doce del patíbulo** (1967) de Robert Aldrich, que muestra a delincuentes y antihéroes en hazañas militares. Edward Dmytryk volvió a la guerra en **Anzio** (1968), donde Robert Mitchum es un hemingwayano corresponsal de guerra en Italia en 1943. John Guillermin, un director generalmente menor, hizo sin embargo en **El puente de Remagen** (1969) un efectivo alegato pacifista sobre los abusos de ambos bandos al final de la guerra. **Patton** (1970) de Franklin Schaffner retrata al agresivo y autoritario personaje con un velado aire

de absurdo militar, de la mano del colosal George C. Scott, que ganó el Oscar y lo rechazó. **Tora! Tora! Tora!** (1970) de Richard Fleischer, Oscar a los efectos especiales, muestra a través de Martin Balsam y Toshio Matsuda las dos perspectivas del ataque a Pearl Harbour. Nuevamente figura Robert Aldrich con **Así nacen los héroes** (1970), dramático filme sobre dos maduros soldados que esperan demostrar su valor contra los japoneses, y fue el último filme de guerra de Henry Fonda.

El botín de los valientes (1970) de Brian Hutton, también llamada **Los héroes de Kelly**, es un caso excepcional. Este filme aprovechó el éxito de **MASH**, comedia negra que se burló de la rutina de la guerra, pero fue más allá: nunca el cine norteamericano ha vuelto a mostrar una sátira tan ácida de los intereses monetarios de la guerra. El cine actual se ve en la necesidad de añadir subtramas políticamente correctas, pero Hutton no las necesitó al retratar a soldados ladrones y cobardes (Clint Eastwood, Telly Savallas, Donald Sutherland) en el frente francés de 1944. En algunas escenas, se adelanta incluso a **Apocalipsis ahora**.

Pero la mayoría del cine norteamericano nunca dejó de tener una gran limitación: no cuestionar los motivos políticos de la guerra, solamente criticar la crueldad de las batallas desde un punto de vista humanista y consolatorio. **Comando en el desierto** (1971) de Henry Hathaway repite el tema de Rommel y el esquema heroico, con Richard Burton contra el omnipresente Wolfgang Preiss como el jefe alemán. **La batalla de Midway** (1976) de Jack Smight reconstruye de manera regular la guerra en el Pacífico. El angloamericano **El águila ha aterrizado** (1977), último filme de John Sturges, con Michael Caine y Robert Duvall, privilegia la emoción y el suspenso en un intento paracaidista alemán de secuestro de Churchill. **Mac Arthur, el general rebelde** (1977) de Joseph Sargent es una hagiografía heroica, con un regular Gregory Peck.

El final de la Guerra Fría nos trajo filmes que poco a poco abandonan las escenas de batalla por el drama militar, dejando la guerra como fondo. **Fat Man and Little Boy** (1989) de Roland Joffé muestra un general (Paul Newman) y un físico en debate sobre el uso de la bomba atómica, sin cuestionar el invento. **Un destello en la oscuridad** (1992) de David Seltzer es un melodrama modesto sobre el heroísmo de los agentes norteamericanos antinazis en Europa ocupada. **Claridad nocturna** (1992) de Keith Gordon (actor habitual de Brian De Palma) es un sorprendente y oscuro drama antibélico que retoma el tópico de las Ardenas en clave existencial.

Ese intervalo fue muy breve. La coyuntura cambió y regresó la exaltación nacionalista. Los filmes de la II GM son el pretexto para mostrar aspectos hiperrealistas, pero siempre mudos en cuanto a las causas y el contexto de la guerra misma. El caso más evidente es **Rescatando al soldado Ryan** (1998) de Steven Spielberg, efectista y violento, y con algo de hipocresía moralizante al mezclar el espectáculo más puro y el sentimentalismo formal al retratar la lucha en Normandía. Así son también **Cuando callan las trompetas** (1999) de John Irvin, que pretende criticar a la oficialidad pero realizando



El paciente inglés de Anthony Minghella. Hiroshima, mi amor de Alain Resnais.

heroísmos anónimos, **U-571** (2000) de Jonathan Mostow, que nada aporta a los viejos filmes sobre la batalla del Atlántico, y **Pearl Harbour** (2001) de Don Simpson y Jerry Bruckheimer, que es esperpéntica y mastodóntica en su hiperrealismo. Lo mismo pasa con **Códigos de guerra** (2002) de John Woo, que pretende ser un homenaje a los nativos navajos en la guerra con los japoneses. **La guerra de Hart** (2002) de Gregory Hoblit, enésimo tratamiento del campo de prisioneros, sólo sirve para el lucimiento de estrellas y una crítica políticamente correcta.

Completamente opuesto es **La delgada línea roja** (1998) de Terrence Malick, con Nick Nolte, John Travolta, Sean Penn y Jim Caviezel. Ganador en Berlín y con once nominaciones al Oscar, revisita la batalla de Guadalcanal. Polémica y cuestionada, es en el fondo una compleja y densa, pero extraordinaria, parábola filosófica que reflexiona sobre el mal abstracto y la inhumanidad de *todas las guerras*. Filme genial, es el más rescatable con el tema de la II GM.

Inglaterra. Patriotismo y espectáculo

El cine británico sobre la Segunda Guerra Mundial es poco diferente al norteamericano. Sin dejar de lado la reconstrucción de batallas, el espectáculo y el realismo, son más juiciosos y neutrales para retratar los dramas individuales y la tragedia de muchos momentos del conflicto. Sin dejar de mencionar que empezaron a luchar contra los nazis tres años antes que los estadounidenses.

Gran Bretaña afronta su aislamiento inicial con cuatro cintas, todas producidas en 1942, durante el mismo conflicto: **Sangre, sudor y lágrimas** de Noel Coward y un joven David Lean, patética muestra de un pueblo y su temor a la derrota; la apasionante **Los invasores** de Michael Powell, sobre cinco marinos alemanes que intentan conquistar Canadá; **In Which We Serve** (1942) de David Lean, con John Mills y Noel Coward, acerca de la guerra en el mar; y **La señora Miniver** de William Wyler, ganador del Oscar y nada menos que el favorito de Churchill, patriótico y realista que muestra auténticos bombardeos alemanes en Londres.

Pero tras la guerra, el cine inglés pasó a mayores. **El puente sobre el río Kwai** (1957) de David Lean no deja de exaltar ciertos valores militares con espectáculo y una excelente banda sonora, y del mismo tono es la patriótica **Los cañones de Navarone** (1961) de J. Lee Thompson. **La noche de los generales** (1967) del norteamericano Anatole Litvak, es un filme británico sobre las patologías de los alemanes en Polonia ocupada, mostrando además, conservadoramente, "honestos" militares nazis.

Un puente demasiado lejos (1977) de Richard Attenborough es ya una exploración de los horrores y el supuesto absurdo de la guerra mecanizada, aunque se basa en el heroísmo inglés en una derrota aliada, la famosa batalla de Arnhem. Si bien denigra a ciertos militares insensibles,

ennoblece e idealiza a otros. En cambio, **La cruz de hierro** (1977) del norteamericano Sam Peckinpah, es un filme angloalemán valiente, necesario, adelantado y ferozmente antibelicista, que pese a la cercanía de **Apocalipsis ya**, estrenada un año después, no vino mal al entretener y dar una lección sobre lo que hay que evitar. Su crítica a todo militarismo hizo a Peckinpah ir hasta Yugoslavia a filmarla, con importante apoyo del pacifismo europeo e inglés.

Andrew Mc Laglen hace dos filmes bélicos. **El pacto** (1978) muestra a un desengañado militar alemán (Richard Burton) y un cinico oficial norteamericano (Robert Mitchum) en Francia en 1944, sin agregar mucho al cine de este tema. Algo mejor es **Lobos marinos** (1980), también llamada **La última carga**, retrato casi policial de un grupo de agentes aliados que captura barcos alemanes en las colonias portuguesas en India. La mediocre **Victory** (1981) de John Huston narra un partido de fútbol entre aliados prisioneros y alemanes, y pretende ser un temprano homenaje al europeísmo y al deporte. **Memphis Belle** (1990) de Michael Caton-Jones narra sin embargo la campaña de bombardeo de los pilotos norteamericanos. **El paciente inglés** (1996) de Anthony Minghella, que ganó ocho Oscar, es un melodrama existencial y denso que tiene de contexto la II GM en el frente mediterráneo.

Notable es **Enemigo a las puertas** (2001) del francés Jean-Jacques Annaud, filme de la industria británica que revisita el tema tópico del frente ruso y la decisiva batalla de Stalingrado, pero con un tratamiento ágil, el de un duelo de francotiradores. **Charlotte Gray** (2001) de Gillian Armstrong es en cambio un drama intimista y amargo, en el que una escocesa voluntaria (Cate Blanchett) opera como agente encubierta en Francia ocupada y busca a su novio desaparecido. También escocés es el filme **El fin de todas las guerras** (2002) de David Cunningham, que toca por tercera vez el tema de los aliados prisioneros de los japoneses, con un predecible duelo entre Robert Carlyle, Ciarán McMenamin (el Wallace niño de **Corazón valiente**) y Sakae Kimura.

Francia. Crítica juiciosa sin espectáculo

Frente al cine anglo-norteamericano sobre la II GM, espectacular y poco crítico, los franceses empezaron con un cine de la resistencia, como en **Esta tierra es mía** (1943) de Jean Renoir –autor de la extraordinaria **La gran ilusión–**, hecho durante la guerra; y en **La batalla del Rail** (1944) de René Clement, homenaje a los combatientes de la resistencia. **El cabo atrapado** (1962), también de Renoir, se hizo con buena voluntad pero ambos filmes del maestro tuvieron escaso aporte artístico.

Pronto el cine francés pasó a tocar la guerra como telón de fondo de problemas más acuciantes, como la ocupación alemana y el colaboracionismo, lo que aumentó el rechazo a cualquier tratamiento espectacular o patriótico. **Un condenado a muerte se escapa** (1956) del extraordinario



La infancia de Iván de Andrei Tarkovski. La delgada línea roja de Terrence Malick.

Robert Bresson (cuyo realismo es insuperable) es una sobria reconstrucción de la evasión del comandante Devigny de una prisión alemana en 1943. El filme más interesante del cine "bélico" francés es **Hiroshima, mi amor** (1959) de Alain Resnais, genial drama antibélico cuya reflexión femenina sobre el amor y la II GM lleva la obra en un vaivén distinto a la linealidad del cine anglo-norteamericano.

El ejército de las sombras (1969) de Jean-Pierre Melville, deudor del cine negro norteamericano, es un sereno retrato de la guerrilla antinazi en su lucha cotidiana entre combates. **Lacombe Lucien** (1974) de Louis Malle es un polémico retrato donde la sociedad amenazada por los nazis hace de un inadaptado un fascista, desmitificando la Francia rural. **El último metro** (1980) de Francois Truffaut (diez premios César), gran aproximación al teatro bajo la ocupación, también muestra el colaboracionismo.

El cine francés se vuelve amargo con respecto al recuerdo de la guerra, tal vez por la rechazación de la sociedad francesa en los años ochenta y noventa. **Adiós a los niños** (1987) de Louis Malle es una triste crónica de infancia de un internado durante la ocupación. **Amén** (2000) del genial francés Costa-Gavras es, empero, un retrato de los militares alemanes frente al Holocausto, y una directa crítica a la iglesia de la época. **La victoria de los vencidos** (2001) de Nicolas Picard retrata a cuatro adolescentes sobreviviendo a la Francia ocupada; y **Los niños de María** (2001) de Jean Louis Bertucelli muestra a una adolescente (Ludivine Sagnier) que sin informar a sus padres usa su casa para esconder un niño judío. **El silencio del mar** (2004) de Pierre Boutron, también toca el plano íntimo de la resistencia, con una joven maestra de piano enfrentada a un oficial alemán que invade una familia. El intimismo y la cotidianeidad, en postura totalmente opuesta al espectáculo bélico, es una característica intrínseca a todo el cine francés sobre la II GM.

Mencionemos finalmente **Salvoconducto** (2002) de Bertrand Tavernier, que con la historia de dos cineastas laborando bajo la ocupación muestra la cara oculta del conflicto, la tragedia y la vergüenza del colaboracionismo y la cobardía, atreviéndose a poner peros a la gloriosa resistencia. Tavernier fue muy crítico con **Rescatando al soldado Ryan**, "cuyo impacto visual realista solamente glorifica la violencia y apantalla al espectador evitando su criterio". Y quienes hemos visto otros filmes de Tavernier sabemos lo sensibilizado que está al respecto.

Otros dos filmes europeos son interesantes. **Soldaat van Orange** (1979) de Paul Verhoeven retrata con desenfado un grupo de estudiantes holandeses que se unen a la resistencia antinazi defendiendo la soberanía de la monarquía de Holanda. Y **Una contra el viento** (1991) de Larry Elikann es el único filme bélico del desconocido cine luxemburgués, con la australiana Judy Davis como una enfermera que hace su propia resistencia contra la ocupación nazi de París.

El cine ruso, de la propaganda al individualismo patriótico

El cine ruso tuvo un desarrollo distinto. De su gran vitalidad inicial de los años veinte y treinta pasó a la depresión del estalinismo, que sin embargo tuvo un abrupto fin cuando la terrible agresión alemana a la Unión Soviética generó un cine propagandístico de supervivencia. Herencia de ello son tres filmes glorificadores y de exaltación histórica: **Victoria en Ucrania** (1945) de Alexandr Dovjenko, **La joven guardia** (1947) de Guenadi Guerasimov, y **La batalla de Stalingrado I y II** (1949-1950) de Vladimir Petrov.

Una cierta liberalización en los años cincuenta reanimó la producción, con un tono de fuerte lirismo y pureza academicista. Signo de ello es **Pasaron las grullas** (1957) de Mijail Kalatozov, revelación de la dura vida en la retaguardia con un amor juvenil que ilustra el destino individual en medio de la tragedia colectiva. Más notable aún es Grigori Chujrai, quien humanizó los filmes patrióticos de guerra, superando el toque formal anterior y la gesta impersonal con su intimista y extraordinaria **La balada del soldado** (1959), drama individual de un joven dentro de conflicto. De ese mismo año es **El destino de un hombre** de Serguéi Bondarchuk, sobre los sufrimientos de los soldados rusos prisioneros. Interesante es **Crónica de los años de fuego** (1960) de Yulia Soltseva, según guión de Alexandr Dovjenko, su esposo. Con esta historia de un soldado en medio de grandes escenas bélicas, ella iguala el tono extraordinario de aquél.

Andréi Tarkovski fue el primer renovador del cine ruso con su original **La infancia de Iván** (1962), sobre el sufrimiento de los niños soldados en medio de una atmósfera lírica y desesperanzada. Luego vino un retroceso con la mastodóntica **La batalla de Moscú** (1975) de Yuri Ozerov, y la curiosa **Kindergarten** (1984) del literato Evgueny Evtushenko, sobre la masiva (pero desconocida) evacuación de Moscú durante los ataques alemanes. La renovación definitiva vino con el radicalmente distinto filme **Venga y vea** (1985) de Elem Klimov, de gran violencia y de un realismo insólito en el cine ruso, donde un adolescente (Alexei Kavchenko) vive la brutalidad de la vida guerrillera antinazi y supera con su decisión individual el trauma del genocidio.

Europa Oriental. Supervivencia y nacionalismo

Al terminar la guerra, ésta se convirtió en obsesivo tema del cine de los países de Europa del Este. Estos filmes tratan la invasión nazi, la ocupación y el genocidio. Todo la producción de Europa Oriental será socialista pero independiente del cine soviético. En Polonia, por ejemplo, fue un cine de liberación nacional, como en **Ulica** (1948) de Alexander Ford, filme académico pero conmovedor sobre la resistencia de Varsovia, y **Varsovia ciudad rebelde** (1949) de Jerzy Zarzycki sobre los sobrevivientes de la destruida capital. Tras el deshielo político en 1956, se revela la figura de Andrzej Wajda, cuyo dantesco filme **Kanal** (1956), premiado en Cannes, narra el terrible periplo de insurgentes antinazis en la rebelión de 1944, que

huyen y mueren tras vivir breves instantes de libertad y paz. Otro filme suyo, **Paisaje después de la batalla** (1970), trata el tema de los campos de prisioneros polacos en 1945.

El cine checoslovaco es parecido en su contenido. Pero de todos los países orientales, es el único en rechazar escenas de batallas y dramas patrióticos. Enfoca el conflicto en su tensión cotidiana, como en **La tienda de la calle mayor** (1965) de Jan Kadar y Elmar Klos, sobre una tendera judía que usa a un alemán amigo como testaferrero (Oscar a película extranjera); o en la originalísima **Trenes rigurosamente vigilados** (1966) de Jiri Mezel, sobre un empleado y su aprendizaje bajo la ocupación nazi (también ganadora del Oscar). Completamente diferente, por ser de otra época, es **Dark Blue World** (2001) de Jan Sverak. Son los tiempos, otra vez, del estilo occidental. El director se apega al molde occidental, y con gran espectáculo y algo de lirismo retrata a los pilotos checos que huyeron a Inglaterra y combatieron en la RAF contra los nazis y que luego de la guerra son encarcelados por el gobierno socialista checo.

En Yugoslavia la guerra fue una dura lucha por la supervivencia nacional, lo que hizo de la cultura yugoslava un caso particular de militancia. Siempre el tema de sus filmes bélicos es la lucha guerrillera y la resistencia. En **Slavica** (1946) de Vjeko Afric y **El valle de la paz** (1956) de France Stiglic, las atrocidades nazis son el referente de los años de la II GM. Pero para los años sesenta y setenta, aparecen al lado del patriotismo elementos de espectáculo, como en la monumental **La batalla del río Neretva** (1969) de Vejko Bulajic, nominado al Oscar como película extranjera y con grandes actores (Orson Welles, Yul Brynner, Franco Nero), que retrata el combate decisivo que salvó al ejército guerrillero y definió la liberación del país; y en **Sutjeska, la quinta ofensiva** (1973) de Stipe Delic, con música de Mikis Theodorakis, sobre el último ataque alemán contra los guerrilleros de Tito (y una segunda aparición de Welles en el cine yugoslavo). **Balkan Express** (1983) de Branko Baletic es, por el contrario, una comedia sobre una banda de ladrones disfrazados de músicos que terminan combatiendo a los nazis. Siguiendo esta tendencia, pero ya en un contexto festivo y decadente, **Underground** (1995) de Emir Kusturica tiene a la II GM reinterpretada, como uno de sus referentes.

El cine alemán. Perdedores y culpables

Alemania vive la derrota y la ocupación negando, en parte, su culpabilidad en el inicio de la conflagración. La reconstrucción democrática es tan difícil que, como reflejo, casi no hay filmes sobre la guerra que hablen de culpa. El primer filme alemán sobre el conflicto es **Comandante Prien, U 57** (1958) de Harald Reinl, que solamente narra las hazañas del submarinista nazi, quien en los primeros días de la guerra había atacado Escocia. Como una campanada, ese año se hicieron dos filmes sobre la traumática batalla de Stalingrado, **Perros, ¿quieren vivir para siempre?** (1958) de Frank Wisbar y **El doctor de Stalingrado** (1958) de Géza von Radványi. Pero no analizaron las causas de la guerra. El famoso **El puente** (1959) de Bernard Wicki toca el tema del autoritarismo pero aún no es un filme antibélico.

Hubo que esperar los años ochenta para que los filmes alemanes enfoquen sin temores los traumas de la guerra perdida y el nazismo. **Das Boot** (1981) de Wolfgang Petersen, con el hoy famoso Jürgen Prochnow, retrata con desesperanza

la guerra en el mar. Otros tres filmes tocan el tema sin escenas de batalla: **Lili Marleen** (1981) de Reiner W. Fassbinder tiene a Hanna Schygulla, como la cantante de la famosa tonada militar favorita de todos los ejércitos de la guerra, y su atormentado amante en un Berlín decadente; **Un amor en Alemania** (1983) del polaco Andrzej Wajda es un filme alemán: el director aceptó hacer en el extranjero un tema "seguro" y conocido, pero con la novedad de la responsabilidad colectiva del pueblo alemán. **Cosecha amarga** (1985) de Agnieszka Holland es el mismo caso: la polaca dirige en Alemania un drama sobre un granjero que esconde a una judía refugiada.

Stalingrad (1993) de Joseph Vilsmaier, filme hecho por el cincuentenario de la batalla, marca el regreso de las escenas de batalla, hurgando en la herida de la ética militar y en la causa de la derrota. Este mismo director hizo **Y nadie llora por mí** (1996), esta vez sobre la juventud alemana en los años treinta, la II GM, los bombardeos y la derrota.

1996 es el año de los filmes que tienen a la guerra como contexto. **Conversación con la bestia** de Armin Mueller-Stahl es una ficción sobre un historiador que halla a un anciano Adolf Hitler escondido. **Tres días en abril** de Oliver Storz muestra un tren lleno de judíos perdido en un pueblo en los días finales de la guerra, metáfora de la responsabilidad alemana ante el futuro. **El ogro** de Volker Schlöndorff tiene a John Malkovich como un mecánico francés prisionero al servicio del mariscal Goering.

Nirgendwo in Afrika (2001) de Caroline Link retrata a una familia judía alemana que huye a Kenia dejando sus tradiciones y raíces. No hay, por tanto, filmes antibélicos en el sentido de *antimilitarismo alemán*. La guerra fría tuvo que ver con esta cinematografía conservadora respecto al tema.

Italia. Neorrealismo y reivindicación

El cine italiano es el reflejo de los vaivenes de la cultura del país. Frente al cine bélico de otros países, la cinematografía italiana denunció el fascismo y el desastre humano del conflicto entre soldados, civiles y las mismas ciudades, rechazando honestamente el espectáculo de batallas y muertes. Los tres mejores filmes de Roberto Rossellini tratan de eso: **Roma, ciudad abierta** (1945) sobre la ocupación alemana de la capital, **Paisá** (1946) sobre la lucha en el campo, y la estremecedora **Alemania, año cero** (1947). Años después, **El proceso de Verona** (1962) de Carlo Lizzani seguía con clave neorrealista el proceso al Conde Ciano por su conspiración contra Mussolini. Ya con otro estilo, el melodrama crítico **Los girasoles de Rusia** (1969) de Vittorio de Sica retrató a Sofía Loren buscando en Rusia al marido (Marcello Mastroianni) que luchó pero no regresó.

Más político, de la mano de Carlo Ponti, **Represalia** (1973) de George Pan Cosmatos, también llamada **Masacre en Roma**, muestra a Mastroianni enfrentado a un coronel nazi (Richard Burton) que busca castigar un atentado contra soldados alemanes. Es evidente también el contenido político de **Mussolini, último acto** (1974) de Lizzani, que justifica el ajusticiamiento del dictador (Rod Steiger) por la guerrilla italiana. Más convencional es **Bajo diez banderas** (1974) del italiano Dullio Coletti, que recrea (con Gian María Volonté y Van Heflin) el conflicto pero no en Italia, sino en los mares del sur entre un barco aliado y uno alemán.

En las siguientes décadas, el cine italiano, ya sin neorrealismo, toca la guerra como fondo de dramas aún críticos y desesperanzados, siempre detestando la exaltación patriótica. Como en **Mediterráneo** (1991) de Gabriele Salvatores, Oscar a la película extranjera, inteligente filme que es mucho más que una comedia y llega a cuestionar el destino del país. **Celuloide** (1997) del infatigable Lizzani rinde homenaje a **Roma, ciudad abierta** retratando el encuentro de Rosellini con Sergio Amidei. **La vida es bella** (1998) de Roberto Benigni satiriza el Holocausto en clave de comedia neorrealista tardía, ganando Cannes y dos Oscar. **Té con Mussolini** (1999) de Franco Zeffirelli es un melodrama en inglés sobre un grupo de damas británicas en la Italia fascista. **Malena** (2000) de Giuseppe Tornatore también muestra la guerra y el fascismo italiano como trasfondo lejano del despertar al sexo de un adolescente.

El violento pacifismo del cine japonés

El recuerdo de la derrota, cierta conciencia de culpabilidad y las víctimas de Hiroshima hicieron que desde un inicio el cine japonés hiciera notables filmes antibélicos, de un pacifismo evidente. **Genbaku** (1952) de Kaneto Shindo mostró a los supervivientes de las bombas atómicas. **El arpa birmana** (1956) de Kon Ichikawa narra el fanatismo de los oficiales japoneses con imágenes apocalípticas. Pero **Nobi, fuego en la llanura** (1961), también de Ichikawa, es aún más dura. El descenso a la locura de un soldado (Iji Funakuchi) por el hambre y el abandono, al borde de la enajenación más primitiva, ofrece algunas de las imágenes más terribles del cine de guerra.

La temática de **El puente sobre el río Kwai** fue retomada de manera original en **Feliz Navidad, señor Lawrence** (1983, más conocida como **Furyo**) de Nagisha Oshima, que tampoco duda en mostrar su ejército como semillero de paranoia sin sentido. La historia de oficiales británicos prisioneros torturados en un campo japonés en Java sirve para hacer una reflexión sobre las culturas, la fascinación del enemigo, la homosexualidad y la amistad. Muy distinto, pero igualmente pacifista y antibélico, es el regular **Rapsodia en agosto** (1991) de Akira Kurosawa, sobre una anciana japonesa (Sachiko Murase) testigo de Hiroshima y en conflicto con las nuevas generaciones.

AMÉN

Prueba de que el cine tiene transcendencia histórica, el cine histórico está más vivo que nunca, y dentro de él los filmes bélicos. Su único factor negativo es que al estar promocionado casi exclusivamente por Hollywood, el elemento *epic* predomina hoy sobre el análisis o el rigor ambiental. Como hemos visto, muchos países desarrollaron un cine bélico muy maduro y analítico, lejos del hiperrealismo anglosajón. Finalmente, una buena parte de los filmes "de guerra" son antibélicos más que simplemente bélicos. Es precisamente esta cualidad la que augura larga vida al cine "bélico" y su siempre necesario mensaje político. ☞

Ernesto Guevara Flores es licenciado en Historia por la Universidad Nacional Federico Villarreal y Bachiller en Comunicación. Investiga sobre las relaciones entre historia, cine y sociedad. Este artículo es parte de una investigación histórica sobre cine y guerra.

Patton de Franklin Schaffner.





L'Atalante, único largo del extraordinario Jean Vigo (1905–1934), quien aún sorprende en el año de su centenario.

Homenaje a Jean Vigo, o L'Atalante (y un cinéfilo cualquiera)

Escribe Mario Castro Cobos

Sólo recuerdo que, había una vez, en San Marcos, un ciclo de *Realismo Poético Francés*, y que entré. Vi, un lunes, una de René Clair, no la bella **A nosotros la libertad** (*A nous la liberté*, 1931), sino la menos bella (así lo vi y lo viví) **Bajo los techos de París** (*Sur les toits de Paris*, 1930), que me pareció perfectamente artificial, con algo así como una lejana calidez que no alcanzaba para abrigarme... el ingenio, sí, pero no el genio... pero al día siguiente... No estaba preparado, como no lo estamos para la mayoría de cosas importantes que nos pasan, que nos pasan justo cuando no las estábamos esperando, siempre una sorpresa, y que nos devuelven, con misteriosa, estremecedora y voluptuosa violencia al centro de la vida. Al salir, me sentía en el aire, con las suelas de viento, la calle era la misma, pero nada era igual, yo caminaba pero mi espíritu volaba; sí: como la última imagen de la película. Estaba íntimamente transformado, movido, y conmovido, yo era otro, como uno de los profetas había visto la luz, estaba abrumado por una revelación, y aunque no sabía qué decir no podía callar. La palabra visionario, la palabra poeta, la palabra genio, te vienen bien, Jean Vigo. ¿Qué había visto? ¿Por qué una película te llega al alma tanto, tanto así? ¿Cómo, siendo un incrédulo, las palabras que brotan de mí no son otras que las

palabras del que vuelve a creer sin poder no creer, esto es un milagro, esto es un milagro, esto es un milagro? ¿Seré sólo yo el único que se siente exactamente así?

A continuación copio obediente un par de pequeños textos inéditos, parte de un proyecto que no llegó a ninguna parte (los escribí en el 2004):

"En mi viejo y fiel cuadernito lo tengo todo apuntado. (Y se me ocurre que cada película es como un tatuaje). En él llevo la cuenta, una a una, una tras otra, cada una de las películas que he visto desde 1996, mi año uno, mi año de nacimiento como cinéfilo. Por ejemplo. La película que más amo en el mundo: la vi primero, sin reaccionar del todo, el lunes veinticuatro de mayo del año 1999; luego, la vi de nuevo, el martes primero de junio, y por último, dos días después, el jueves. La segunda y la tercera vez ni siquiera tuve tiempo para almorzar y tuve que hacer un viaje de casi hora y media, para llegar a mi destino. La vi tres veces en el espacio de diez días. Sólo quería estar seguro de que era la mejor película que había visto en toda mi vida. **L'Atalante** no es sólo una película, para mí, es un milagro. Es un sueño, de principio a fin. Es poesía

pura. Hay imágenes que parecen arrancadas del otro lado, ese al que sólo tenemos acceso de vez en cuando, en muy raros, escasos, momentos preciosos, y esa es la razón de fondo, esa y no otra, por la que seguimos vivos. No cabía en mi pellejo. Casi me sentía levitar”.

“Sé por experiencia que hasta las mejores se pueden caer de pronto, mostrar su rostro verdadero, en una segunda, o tercera, o cuarta vez. Pero ésta no. Seguía igualita, fresca a pesar del tiempo, y mágica, y carnal, tocando, acariciando lo celestial. Cada vez era una nueva primera vez, un estado de gracia. La vanguardia rusa está ahí, está claro, es una precursora del neorrealismo italiano, pionera del realismo poético francés, naturalista, cotidiana, realista y surrealista al mismo tiempo, cómo pudiste, Jean Vigo. Eres aquella frase de Shakespeare. Estamos hechos de la misma materia que nuestros sueños. Rimbaud del cine. Más Rimbaud que Rimbaud para mí. Si yo pudiera ser una película, o si pudiera vivir dentro de una, me encantaría ser (ser una nube) o estar en **L’Atalante**. Si una mujer llegara a hacerme sentir alguna vez con tanta constancia lo que sentí con esta película, hasta sería capaz de intentar quedarme con ella por el resto de mis días”.

Caminaba como un borracho o como un fantasma o como un poseído. Hoy, seis años después de esa experiencia, quiero intentar, sólo para mí, alguna explicación. Tengo una obsesión con las listas (otro tema), que es como jugar con el caos como si fuera un gato. Pero debo decirles por qué esta película es lo que es. No sé si pueda.

Primero. Jean Vigo no era un fabricante de películas. Ojo, soy descriptivo, no quiero ser despreciativo (¿me creyeron?). La carrera de Jean Vigo cuenta apenas con dos cortos, un medio y un largo. Respectivamente, **A propósito de Niza (À propos de Nice, 1930)**, el desconocido **Taris, roi de l’eau (1931)**, sobre el campeón de natación Jean Taris), **Cero en conducta (Zero de Conduite, 1933)** y **L’Atalante (1934)**. ¿Cómo una obra tan pequeña...? Estaba tuberculoso y sabía o sospechaba que le quedaba poco tiempo. Como mucho tiempo después, Cyrill Collard, enfermo de sida, había que apurarse y decirlo todo de una vez. Jugarse la vida. Lanzarse a fondo. Zambullirse en el abismo que es tu propio corazón.

Segundo. Como digno hijo de militante anarquista, hizo **Cero en conducta**, recordando la magia y amargura de su infancia en un internado. Digo, quiero decir, como digno hijo de militante anarquista, respetaba la libertad por encima de todas las cosas (no el orden, no la ley, no la autoridad, sí la libertad, sí el amor, sí la poesía), yo siempre me lo imagino ni más ni menos que un niño más entre los otros niños de esa película, compartiendo su mismo espíritu. Porque ese era su espíritu. **L’Atalante** la hizo ya a las puertas de la muerte, pero es una película tan llena de amor, de vida, y de amor a la vida, de reverencia y delicia por el fugaz momento inexplicable, aéreo, mágico, que no se puede creer.

Tercero. Las influencias que recibió, de Dziga Vertov a Charles Chaplin, de René Clair a Luis Buñuel, palpables, están tan maravillosamente entremezcladas en una unidad

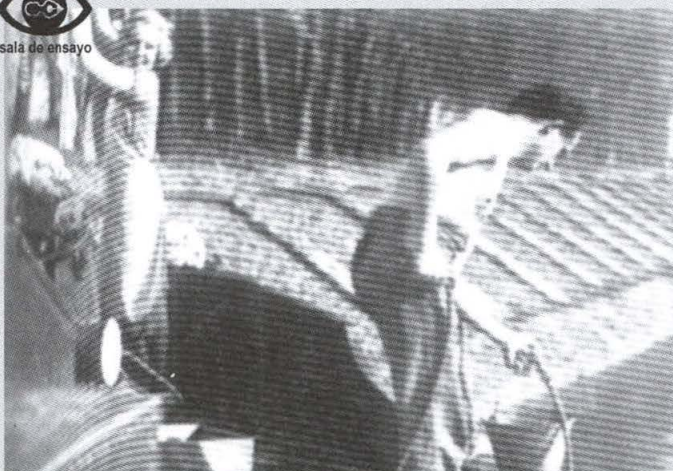
indivisible, superior, de hallazgos constantes, casi plano a plano, que no molestan a nadie. Y cómo podrían. Se trató de una apropiación, de una asimilación proteica, algo bien diferente del vulgar y simple hurto o la mera y opaca copia.

Cuarto. Cierta tosquedad técnica, notoria, que atrae y extraña, en **Cero en conducta**, a veces defecto, a veces virtud, ha sido conjurada esta vez, para **L’Atalante**. Aquí, al igual que en **Sunrise**, de Murnau, se le da la vuelta al gastado guante de una historia prototípica, “el amor entre un hombre y una mujer”, aburridamente común (y “en teoría”, con propensiones de retorcida mediocridad telenovelasca, siniestra, infectada de clichés) lanzándola sin esfuerzo visible hacia la feliz estratósfera, entre otras cosas, por la delicadeza precisa y sorprendente del detalle más la riqueza incansable de la invención. Sorpresa tras sorpresa.

Quinto. Intuición, instinto, sensibilidad. ¿Cómo explicarlo? No puedo explicarlo. O tal vez pueda explicarlo comentando al azar, intentando pescar en desorden, ciertos momentos de esta inolvidable película hecha en 1934:

Dita Parlo, vestida de novia (más bien menuda pero guapa, de cara grande y ovalada y rasgos bien delineados), sobre el barco, o antes, cerca de la tribu de los parientes, en fila de a dos (sí, como chiquillos de colegio), luego en la orilla, todos casi sin moverse, casi plantados, esperando que ella y el barco y su vida nueva partan, ella parece una novia, y claro, es la novia, pero también parece otra cosa, una virgen, una aparición, una proyección del subconsciente, pero filmada en estilo documental, su figurita con el vestido blanco en amplio plano general genera un contraste con el resto de los elementos de la imagen, algo difícil de explicar. Vigo (y Boris Kaufman, el camarógrafo, hermano del gran Dziga Vertov) enfoca el cielo y el agua, con angulaciones inclinadas, llena planos y planos así, y entre ambos la barca **L’Atalante**, dando la sensación de que los personajes están más cerca del agua o del cielo que de la Tierra. Sensación casi mítica de los elementos. El y ella, novio y novia, al salir de la iglesia, al caminar hasta donde se encuentra el barco, casi marchando, están más bien rígidos, parecen muñequitos de novio y novia de pastel de novios, hay solemnidad ingenua, digna, extraña y graciosa, en equilibrio con un efecto cómico de cine mudo, entre Clair y Chaplin, en estas imágenes hay un divertido respeto por ese ritual, y ese equilibrio está, cómo no, lleno de encanto.

Y sin embargo, más allá de lo etéreo, que nos embarga, nos embarga a través de la carnalidad. Pero no una carnalidad mostrada como parte de la mecánica de la excitación sin más (vieja treta simplificadora), o sin mucho más, sino la carnalidad de una espiritualidad, si se me permite la expresión, de un deseo erótico que lejos de consumarse –y consumirse– en sí mismo, va más allá. Un deseo que es deseo, y que es todo emoción. Ya no estamos sobre tierra sino sobre agua. El barco ya partió. El viaje comienza. Él la mira, se acerca, la abraza... La novia escapa del novio, los gatos lo atacan, lo arañan. Como si fueran prolongaciones de ella. El se queda un momento, perplejo, sentado. Luego ella se le entrega, tierna, angelical y animal. A la mañana siguiente, cuando ella asoma su cara fuera del camarote,



L'Atalante, Cero en conducta.

los dos ayudantes la reciben, uno viejo y otro un chiquillo, la reciben cantando, el viejo toca también el acordeón.

Michel Simon, Père Jules, el "ayudante", un viejo (y también carnal y también niño) suerte de hado madriño, un coleccionista de objetos bellos, algo que no se sospecha al principio, pues entre otras cosas, su apariencia tosca no es "bella" y sus modales tampoco, pero no hay forma en que uno pueda olvidar la secuencia donde le muestra a la recién casada, cada vez más "seducida" y curiosa, sus tesoros de viaje, ver todo lo que hay en ese pequeño espacio es de hecho todo un viaje, en el tiempo, una biografía poética del personaje relatada por los objetos, las cajitas de música, el muñeco de tamaño natural, un director de orquesta con los cabellos revueltos, el viejo se oculta tras de él (lo vemos ocultándose, no se nos oculta), y el muñeco cobra vida, se agita con la música, dirigiéndola con frenesí, ella descubre la belleza del viejo, luego el viejo le enseña un abanico oriental gigante, la foto de un amigo y detrás de ella lo que quedó del amigo, sus dos manos dentro de un frasco de vidrio... su cuerpo desnudo a la mitad lleno de tatuajes, y tocando el acordeón, ella lo peina, y entonces aparece el esposo y revienta en un ataque de celos...

La carne es la carne, no hay duda, pero ésta, continuamente, se vuelve etérea, se convierte en magia, milagro, espíritu. Cuando ella se ha ido, cuando ha escapado sola a París, y él (porque en un acceso de despecho, se va con todo y barco y no la espera) no sabe dónde encontrarla, mete la cabeza en un balde con agua, con gesto inexpresivo y la vez desesperado, con los ojos abiertos por supuesto, o se mete entero de cabeza al río, para verla, para verla de nuevo, tal como ella le había dicho que podía hacer si lo hacía en serio y no burlándose. Ella lo había visto así a él, por primera vez, y cuando lo vio, cuando recién se conocieron, lo reconoció. Lo interesante de lo que cuento es que el diálogo donde se dice todo esto es tan natural y normal, cotidiano, "casual", que uno no puede sino creérselo, o casi.

Otra escena: el esposo, "el patrón", llama al viejo, lo llama para que vea lo que ha hecho uno de los gatos. Un gato que ha ensuciado el lecho de los recién casados, es una gata, que ha parido gatitos. Unidad de presencia, concreta, y a la vez símbolo de lo sexual, de lo irracional, de lo instintivo, de lo espontáneo, de lo incalculable, de lo impredecible. Gatos,

gatos. Todo está ahí. Y los gatos están por todas partes, dentro del pequeño barco, Jules lleva un gatito en el hombro cuando lo vemos al principio, los gatos están cuando comen, cuando duermen, cuando discuten, cuando marido y mujer se abrazan, en mitad del abrazo...

Lo que sienten el uno por el otro, expresado en ausencia del otro, en montaje paralelo, vemos que están apartados, lejos el uno del otro, cada uno en otra habitación, en otra cama, él en la del barco, ella en la de un cuartucho parisino, cada uno haciendo el amor con el otro, están haciendo el amor con el recuerdo del otro, la carne es sólo imagen, sus cuerpos se mueven, sus gestos —pequeñas escenas de sexo virtual, para usar un lenguaje "moderno"— recrean el cuerpo del otro. Si esto no es magia...

Otro personaje, a la vez poético y que encarna en cierto modo la seducción de la ciudad: el vendedor ambulante, en su bicicleta, con su enorme maletín (con las palabras "los pájaros están en el interior"), hace de tónico contra el aburrimiento para ella, condenada a la monotonía viajera del barco y sus días y noches iguales. El tipo se aplica a seducirla, en presencia del marido. Es casi el muñeco que tiene Jules en su pieza, pero con vida humana. Cuenta chistes, canta, baila, hace trucos, huye elástico, se convierte luego en una orquesta él solo, y cuando es expulsado por el marido (siempre celoso de cualquiera que no sea él) se va saludando. Como un muñequito. Deberé repetir que hay un estilo documental, un sentido de lo real, y que, en medio de lo real, aparecen personajes así, la magia está en lo cotidiano, lo cual hace posible que aparezca en cualquier momento.

La imagen final: la cámara se eleva, ellos se han reencontrado, el hado madriño marinerío la ha encontrado a ella, se la ha llevado cargada en los hombros a su patrón, se encuentran, se miran, él retrocede apenas, se lanzan uno en brazos del otro, caen al suelo... ya no los vemos a ellos, ni al barco, sólo el agua, lo único, ahora, es ese movimiento de cámara sobre el agua, elevándose y avanzando más y más, acompañado de un coro de voces. Así termina *L'Atalante*, y así termina la obra de Jean Vigo. Eso que se eleva por los aires podría ser lo mejor que tienen los seres humanos. La poesía de nuestro paso por la tierra, lo más apasionado y puro, en una sola película. ◉



Miguel Rodríguez

el *discreet* encanto del cine

Escribe Miguel Rosas Baes

Miguel Rodríguez, gerente general de ventas y mercadeo de Discreet para América Latina, estuvo en Lima para presentar la nueva línea Intermedios Digitales para cine, un moderno procedimiento que fortalece la fase de postproducción de una película y multiplica sus posibilidades expresivas.

Miguel, bienvenido a Lima. Háblanos de Discreet y su importancia.

Discreet fue adquirida en 1999 por **Autodesk Media and Entertainment**, una empresa gigante que vende mil doscientos millones de dólares anuales. Durante un lustro nos mantuvimos alejados de la casa matriz, hasta que a principios de este año se decidió cambiar el nombre de **Discreet** e integrarla completamente a **Autodesk**. Ahora somos una división de la compañía, y vamos a enfocar el negocio en el área de media y entretenimiento. A pesar de los cambios todo se mantiene igual, se trabaja y se vende de la misma manera, el personal permanece y la gente se va acostumbrando al nombre de **Autodesk**.

Nuestros productos siempre han estado orientados al cine. Nuestro producto estrella, **Inferno**, se ha utilizado para hacer todos los efectos especiales empleados en películas como **Spiderman**, **Star Wars II: El ataque de los clones**, **Minority Report** y **El Señor de los Anillos: La comunidad del Anillo**, entre otras.

¿A qué se debe tu visita a nuestra ciudad?

Estamos en Lima para presentar el equipo de Flint y Smoke para la plataforma Linux, que básicamente son los mismos programas que existen en la plataforma cincuográfica, que es la más utilizada en cine. Además queremos resaltar la gran capacidad que tiene el equipo en la plataforma PC, la cual es la más empleada para publicidad y televisión, mientras que nuestros productos para cine se caracterizan por su sencillez. Ahora estamos aprovechando un resurgimiento del cine digital con los Intermedios Digitales.

¿De qué se trata los Intermedios Digitales?

Antes, cuando se filmaba en 35 milímetros, se hacía un *on frame*. Es decir, se cortaba el negativo. Si se necesitaban efectos se hacían copias interpositiva e internegativa del mismo

negativo, se hacía copia de todo el proceso. Al final había una nueva copia final en 35 milímetros y se distribuía. Durante el proceso vas perdiendo calidad de imagen, cada vez que se hacen las copias para cada intermedio (copias de negativos, copias de efectos realizados, etcétera).

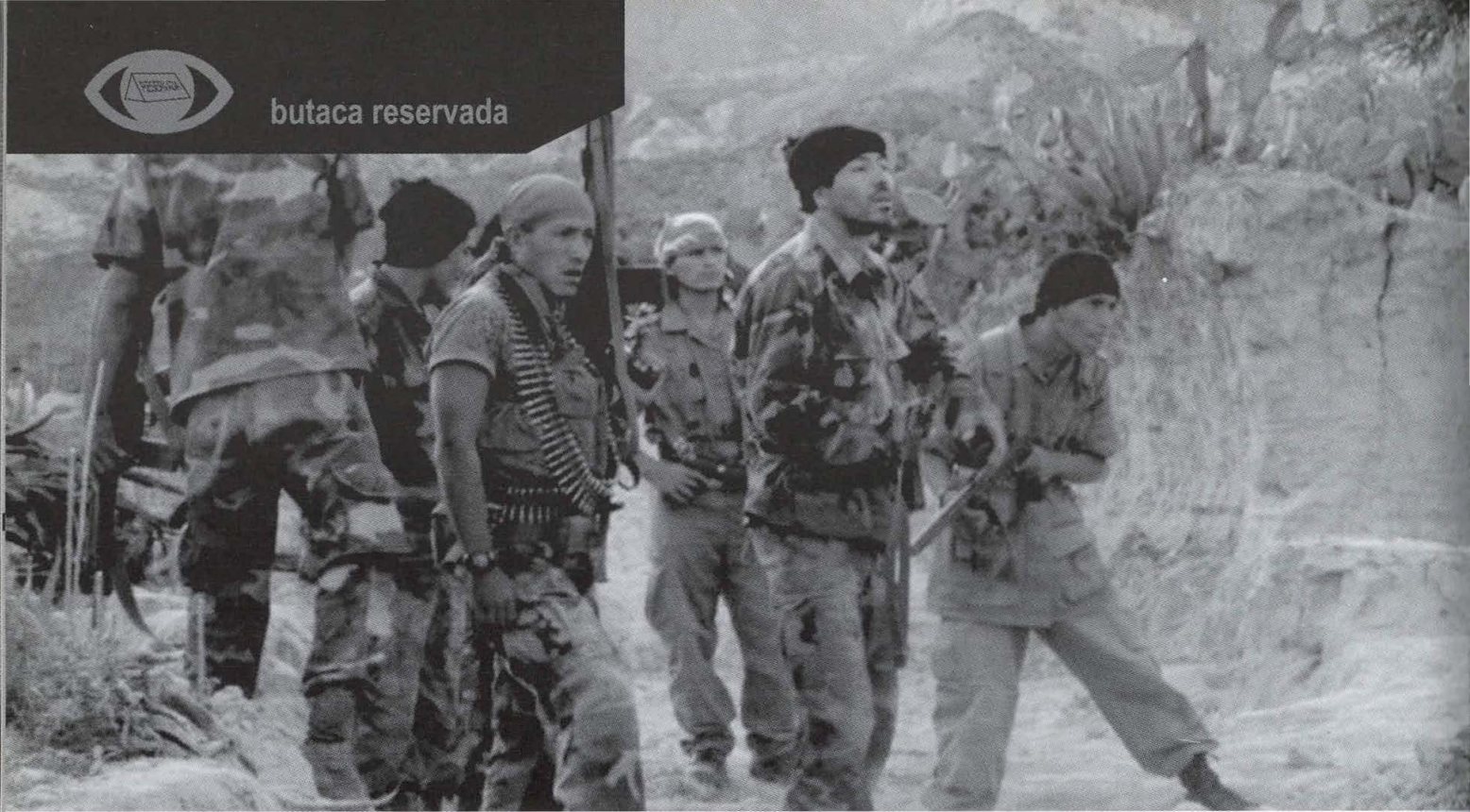
Actualmente se está iniciando un proceso denominado intermedios digitales. Cuando terminas tu producción, el material lo conviertes inmediatamente en digital para poder realizar el proceso completo de efectos. Edición, corrección del color, de luz, todo lo necesario se hace digitalmente. La ventaja de este procedimiento es que no se deteriora la calidad de imagen y permite al final distribuir en cualquiera de los métodos que existen, en cine, DVD, transmisión por aire, page per view, entre otros, facilitando la transferencia de tu material al mercado.

¿Qué otras novedades piensan lanzar al mercado?

Estamos introduciendo al mercado una línea de sistemas que viene con soluciones integradas: el software, la computadora, los discos, y demás, es decir ya tiene todo listo, dándote un mayor rendimiento porque trabajas en HD y en 2k ó 4k. Tienes más efectos basados en nuestra experiencia en Flame, que fue nuestro primer producto, nacido en 1992, que ha ido desarrollándose a la vanguardia de los efectos especiales para cine, publicidad y otros rubros.

¿Cuál es tu opinión de la piratería de software?

Nuestros productos de software han tenido auge, ya tienen tiempo y han madurado, pero, desafortunadamente, no sólo en Perú, sino en América Latina entera, existe un muy alto índice de piratería. Eso es malo para el negocio porque nos están robando, pero al mismo tiempo lo positivo es que nos conocen, todo el mundo tiene una copia pirata de 3D o Combustion. Se puede decir que los productos de software que hemos lanzado han tenido popularidad. ☺



El rincón de los inocentes, el filme de Palito Ortega Matute actualmente en post producción.

Salomón Lerner Febres

imágenes del Perú: la violencia muda (y el poder sordo)

Escriben Mario Castro Cobos y Gabriel Quispe Medina

Salomón Lerner Febres, ex Rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú y ex Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, es el actual Presidente de la Filmoteca PUCP, institución que anuncia planes descentralistas. Es admirador, entre otros, de Louis Malle, Jeanne Moreau, de la bella Claudia Cardinale, de Bertolucci, del genial Visconti, del no menos genial Bergman; también de Lattuada y de Monicelli y de Dino Risi, y con una obsesión particular por *El general della Rovere*, película de Rossellini. Pero debemos confesar al lector que, tanto entrevistado como entrevistadores, fuimos ganados por lo que pasa en el Perú, en el contexto de una sociedad notoriamente incapaz de reconocerse en su propia imagen. Escuchemos.

SLF: ...Y Resnais tiene este documental que es maravilloso, sobre el Holocausto, *Noche y niebla*, que usamos para los cursos de Filosofía, para los cursos de Ética. Y hay dos profesores que, al alimón, enseñando un curso de Ética, pasan *El Decálogo* de Kieslowski...

GQ: Y ahora, hablemos del Perú.

MC: Tal vez sirva *Noche y niebla* para entrar en ese tema (Risas).

SLF: No sea Ud. pues tan pesimista...

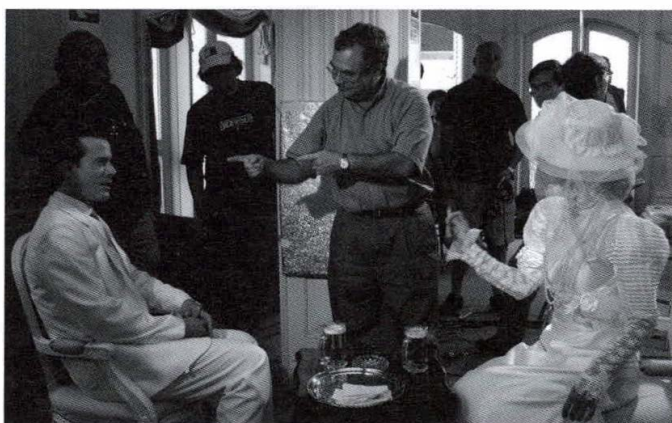
MC: No, al menos como una imagen que hay que considerar. Porque algo interesante en esta película es cómo la misma imagen, o sea, Resnais revela que la misma imagen hace que pase inadvertido el hecho; la imagen es a color, los campos son bellos, y creo que la voz en off dice algo así como quién hubiera

pensado, es como si nada hubiera pasado, y eso es un poco lo que puede suceder, el peligro...

SLF: Pero es lo que sucedió. Yo le digo, en la experiencia que he tenido hace dos, tres años... Visité una ciudad maravillosa, en donde se concentra el arte y la inteligencia de la Alemania del XIX, *Weimar*, a veinte minutos de Büchenwald. Sale de Weimar, y puede visitar ese campo de exterminio. Y uno se echa a pensar, cómo es esta especie de coincidencia, de convivencia entre las formas superiores de la cultura y del arte alemanes y la barbarie extrema. Y sobre ello habla Jorge Semprún, estuvo ahí...

GQ: ¿Eso hace que Ud. le tenga menos confianza, digamos, al desarrollo de la cultura como motor de una sociedad?

SLF: No es mayor desconfianza, creo que hay que estar siempre alertas. Que la barbarie en el hombre, en todos los hombres, no



Una sombra al frente de Augusto Tamayo. *Días de Santiago* de Josué Méndez.

es una posibilidad a desdeñar y que está allí, acechando, y que puede darse en cualquier momento. No porque estemos en el siglo XXI y haya avanzado tanto la ciencia creo que estemos libres de eso.

MC: ¿Qué piensa Ud. acerca de esa frase que afirma que la violencia es bella, en cuanto imagen artística, y un poco como justificación moral si se quiere, también se dice que es una manera de conjurar o de exorcizar en esa experiencia estética, esa violencia?

SLF: Lo que le puedo decir es lo siguiente, después de haber estado en la Comisión de la Verdad, me reafirmo más que nunca en algo que de alguna manera sabía antes: la violencia es muda. No le dice nada. Y menos, algo que pueda llevarle a una mirada superior sobre las cosas. Creo que hay que tener una visión demasiado retorcida de las cosas para afirmar algo así. No creo. No participo de eso.

GQ: Ud. presidió el jurado del reciente Concurso de Proyectos de Largometrajes convocado por Conacine, en el que compitieron casi cuarenta propuestas de películas. ¿Qué visión del país deja entrever este conglomerado de miradas, si es que se puede vislumbrar un país en él?

SLF: Hay conclusiones que se pueden sacar, siempre con la posibilidad de ser simplemente ésta una mirada entre otras, no sé qué pensarían los otros jurados. En primer lugar, que hay un amor creciente por la actividad cinematográfica y por el arte cinematográfico. Creo que hay gente que quiere hacer cine y que lo hace aun a costa de grandes sacrificios. Nosotros no solamente hemos visto guiones, aunque en última instancia debíamos pronunciarnos sobre ellos, sino también todo aquello que acompañaba a los guiones, que eran las condiciones en las cuales se iba a realizar la producción, presupuesto, etc. Y no era infrecuente ver –de hecho recuerdo un caso– en el cual el realizador pensaba hacer la película de todas maneras y estaba hipotecando su casa para conseguir veinte mil dólares que le permitieran seguir adelante con el proyecto. Entonces, hay gente que ama el cine, que está dispuesta a correr aventuras económicas para hacer cine, y que arriesga por tanto, y que además no exige demasiado; hay gente que quiere hacer cine, puede hacer cine con medios limitados, y es una pena que no se le dé más apoyo a todos ellos. Eso es lo primero.

Lo segundo, que hay una especie de peso muy grande dentro de lo que ellos desean hacer como cine, de lo que es la realidad peruana. Es decir, son personas que desean exponer aspectos de la vida del Perú o de la historia del Perú o de fenómenos que ocurren dentro de la vida social del país. Varios proyectos vinculados con los años de violencia en el Perú. Varios. Y un poco para recordar esa tragedia. Otros,

con una mirada que no es neutra, frente a una sociedad que tiene una serie de fallas que enmendar. Por ejemplo, hubo un proyecto, que a mi juicio fue muy, muy bueno, que es una crítica durísima, durísima, casi esperpéntica pero durísima, de la clase alta peruana. De los Asia (“*eishia*”), los del km. 97. Es un proyecto bastante bueno, **Dioses**, de Josué Méndez.

Creo que hay directores que han adquirido mucha destreza en el manejo de las imágenes, he visto escenas de una película, creo que desde el punto de vista formal –creo que también desde el punto de vista del contenido–, y de actuación y fotografía, impecable, de Tamayo, **Una sombra al frente**. Excelente. Y son temas peruanos. Ahí también se trata de una especie de pionero, de un hombre vinculado a los problemas del país, al problema de las comunicaciones del país.

MC: ¿Qué conexiones percibe entre **Días de Santiago** y el proyecto **Dioses**?

SLF: Creo que **Dioses** tiene su propia lógica, que se sostiene en ella misma, y como le digo es implacable, en lo que toca a esta clase social que se ha encapsulado, que vive en un mundo que no es propiamente...

MC: ¿El mundo feliz de Huxley, tal vez?

SLF: De algún modo, de algún modo... no faltan ahí las pastillas de soma para pasarla bien. Sí, una juventud desaprensiva pero que tiene referentes y paradigmas que son pues terribles, en los padres, en los mayores, y no puede ser de otra manera con una juventud que tiene esos referentes.

GQ: Dígame, estos proyectos, en general, tienen una visión ¿optimista, pesimista, esperanzada, fatalista, épica... del país?

SLF: Los hay de toda clase, ah. Predomina todavía, creo –yo no sé si es bueno o si es malo–, esta especie de mirada crítica, y hasta cierto punto, lastimera. Son pocas las películas de las que uno puede decir ahí sí hay futuro... La que ganó, de alguna manera, en los largos en celuloide, sí tiene una salida que es luminosa, por decirlo de algún modo, **El Inca, la bobo y el hijo del ladrón**, porque es gente que vence al infortunio. Pero en las otras son personas que están atadas a su miseria, a su situación, y que no logran superarla.

GQ: ¿Ha visto Ud. acentos paródicos, humor negro, algo así?

SLF: Sí, en algunos proyectos, hay uno que es muy extraño, es un mundo pequeñito, cerrado, la acción transcurre en no más allá de tres habitaciones, entre el terror y la farsa, de Salvini, ahí hay notas que son muy oscuras, pero también cuestiones... excesivas. Uno de los proyectos que ganó, **Madeinusa**, también



Hiroshima, mi amor de Alain Resnais.

tiene algo de eso, no. De ahí el nombre, Madeinusa, que es el nombre de la protagonista, le está indicando, sin que eso sea explícito en la cinta, hasta qué punto hay ahí una especie de ironía, ¿no? Una chica a la que le hayan puesto Madeinusa como nombre...

GQ: La Comisión de la Verdad y Reconciliación que Ud. presidió dejó sentado en su Informe Final que un amplio sector de la sociedad peruana estuvo distante del cruento fenómeno subversivo. ¿En qué medida el ámbito cultural compartió esta ausencia?

SLF: Creo que el ámbito cultural y académico, muchas veces no intencionalmente, sí por —llamémosle— estar en otras cosas, no se percató del drama que había en el interior del país. Eso obviamente no exonera de responsabilidad a quienes debían estar muy atentos a lo que ocurría en el país, los primeros que deberían haberse dado cuenta y actuar mejor son los políticos evidentemente, pero creo que sí, hay algunos sectores de la cultura que no se sintieron concernidos o no se dieron cuenta. Pero hubo otros, vinculados más con lo que podría llamarse la cultura popular y el arte popular, que sí estuvieron con las antenas paradas. Tengo entendido que de la mano de los organismos de derechos humanos hubo algunos grupos que elevaron una voz que no fue atendida en esa época.

MC: ¿Y Ud. encuentra por lo menos parte de la explicación de eso en el encapsulamiento de la clase social que mencionó hace unos momentos?

SLF: Sí, en parte hay eso, sí. En parte es esta especie de, no encapsulamiento, pero sí de visión un poco egoísta, por la cual mientras a mí no me toquen pues yo no vivo el problema ni me siento aludido... la cosa comienza a ser grave cuando uno tiene ya frente a los ojos los testimonios de una violencia que se va a desatar, que incluso ya empieza a tocar las puertas y sin embargo uno permanece en la indiferencia o toma una actitud que no es en modo alguno coincidente con lo que vendría a ser un sentimiento de solidaridad y de unión de toda la sociedad, más allá de los distinguos de clase, frente a un peligro común. Es la actitud de aquéllos que simplemente tomando conciencia del peligro dicen que se pague no importa qué precio...

MC: Le cuento algo. He escuchado a gente ni siquiera de clase alta, sino de clase media, por ejemplo, jóvenes, o sea a mí un policía en una redada, en los tiempos del terrorismo, a mí no me van a coger, a atrapar, había un obvio subtexto racista (y clasista) en esa observación, pero, sabe, lo más grave es que esa observación era correcta, certera, efectivamente no les pasaba nada, a ellos. Es un poco parte de explicar algo tan complicado como la violencia, observar necesariamente con sentido crítico la fractura que sigue habiendo en esta sociedad, que en cuánto habrá variado, ¿no?...

SLF: Creo que tiene Ud. razón en lo que dice, y nosotros lo afirmamos en el informe final... hizo aflorar lo peor de nosotros mismos, la violencia, y no es verdad que en este país no haya discriminación, la hay. Y la hay en muchos niveles. No es sólo la

discriminación del que tiene una posición social ya, que viene de antiguo, frente a los otros, del blanco; es la discriminación que los propios discriminados de antaño habiendo salido de esta especie de ghetto y de leprosoario tienen para con los que se han quedado, eso es terrible... es terrible. Y son a veces los peores, los más crueles. Y la prueba la tiene Ud., por ejemplo, analizando a Sendero. En Sendero, aquéllos que victimaban campesinos de una manera bárbara y cruel, eran los muchos, propios campesinos pero que ya se sentían distintos y otros porque estaban ilustrados por la ideología.

MC: Encuentro una conexión entre lo que llamamos "cultura" y lo que Ud. acaba de mencionar, que es la necesidad o el deseo, incluso imperativo, de sentirse superior. Entonces la cultura, a veces, es usada como no otra cosa que un medio de poder, de sentirse superior a los demás, y dominarlos así.

SLF: Sí. Eso es una perversión de la cultura.

MC: ¿Y Ud. en la sociedad peruana en qué medida ha podido observar eso, dada su rica experiencia, académicamente?

SLF: Ni tanto de rica. De lo que sí me he podido dar cuenta es que, y es un fenómeno creo universal: aquél que tiene poder no puede renunciar a mostrarlo o a ejercerlo porque si no, es como si no tuviera poder. Y eso en la realidad peruana y en el contexto sobre el que estamos nosotros conversando, se ha mostrado claramente con los militares frente a civiles, se muestra con los industriales, la gente que tiene dinero, frente a los desposeídos y a lo que han sufrido los desposeídos. Es como un acto de indiferencia total, y no quieren ni que se hable del asunto, y quieren que se pase la página.

MC: Es otro acto de violencia muda tal vez, como el que Ud. mencionó...

SLF: Claro, claro, y eso es un lavarse las manos y un decir vivamos tranquilos... y otra forma de tener poder y de ejercerlo, negando cosas que sí podría uno dar, porque la negativa es una manera incluso mucho más enfática de mostrar poder. Los partidos políticos, los políticos, que no se han sentido en absoluto concernidos por la justicia que debe reparar... El Congreso, El Presidente...

GQ: Justo yo tenía una pregunta sobre el poder. Ud. ha sido Rector de la Universidad Católica, ha presidido la Comisión de la Verdad, ha presidido un concurso nacional de cine, ahora es Presidente del Directorio de la Filmoteca PUCP. ¿Qué relación tiene con el poder? ¿Qué significa tener acceso al poder en un país como el Perú?

SLF: Pues un conjunto de posibilidades que pueden ser bien o mal aprovechadas. Yo he pensado siempre que, el tener poder, y el ejercitarlo, obedece a un fin superior que es el del servicio. Y no a un ensimismamiento del poder que se solaza simplemente en su puro ejercicio, no importando las consecuencias de ejercitar el poder. Finalmente el poder se valida por aquello a lo cual sirve. Yo espero que la gente que



El general della Rovere de Roberto Rossellini.

tenga que pronunciarse sobre mi actuación, como Rector, como Presidente de la Comisión de la Verdad, como Presidente del Jurado del Concurso de Conacine, pueda decir de mí que hice buen uso del poder, y que hubo honestidad en las decisiones que tomé orientando el poder que me había sido otorgado y que no obtuve por mis méritos probablemente, a los fines para los cuales ese poder me fue otorgado.

MC: Le quería plantear una cuestión con respecto a esta negación de imágenes que de varias formas logra el poder. Porque en los medios de comunicación estamos habituados a imágenes de una imbecilidad increíble, y hay otras imágenes... ¿no necesitamos tal vez estas imágenes que siendo más duras, violentas, son más reales, no son esas imágenes más reconciliadoras en el fondo—claro, al mismo tiempo discutiendo sobre ellas, no meramente lanzándolas— que estas imágenes de una realidad lobotomizada, de unos medios encapsulados, que no reflejan la realidad? ¿Cómo ve Ud. la necesidad de dar imágenes sobre este horror que hemos vivido hace no mucho para, realmente, poder ser conscientes?

SLF: Si Ud. me plantea que, desde una perspectiva en la cual la violencia y el mal pueden ser entregados en función de, justamente, su crítica y su superación... entonces yo estaría de acuerdo con Ud. Más aún, le diría que no es otra cosa lo que ha hecho la Comisión de la Verdad a través de las audiencias públicas y a través del **Yuyanapaq**. Pero, ojo, no ha sido para solazarse en la violencia, para encontrar belleza en el degüello...

MC: Hay un documental (insuperable, al parecer) que dura más de nueve horas, **Shoah**, de Claude Lanzmann, que consta de varias entrevistas, y sólo son entrevistas, a los sobrevivientes de los campos de concentración...

SLF: Es que lo que uno imagina puede ser más terrible. A veces la palabra puede ir más allá que la imagen. Compré en Estados Unidos dos videos, producidos por Spielberg (**Broken Silence**). Son cinco testimonios dirigidos uno por Andrzej Wajda, otro por Miklós Jancsó, otro por Puenzo, y luego hay otros dos directores también famosos. Son cinco horas. Son las personas, que son entrevistadas; sí, como le decía, mostrar para negar que en el futuro eso pueda ser posible.

GQ: El cineasta ayacuchano Palito Ortega Matute va a estrenar pronto su largometraje **El rincón de los inocentes**, en el que ofrece su visión particular de la violencia política y al parecer, por lo que se sabe del argumento, atribuye a la Comisión de la Verdad malos manejos de la información recabada. ¿Qué puede decir al respecto?

SLF: Que es libre el señor Palito Ortega, él puede presentar la versión que él desee, creo que desde mi perspectiva no se ajusta a la verdad la tesis que él pretende demostrar; yo sí acepto que la Comisión ha realizado un trabajo que es perfectible, como toda obra humana es perfectible, pero dentro del tiempo que nos fue asignado, dentro de las posibilidades profesionales y económicas, materiales, para realizar nuestro trabajo hemos

ido lo más lejos que podíamos. Así como el Sr. Ortega dice que nosotros no hemos mostrado en toda su profundidad el drama de la violencia, hay gente que dice que nosotros hemos exagerado aquello que ocurrió. Cuando hablábamos de cerca de setenta mil muertos, ahí hay gente que ha salido a decir que es mentira, que saquemos las fichas de defunción, las partidas de nacimiento o los DNI de los muertos.

GQ: El congresista Rafael Rey dijo que ahí no se podía contar los subversivos muertos, porque era problema de ellos, su decisión de haber hecho la guerra, no tenían que ser contados ellos, sólo sus víctimas.

SLF: Que lo diga esto alguien que se proclama un cristiano convencido, y que en ese sentido acepta que todos estamos hechos a imagen y semejanza de Dios y que somos hermanos, me parece una gran inconsecuencia. Entonces no merece mayor comentario el Sr. Rey. Pero yo creo que el Sr. Ortega no... si quiere pronunciarse sobre la CVR debería estudiar a fondo lo que ella ha hecho, leer el informe final. Y luego pronunciarse. Creo que él puede—no sé, es una hipótesis—, puede sufrir una especie de contagio afectivo, de gente que en Ayacucho, en sitios donde ha habido muchas denuncias, se siente frustrada, e indignada, ante la CVR. ¿Por qué? Porque no han entendido para qué existió esta CVR. Existió para decir lo que pasó, tratar de explicar las causas, plantear propuestas de reparación, proponer justicia, proponer reformas institucionales, pero no le tocaba a la CVR hacerlo. Entonces, como no se están cumpliendo ni los juicios ni las reparaciones, creen que la CVR está en falta, porque piensan que la CVR era la encargada de hacer eso. Y hay gente que se queja, se equivocan. La CVR murió el 28 de agosto del año 2003. Entonces hay gente que dice, bueno, la CVR nos engañó. Nosotros no hemos engañado a nadie. Hay gente que dio su testimonio pensando que iba a ser reparada, y nosotros también pensamos que iba a ser reparada. En todo caso también nosotros hemos sido engañados por el Estado. Entonces quizá por ahí el cineasta quiere presentar esas cosas. De pronto han sido más los muertos, es probable. Hay gente que no ha prestado su testimonio, que no ha dicho aquello que sufrió, por miedo, por pudor, yo no sé. Entonces bien puede suceder que nos hayamos quedado cortos.

GQ: Dígame, ¿qué planes tiene como Presidente del Directorio de la Fílmoteca PUCP?

SLF: Bueno, voy a reunirme con los miembros del Directorio, y ya lo he hecho antes, porque lo que queremos es intensificar la presentación de ciclos de cine en ámbitos universitarios, formando una red de universidades donde puedan presentarse estos ciclos de cine. Y también que en la sala de la universidad haya los días jueves, viernes, sábados, y domingos por la mañana, y en funciones de medianoche, ciclos de cine o películas de éstas que son valiosas, y que están dentro de los fondos de la Fílmoteca, para los amantes del cine... a precios... un sol o una cosa así. De modo que se reavive esta pasión por el cine, que los jóvenes puedan conocer, en fin, ese cine que vimos y que gozamos tanto, y que ellos desconocen. ☹



Lima, agosto de 2005

Apreciado René:

Quiero hacer algunas precisiones y ampliaciones al artículo de Claudia Ugarte sobre la Filmoteca de Lima y a la entrevista sobre los comienzos de **Hablemos de Cine** publicados en los números 21-22 y 23 de **BUTACA**.

Empiezo por decirte que trato de revisar siempre los borradores de las entrevistas que me hacen para corregir posibles errores o malentendidos. Hace muchos años un diario, luego de una entrevista telefónica, publicó lo contrario de lo que yo pensaba y defendía acerca de la exclusión en cartelera de **La última tentación de Cristo**. Pues bien, no lo he hecho con los textos a los que me he referido, pero tengo que admitir que, en líneas generales, el de Gabriel está bastante bien editado, aunque en la necesidad de condensar respuestas, deja algunos comentarios fuera y otros, en esa operación de vuelalengua que es un diálogo, los dejé yo y, claro, al leerlos siento los vacíos, las omisiones y las imprecisiones. En cambio, en el texto de Claudia, que no es una entrevista sino un reportaje, al consignarse solamente trozos de una conversación quedan, inevitablemente, muchos vacíos y cabos sueltos.

Pues bien, paso a las aclaraciones del texto de Claudia:

1. Repito lo que aparece publicado: la primera experiencia **importante** de archivo fue la Cinemateca Universitaria, y agregó lo que no aparece en el reportaje: sin duda, y pese a los contratipos, hizo una labor muy valiosa en una época en que, sin ella, no hubiéramos accedido, mal que bien, a muchos hitos del cine del pasado. A destacar el aporte de Miguel Reynel como conductor de esa experiencia pionera. No obstante, era insuficiente y se hacía necesaria una institución con mayor solidez y recursos.

2. Recuerdo haber dicho que la Cinemateca de Lima es creada por un grupo de cineastas muy vinculados con Cuba (con el ICAIC, concretamente) y con el Comité de Cineastas de América Latina (y no con la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, cuya formación es posterior) con una perspectiva claramente política, donde está, probablemente, el germen de su escasa duración. Fue un empeño coyuntural que no logró consolidarse. Nació con bríos y naufragó en pocos años en la inopia total.

3. No se puede comparar lo que significó la Cinemateca Universitaria con la insignificancia de la llamada Cinemateca de Lima, más allá de la buena voluntad de quienes la fundaron, entre quienes hubo gente de valiosa trayectoria y calidad personal como Alberto Durant, Nora de Izcue, Walter Tournier y Hernán Rivera que poco tuvieron que ver con el fracaso de esa iniciativa.

Ahora las aclaraciones y ampliaciones a la entrevista de Gabriel:

1. El rey guillotinado fue, por favor, Luis XVI y no Luis XIV.

2. **Hablemos de Cine** no le concedió la debida importancia a la tecnología cinematográfica, como en general sigue ocurriendo con una buena parte de la crítica. Es un claro vacío que el carácter de reseñas que suelen tener las críticas no permite subsanar. La Nueva Ola, por su parte, sí estuvo asociada a claras opciones tecnológicas, novedosas en su época: el empleo de la llamada luz disponible, que se apoya en película de alta sensibilidad y objetivos más rápidos que los anteriores, cámaras livianas, sonido directo, nuevas técnicas de laboratorio, nuevas aplicaciones del montaje... todo lo cual contribuye al diseño de una nueva estética, muy diferente a la estética del cine de estudios previo.

3. Carlos Rodríguez Larraín ejerció la diplomacia y siguió siendo el mejor conversador de cine que he conocido en el Perú (había que escucharlo dialogando durante horas sobre **Vértigo**, por ejemplo), manteniéndose en donde estuvo (Washington y París, principalmente), no sólo como un gran cinéfilo hasta el final de su vida, sino colaborando con proyectos culturales como la Filmoteca de Lima.

4. Que quede claro que un rodaje puede ser para mí tedioso y aburrido, pero con eso naturalmente no descalifico para nada una etapa central y crucial de la creación cinematográfica. ¡Qué hubiera sido de mi vida sin la existencia de los rodajes!

Otros temas merecerían precisiones, pero quedan para otra ocasión. Igual que muchas cosas sobre la Filmoteca de Lima, materia de un texto que creo es necesario, si les parece y no es abuso de espacio.

Saludos para todos. Alas y buen cine.

Isaac León Frías

Valgan las aclaraciones, y también la oportunidad de incluir el nombre de Ricardo Bedoya, omitido involuntariamente en la transcripción del diálogo, entre los destacados polemistas de *Hablemos de Cine*.



Proyectos de largos

El jurado del Concurso Extraordinario de Obras de Largometraje 2005 convocado por el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) premió de la siguiente manera:

Categoría soporte fotográfico: 431 mil soles para el proyecto **El inca, la boba y el hijo del ladrón**, de Ronnie Temoche y Perfo Studio S.A.C.

Categoría soporte magnético: 235 mil soles para el proyecto **Madeinusa**, de Claudia Llosa y Vela Producciones S.A.C.

Categoría Proyectos en Construcción: 134 mil soles para el proyecto **La prueba**, de Judith Vélez y Nómade Producciones S.A.C.

Premios Elcine

El IX Encuentro Latinoamericano de Cine Elcine, organizado por el Centro Cultural de la PUCP, entregó los siguientes premios:

Premio de la crítica cinematográfica (5000 dólares otorgados por Coca Cola): **Batalla en el cielo**, de Carlos Reygadas (México).
Mención honrosa: **Crónicas**, de Sebastián Cordero (Ecuador-México).

Mejor ópera prima (2500 dólares otorgados por Unión Latina): **Temporada de patos**, de Fernando Eimbcke (México).

Mejor documental (2500 dólares otorgados por la Red Científica Peruana): **Soy Cuba, el mamut siberiano**, de Vicente Ferraz (Brasil).
Mención honrosa: **Memoria del saqueo**, de Fernando Solanas (Argentina).

Premio **Emilio** a la mejor película peruana 2005, trofeo diseñado por la escultora Silvia Westphalen y otorgado por el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE): **El caudillo pardo**, de Aldo Salvini.

Premio a la película peruana más votada por el público (5000 dólares otorgados por FX Design en servicios de post producción de sonido en Buenos Aires): **Mañana te cuento**, de Eduardo Mendoza.

Medalla Fellini, otorgada por la UNESCO, al documentalista chileno **Patricio Guzmán**, en reconocimiento a su obra comprometida con la defensa de los derechos humanos.

Reconocimiento de la revista **Tren de Sombras**, editada por la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP: **Familia rodante**, de Pablo Trapero (Argentina).

Premios a las mejores actuaciones: Liliana Capuro por **Familia rodante** (Argentina) y Damián Alcázar por **Crónicas** (Ecuador-México).

Premio al mejor guión: **Temporada de patos**, de Fernando Eimbcke (México).
Mención honrosa: **Batalla en el cielo**, de Carlos Reygadas (México).

Premio a la mejor fotografía: **Batalla en el cielo**, de Carlos Reygadas (México).

Premio **Cardenal Juan Landázuri Ricketts** a la película de mayor contenido humano, otorgado por la Comisión Episcopal de Comunicación Social (CONAMCOS): **Familia rodante**, de Pablo Trapero (Argentina).
Mención honrosa: **Punto y raya**, de Elia Schneider (Venezuela).

Filme más votado por el público (10 000 dólares otorgados por TIM Perú): **El matrimonio de Romeo y Julieta**, de Bruno Barreto (Brasil).

Segundo filme más votado por el público (5000 dólares otorgados por TIM Perú): **Mi mejor enemigo**, de Alex Bowen (Chile).

Maricruz Castro

En el número 24 de **BUTACA** quedaron fuera de la edición los pergaminos de nuestra colaboradora mexicana Maricruz Castro Ricalde, quien escribió el excelente artículo **Cine contemporáneo y teoría queer**. Castro Ricalde es Doctora en Letras Modernas y Doctora en Ciencias de la Comunicación en la Universidad del País Vasco. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México, y ha publicado varios libros sobre literatura y diversos artículos sobre el cine realizado por mujeres, como **Cultura popular y ciudad: el cine de la India Maria** (Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual, 2004), **Lo figurativo icónico y lo figurativo abstracto en los personajes de Alice** (Escritos, 2004), **El género como categoría de análisis** (Debate Feminista, abril 2005), **Las ingobernables: cómicas del cine mexicano** (Revista Replicante, junio 2005), así como la coedición del libro **Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX** (UAMI/Aldus, 2004). Magnífica trayectoria.

CONCURSO
ESTUDIANTIL DE
CORTOMETRAJES

FICCIÓN
DOCUMENTAL
ANIMACIÓN
REPORTAJE
VIDEO ARTE
VIDEO CLIP
VIDEO PUBLICITARIO



FESTIVAL
AUDIOVISUAL
ESTUDIANTIL

24 - 29 OCTUBRE 2005

www.unmsm.edu.pe/cinearte/festival

Informes e inscripciones
Jr. Lampa 833 - Centro Histórico de Lima
cinearte.ccsm@unmsm.edu.pe
(01) 427-1156

CONCURSO
ESTUDIANTIL DE
CRÍTICA Y ENSAYO

TALLERES
SEMINARIOS
CONFERENCIAS



BUTACA
Revista del Cine Arte de San Marcos

UNMSM-CEDOC