



año 7 número 28

BUTACA

Revista del Cine Arte de San Marcos

Madeinusa: Entrevista a Claudia Llosa

“quién en el Perú no ha
mamado ese racismo”

Berlinale • BAFICI • FICCO

Lo nacional en el cine • El montaje cinematográfico • Video Streaming
Roberto Rossellini • Maureen Stapleton • Dossier de archivos fílmicos

UNMSM-CEDOC

BUTACA VIRTUAL



Escribe Miguel Ángel Rosas Baes

Federación Internacional de Archivos Filmicos

www.fiafnet.org/es/

Fundada en París en 1938, la FIAF es la asociación de archivos de cine más importante del mundo, cuyo objetivo principal es conservar y exhibir películas. Hoy, más de ciento veinte instituciones ubicadas en más de sesenta y cinco países, rescatan, restauran y muestran obras cinematográficas y documentos relacionados con la historia del cine. En su página encontrará información acerca de las publicaciones, congresos y programas de formación profesional que realiza esta institución.

Archivo Nacional de Cine y Televisión del Reino Unido

www.bfi.org.uk/collections/

Forma parte del British Film Institute. Sus labores se centran en la gestión y conservación del patrimonio filmico inglés. Es el mayor archivo de filmes y títulos televisivos de Europa, con un fondo de más de medio millón de documentos. La información se encuentra en inglés.

La Cinemateca de Francia

www.cinematheque.fr

Filmoteca y museo cinematográfico de Francia. La página web ofrece información sobre las exhibiciones, conferencias y debates de la *cinemathèque*. En francés e inglés.

Archivos filmicos de la URSS en la web

www.russianarchives.com/rao/

Importantes archivos filmicos de la ex URSS se encuentran. Historiadores y estudiosos podían acceder a este material. Buena idea que todos los países pusieran a disposición su patrimonio cultural. Con aportes como éste, seguro que la red evoluciona. La página está en inglés.

Cinemateca de Cuba

www.cubacine.cu/cinemat

La Cinemateca de Cuba nació bajo el auspicio del Instituto Cubano de Arte y Industria Cinematográficos (ICAIC), y desde entonces se ha mantenido como una institución miembro de la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF) y de la Coordinación Latinoamericana de Archivos de Cine en Movimiento (CLAIM). Es la única verdadera cinemateca que conserva un patrimonio filmico importante. En más de cuarenta años de existencia contribuye al desarrollo de archivos que comienzan y se expanden por otras partes del mundo.

Cinemateca Brasileña

www.cinemateca.com.br

En esta página encontrará información importante sobre la conservación y el mantenimiento del acervo filmico que custodia. También podrá consultar la documentación (libros) sobre la Historia del Cine Brasileño, Anuarios y Filmografía en general. La página está en portugués.

Cinemateca Uruguay

www.cinemateca.org.uy

En esta página podrá encontrar información sobre las salas culturales, los estrenos más importantes y los festivales que se realizan. Además podrá tener acceso a su catálogo en línea.

UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS



SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL

DS
JY
Y
a.

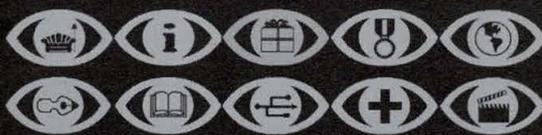
IS
IN
IS
OR
IS
e

Visítenos en: www.ccsm-unmsm.edu.pe/cinearte
Nuestro e-mail: cinearte.ccsm@unmsm.edu.pe

BUTACA

UNMSM-CEDOC

BUTACA



5 rincón cinéfilo

- una película para los amigos
razones para el exxxilio
- así somos, qué se le hace varón
chicha tu madre
- la novela de mi primo
la fiesta del chivo
- estirando el chicle
alto impacto
- la tentación del poder
syriana
- escenas conyugales
vida en pareja
- la muerte llega al segundo set
match point
- cruzando el charco
el nuevo mundo
- jugando con spike
el plan perfecto
- confidencias de una sobreviviente
memorias de una geisha
- vientre latino
amor en alquiler
- elemental, mi querido clooney
buenas noches y buena suerte
- el gran dictador (mediático)
buenas noches y buena suerte

18 interiores

- "yo practico un dogma más puro, pero por necesidad, no por cool"
juan manuel calderón
- "la cultura chicha atraviesa latinoamérica"
gianfranco quattrini
- "si pudiera elegir, pasaría más tiempo en las locaciones"
ernesto gonzález
- "quien en el Perú no ha mamado ese racismo"
claudia llosa y patricia bueno

30 especiales

- los archivos filmicos**
- una mirada panorámica sobre los archivos filmicos a nivel internacional
el cine también forma parte del patrimonio cultural de los pueblos

- junta de archiveros
el 62º congreso de la fiaf en la cinemateca brasilera

- la tensa espera
los archivos filmicos de la biblioteca nacional

- hacia la cinemateca nacional
conservar y recuperar nuestras imágenes

- memorias de una cultura amnésica

- reconstruyendo la intensa experiencia del cine
hernani heffner

- el hombre de la cinemateca francesa
henri langlois

53 festivales

- 3º festival internacional de cine contemporáneo de México
un feliz descubrimiento
- 56º festival internacional de cine de Berlín
un viaje por el mundo de la berlínale
- 8º festival internacional de cine independiente de Buenos Aires
cinéfilos al ataque tres encuadres

58 mundo

- el maestro absoluto
centenario de roberto rossellini

60 sala de ensayos

- cuatro variaciones sobre un mismo tema (apuntes)
las particularidades expresivas de lo nacional en el cine
- los olvidados
el lugar teórico del montaje cinematográfico. más allá de los cortes y empalmes

75 páginas heroicas

- lo crudo y lo cocido
el cine visto por antropólogos

76 tecnología

- transmisión de video en vivo
entendiendo el streaming media

78 in memoriam

- una rosa tatuada
maureen stapleton

79 miscelánea

BUTACA

Mayo 2006. Año 7, número 28

Director: René Weber.

Director Fundador: Fernando Samillán.

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

Editora encargada: Julia Gamarra.

Colaboradores: Arturo Calle Flores, Pedro Canelo, Mario Castro Cobos, Óscar Contreras, Alonso Izaguirre, Phillip Johnston, Isaac León Frias, Mario Lucioni, Kristin Möller, Irela Nuñez del Pozo, Luis Pacora, Germán Paredes Seguil, Javier Protzel, Gabriel Quispe Medina, Isaac Risco Rodríguez, Rocío Salazar, Nilton Torres, Claudia Ugarte Valencia, Jorge Zavaleta Balarezo.

Diseño y diagramación: Mónica Giraldo,
Mirella Matías.

Retoque fotográfico: Roxana Loarte.

Carátula y asesoría gráfica: Sopria Durand.

Logística: Miguel Rosas.

Coordinación: Verónica Roldán.

Agradecimientos: Patricia Bueno, Juan Manuel Calderón, Hernani Heffner, Claudia Llosa, Gianfranco Quattrini, Ernesto González.

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

Distribución: Zeta/Fondo Editorial UNMSM.

CINE ARTE DE SAN MARCOS
Avenida Nicolás de Piérola 1222
Parque Universitario – Centro Histórico de Lima.
Teléfono: 6197000 anexo 5211
Telefax: 6197000 anexo 5210
cinearte.ccsm@unmsm.edu.pe
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

Desde que fuera guión y luego ya como película realizada, **Madeinusa** ha venido acumulando galardones en el CONACINE y en diversos festivales europeos, norteamericanos y latinoamericanos, generando entusiasmo en el gremio cinematográfico peruano y enorme expectativa en la prensa y en el público. Lo que nos queda es tener algo de paciencia porque la cinta recién se estrenará en la segunda mitad de este año en nuestro país. No obstante, para ir preparando el acontecimiento y para hacer menos tensa la espera, **BUTACA** se enorgullece en presentar a sus lectores, en exclusiva, una extensa, densa y peculiar entrevista a Claudia Llosa, joven directora de la cinta. Sometida a una batería de agudas preguntas de Gustavo Buntinx, la realizadora nos ofrece un abanico de respuestas que permiten entender y sentir su compromiso y entrega con este proyecto cinematográfico muy personal e intrínsecamente vinculado a nuestra tan diversa y complicada realidad cultural.

También ocupa un amplio espacio de esta edición, el *dossier* sobre archivos filmicos porque entendemos que se trata de un tema de importancia y necesidad. En ese sentido, el cine ha sido percibido, desde hace varias décadas y en diversas latitudes, como parte significativa de la cultura, tal como lo atestiguan las cinematecas y museos. Su existencia refleja el grado de conciencia de la sociedad civil y de las autoridades en un sinnúmero de países en torno a un fenómeno artístico que ha marcado profundamente el siglo XX. Obviamente existen diferencias sustanciales entre los países, unos tienen archivos más organizados que otros, pero se evidencia una tendencia cada vez más favorable, sobre todo a partir del interés que mostró la UNESCO hace más de veinticinco años. Lamentablemente, en el Perú nos encontramos, a pesar de algunas iniciativas de carácter privado, en una situación de grave atraso y, al igual que en la educación, ocupamos uno de los últimos lugares en América Latina. Que nuestro esfuerzo por tocar este tema sirva de aliciente y estímulo para que en un plazo breve las autoridades recientemente electas pongan las barbas en remojo y nos saquen del pozo.

Completa este número de **BUTACA**, el acostumbrado rincón cinéfilo con las opiniones de nuestros críticos, crónicas sobre tres festivales internacionales recientes, un homenaje al inmenso Roberto Rossellini en el centenario de su nacimiento y dos aportes de carácter netamente teórico.

René Weber



Razones para el exxilio

una película para los amigos



s/10.00

Escribe Nilton Torres

Juan Manuel Calderón desarrolló una carrera interesante en el circuito *videoclipero* local trabajando con bandas como **Los Mojarras**, **La Liga del Sueño**, **Dolores Delirio**, además de realizar vídeos para compañías de danzas y teatro como **Íntegro**, **Yuyachkani** y **Pata de cabra**. Curiosa mezcla cuya influencia se pone de manifiesto en sus trabajos más personales, como sus cortometrajes de manufactura experimental.

En el año 2001 emigró a los Estados Unidos con su esposa, una periodista norteamericana a la que conoció aquí en Lima. Juan Manuel ha dicho que hasta ese momento no tenía ni las ganas ni la plata para dejar el país, pero la vida lo llevaba a mudarse a la ciudad de Nueva York, así que no quedaba otra que aprovechar la circunstancia, claro, sin descuidar sus sueños como cineasta. **Razones para el exxilio** surge de este encuentro del realizador con ese mundo diferente y hasta cierto grado, hostil. El guión fue escrito durante los primeros meses de choque, convirtiéndose en una especie de mapa de regreso a casa, "un mensaje en la botella" como la ha descrito el propio Juan Manuel.

El argumento del filme es simple. Gabriel (Giovanni Ciccía) es un cineasta que emigra a Nueva York y que en su afán de seguir haciendo cine se asocia con un tipo ligado al mundo de las películas porno, quien le da una fuerte cantidad de dinero para que haga una cinta pero con la condición que su "novia" —un grotesco travesti— sea la protagonista. Gabriel acepta el encargo, y aunque esto le suponga el fin de su frágil relación sentimental con una ciudadana norteamericana, se pone a trabajar en su película acompañado por dos amigos peruanos (Sergio Galliani y Jimena Lindo).

Filmada con una sola cámara, que intercambia el blanco y negro y el color dependiendo del punto de vista del protagonista, la cinta ostenta una manufactura de corte documental y por momentos parece más bien el detrás de cámara de un detrás de cámara. Oscuros callejones, humeantes azoteas y destartaladas viviendas dignas de un *homeless* neoyorquino no desentonan como locaciones, aunque las actuaciones, despreocupadas y hasta en cierta medida poco preparadas, cimientan la sensación de precariedad de la película.

Y es que **Razones para el Exxilio** tiene muchas de las deficiencias de un trabajo realizado por un estudiante de

cine, más que por un realizador con experiencia. El director ha manifestado que la cinta no le ha costado ni un sol, no sólo porque todos los que participaron en la realización lo hicieron *ad honorem*, sino porque en verdad no tenía ni un cobre en el bolsillo para hacerla, pero igual se embarcó en el proyecto. Se entiende entonces, de alguna forma, la fragilidad de esta producción que por momentos se convierte en un filme silente, debido al audio irregular que posee, un sensación que se incrementa aún más con los diálogos que intercambian el castellano con un inglés que deja mucho que desear.

Pero no todo es deficiente en la cinta de Juan Manuel Calderón. El guión ha sido trabajado con humor, inteligencia, y la película nos muestra una ciudad de Nueva York alejada del estereotipo hollywoodense. Además, el mensaje/moraleja puesto de manifiesto en esta tragicomedia, y que se resume en aquello de que es mejor quedarte en tu país y no salir de él por necesidad sino porque te da la gana, está muy claro.

El realizador ha adelantado que **Razones para el exxilio** es la primera de tres cintas en dónde el eje de la historia continuará siendo este *alter ego* de Juan Manuel Calderón, quien deberá mudarse a otras ciudades como Madrid (**Los motivos para el exilio**) y quizá Santiago de Chile (**Las circunstancias del exilio**): "Son historias sobre peruanos en el exilio que hablan sobre las particulares diferencias entre vivir en una ciudad y otra: el idioma, la comida, la gente, el trato, etc., enfrentados a diferentes culturas pero llevando la picardía criolla y el *recurseo* como arma principal para sobrevivir y capear la adversidad", dice el director. Nosotros agregamos que ojalá ya no sean películas "sólo para los amigos".

Razones para el exxilio

Perú/Estados Unidos, 2004. 90 minutos.

Dirección: Juan Manuel Calderón.

Intérpretes: Giovanni Ciccía, Jimena Lindo, Sergio Galliani, Vanessa Saba.

19/05/09 Don: Secretarí General



Chicha tu madre

así somos, qué se le hace varón

Escribe Pedro Canelo

A lo estrafalario agrégale una dosis de sazón peruana y tendrás la mejor receta para sobrevivir como sea. El absurdo bien peruano, como esa mazamorra caliente con olor a procesión o ese voto irracional que nos sienta a todos en el diván de los renegados. Así es mi tierra y no puedo avergonzarme (quizá enloquecer). Cuando Gianfranco Quattrini preguntó por sus raíces le dijeron que mejor regrese al lugar de donde vino. Si se lo contaban no lo iba a creer. Y desembarcó la idea: hacer primeros planos a una improvisación llamada país, mi Perú.

Chicha tu madre es un seguimiento de hora y media a nuestro estado de ilegalidad, a esos cinco minutos felices que son suficiente para los más olvidados. A lo más hondo de lo nuestro. Quattrini ha crecido y ha sido formado cinematográficamente en Argentina. Y este filme no es ajeno a esa escuela que hoy arranca elogios en los festivales de cine latinoamericano: el registro de la mala costumbre (la cultura chicha o pensamiento “combi”) y de ese detalle elemental con el que te encuentras todos los días. La esquina tumultuosa, la bulla, el humor –el bueno y el malo–, el color, el perro callejero, el camión destartado. Lo más impresentable de uno.

Sería pecar de académico afirmar que Quattrini ya practica un cine de autor. Sería pretencioso decir que su costumbrismo mínimo está hecho a lo Sorín o Traperero. Éstos enfocan más a los suburbios y sus películas tienen aliento a provincia. **Chicha tu madre** tiene más de ciudad, tiene más autos y más luz. Es ineludible marcar coincidencias con el nuevo cine argentino, pero lo que ha hecho este peruano–argentino es contar una historia que te puede haber pasado a ti peruano que todo lo soportas. La diferencia con otras producciones nacionales –he allí el detalle– es que ahora sí hubo mayor cuidado técnico y un guión más ocurrente. Eso hace la diferencia. Eso convierte a **Chicha tu madre** en el largometraje peruano de ficción más logrado de los últimos años después de **Días de Santiago**.

El viaje de **Chicha tu madre** no tiene una estación de llegada. Improvisa los circuitos como ese taxista desesperado que es JC –un acertado Jesús Aranda, quien siendo actor parece interpretarse a sí mismo–. Este limeño sale a buscar el recurso todos los días pero cada vez tiene menos aliados. En su rostro ya se impuso el desencanto. Su esposa no lo quiere (porque el vecino está mejor), la hija adolescente está embarazada (y no sabe de quién), y sus amigos del equipo de fútbol se alejan de

él culpándolo de mala suerte. En el colmo de lo inexplicable, JC está aprendiendo a leer al Tarot y está pensando seriamente en ganar dinero con su “visión” de futuro. Y para olvidarse de todo gasta su plata en un burdel sin registro sanitario.

El trabajo de Quattrini tiene cara y sello en el trabajo con los personajes. Con JC no se equivocó en el casting, tampoco con Kathlyn –una refrescante Tula Rodríguez–. **Chicha tu madre** tropieza con la definición de sus roles secundarios. No terminan de establecerse a pesar de la voluntad del director. Un entrenador que se rasura las piernas y un enfermero resignado con un extraño mal parecen formar una isla que no termina de conectarse con el resto del filme. En los minutos de despedida las cosas se arreglan un poco. **Chicha tu madre** tiene sorpresas. Nunca termina.

Las secuencias de JC con su maestro del Tarot y cuando se juega el partido de fútbol tienen esa ironía en voz baja que levanta el producto final. **Chicha tu madre** decae por las ganas de retratar muchas cosas con poco tiempo y recursos. Es verdad que ahora los realizadores peruanos, sobre todo los más jóvenes, buscan atracciones para garantizar la taquilla. Pero eso no justifica –para nada– la presencia de “la mujer eléctrica” (Karen Dejo) en esta película. Si una tijera recortaba estas imágenes no le habría hecho ningún daño a la cinta. Prescindible totalmente.

Gianfranco Quattrini dice que **Chicha tu madre** es la primera parte de una trilogía. Jesús Aranda seguirá con su *look* de “recursero” peruano. El planteamiento en esta ópera prima hace esperar una secuela feliz. Un peruano–argentino demostró que el desarraigo puede ser la mejor cámara para captar lo que hace un tiempo fue de uno. 📽

Chicha tu madre

Perú, 2006. Color, 90 minutos.

Dirección: Gianfranco Quattrini.

Intérpretes: Jesús Aranda, Tula Rodríguez, Pablo Brichta, Jean Pierre Reguerraz, Tatiana Espinoza, Karen Dejo.

La fiesta del chivo

la novela de mi primo



Escribe Verónica Roldán

“El poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente” es un viejo adagio que ha sido comprobado por los gobiernos totalitarios que se han sucedido a lo largo de la historia. Luis Llosa (**Misión en los andes**, **El especialista**, **Anaconda**) lleva a la pantalla grande una de las obras más reconocidas de su ilustre primo, el escritor Mario Vargas Llosa, **La fiesta del chivo**, que narra el ocaso de Rafael Leonidas Trujillo –dictador que gobernó República Dominicana de 1930 a 1961– y cómo marcó la vida de Urania Cabral, la hija de uno de sus más cercanos colaboradores. La película presenta dos líneas temporales: 1961, al caer la noche, en un lugar desolado, unos hombres aguardan por un auto. Cada uno recuerda los motivos que les han llevado a estar ahí, esperando matar a Rafael Leonidas Trujillo (Tomás Milian), el jefe, el autoproclamado benefactor de la patria. 1992, Urania Cabral (Isabella Rossellini) retorna a Santo Domingo para ver a su padre, Agustín Cabral (Paul Freeman), alias *cerebritito*, y dar respuesta a un hecho que la tortura y mantiene atada a un pasado que la ha convertido en paria.

La fiesta del chivo logra mantener el suspenso en las primeras secuencias de la cinta, durante el paralelo de los conspiradores y el reencuentro de Urania con su padre, sin embargo, esta ilusión se pierde para sumergirse en un ritmo monótono. La exposición de los motivos personales de los asesinos y/o justicieros buscan justificar su crimen, pero evidencian que pueden aceptar la crueldad del benefactor mientras no afecte sus vidas o las de sus seres queridos. La fluidez del filme mejora desde que *cerebritito* cae en desgracia, viéndose forzado a apelar a los mismos recursos de quienes habían caído antes que él, negando su condición de proscrito, colocándose en la disyuntiva de pagar el tributo al jefe o proteger a su ser más querido. Urania –Stephanie Leonidas, la revelación del filme– en su metamorfosis de niña a mujer, proyecta un aura de frescura e inocencia que contrasta con los sentimientos que asume conforme se va enfrentando a su destino. El miedo, la impotencia y la rabia perfilan la dureza de la Urania adulta, desolada y seca.

Tomas Milian consigue transmitir la personalidad del dictador en su ocaso. El alguna vez caudillo aparece convertido en un fantoche que necesita demostrar su fuerza, seduciendo o subyugando, probando la lealtad y/o minando el amor propio de sus compañeros. El personaje se luce maniqueo, con frases cliché –están conmigo o contra mí– y gestos que expresan las manías

engendradas por el poder. La pérdida de perspectiva sobre la realidad del régimen, el creerse un ser omnisciente, el saberse amado y odiado, la necesidad de reglar libertades y la obsesión por poseer mujeres, son facetas que revelan a un semidiós que se ve forzado a reconocerse en la intimidad, develando su furia animal, destruyendo todo aquello que le recuerda su humanidad.

La fiesta del chivo, coproducción hispano-inglesa, propone el inglés como idioma original –por fines evidentemente comerciales– pero desencajan las exclamaciones en español, los fondos con canciones hispanoamericanas y los efectos especiales gratuitos que le quitan verosimilitud a la cinta. La puesta en escena es sobria, recrea un Santo Domingo tropical, sin excesos, incluso el benefactor se da baños de popularidad con encuadres cerrados y primeros planos. El verboso guión, mas que una adaptación parece un resumen de la novela: el complot para eliminar a Trujillo, la confrontación de Urania con su pasado y la revisión de los últimos días de la era del benefactor no exponen cambios a la línea argumental de la novela. La película recapitula sucesos que intentan vivenciar la época, pero que sólo brindan el dato histórico o la anécdota que no aporta elementos que den consistencia a la historia se aprecia en pantalla.

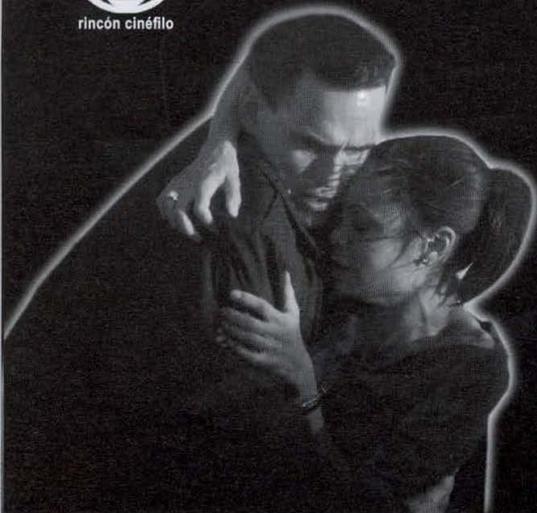
El miedo persiste mientras la cobardía lo permite. Las heridas que se abren por los seres que más amas sólo se cierran cuando te atreves a enfrentarlos. La realidad y la ficción pueden crear una obra que estremezca, emocione y haga pensar, pero el cine y la literatura rara vez logran transmitir igual intensidad siguiendo la misma ruta. ◀

La fiesta del chivo (The feast of the goat)

España/Reino Unido, 2005. Color, 130 minutos.

Director: Luis Llosa.

Intérpretes: Tomas Milian, Isabella Rossellini, Paul Freeman, Juan Diego Botto, Stephanie Leonidas, Shawn Elliot.



Alto impacto

estirando el chicle

Escribe Gabriel Quispe Medina

Hacer una película alrededor de los vicios y las taras de una metrópoli es una empresa atrevida. Y riesgosa también. Existe el peligro de que los autores se dejen llevar por el discurso excesivamente pretencioso, el intento de abarcar en un par de horas las cicatrices y estrías de un cuerpo acostumbrado al roce, el tajo y la exclusión. Los Ángeles es una urbe conflictiva, al igual que muchas otras, pero ya tiene un karma filmico de zona crispada y explosiva. Habría que recordar como referente **Los Ángeles al desnudo (L.A. Confidential)**, de Curtis Hanson, cinta ganadora del Oscar hace unos años.

Paul Haggis, el guionista de **Golpes del destino**, filme también escarizado de Clint Eastwood, debuta en la dirección con **Alto impacto (Crash)**, que en buena parte incurre en los errores mencionados teniendo como eje el racismo imperante en una ciudad cruzada de procedencias, razas y colores. La estructura, como siempre reclama este tipo de historia, es coral, poblada de aproximadamente una docena de personajes de protagonismo compartido que viven, reniegan y sufren en L.A., permanentemente desconfiando del otro, del poblador de tez y/o bolsillo distintos, y complotando contra él.

El relato, que no alcanza las dos horas de metraje pero que se siente dilatado, abarca apenas un par de días, lo que obliga a concentrar las incidencias y la secuela emocional que provocan en un apretado decurso que de algún modo va sosteniendo la tensión dramática pero exponiendo la historia a cierta asfixia y, lo peor, a perder distancia y credibilidad.

En primera instancia son personajes interesantes, que vienen con una profunda carga personal y empiezan a cruzarse. El fiscal que busca su reelección (Brendan Fraser) confiando en el apoyo de las comunidades negra y latina, su esposa (Sandra Bullock) que históricamente asume como el cumplimiento de sus fobias el asalto a ambos cometido por un par de negros, el detective afroamericano (Don Cheadle) que se estrella con la muerte violenta de uno de su raza y de su fracturada familia, el otro detective (Matt Dillon) que salva de morir a la mujer que un día antes manoseó (Thandie Newton) porque formaba una pareja interracial con un productor de TV (Terrence Dashon Howard) que, en las horas siguientes, cae en una gran depresión por no haberla podido defender. Y así por el estilo.

No es tan grave que ese detective, que además sufre por el maltrato que el estado comete con su padre jubilado, realice dos acciones tan diferentes en menos de dos días. Al límite de la verosimilitud, ciertamente, porque es una gran coincidencia que se encuentre con la misma persona de esa forma en una metrópoli. Pero lo que sí molesta es ese tono excesivo de redención, con malogrados ribetes de realismo mágico, del árabe que no entiende inglés y que termina en un medio de una iluminación divina luego del intento frustrado de homicidio al hispano que cree culpable de su desgracia. Digamos que en teoría también podría funcionar, ya siendo bastante generosos y desprejuiciados, pero Haggis filma con unos aires realmente insoportables y ridículos. La caída de nieve es sólo un remedo de desenlace hipertrofiado, que pretende equivaler a obras mayores como **Magnolia**.

En fin, este nivel fue el que premió la Academia de Hollywood este año. Signo de que el Oscar cada vez pierde mayor peso como referente de calidad. ☹

Alto impacto (Crash)

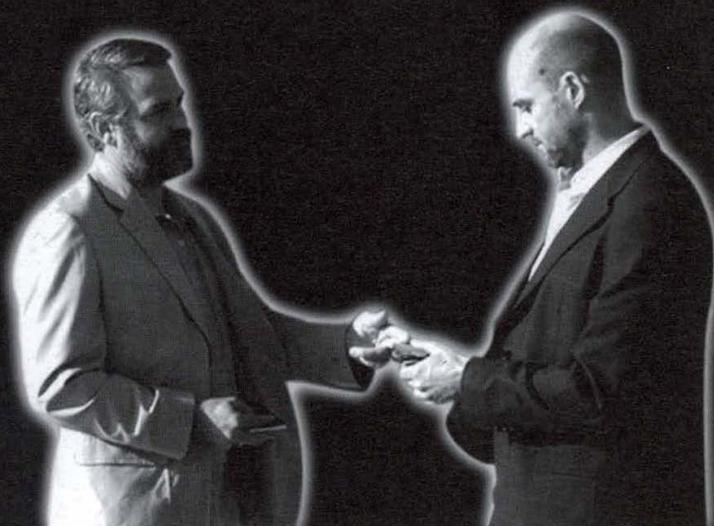
Estados Unidos, 2005. Color, 113 minutos

Director: Paul Haggis

Intérpretes: Don Cheadle, Matt Dillon, Thandie Newton, Sandra Bullock, Brendan Fraser, Terrence Dashon Howard.

Syriana

la tentación del poder



Escribe Jorge Zavaleta Balarezo

Michel Foucault sostenía que la lucha por el poder no perseguía este objeto en sí mismo sino la capacidad –y la oportunidad– de ejercerlo. A partir de este pensamiento del filósofo francés podemos comenzar a distinguir, con mayor profundidad, cómo los hilos de la política y los negocios se entrecruzan en la búsqueda de objetivos al mismo tiempo comunes y siniestros. De ello pretende dar cuenta **Syriana**, la segunda película de Stephen Gaghan, quien fue guionista de **Traffic**. Esta vez, Gaghan sigue más o menos las mismas coordenadas –en tiempo y espacio– de la cinta de Steven Soderbergh y vuelve aún más densa la narración, prácticamente asfixiándola entre datos y más datos.

Hasta los primeros cuarenta minutos de proyección seguimos tres líneas argumentales. La primera historia está vinculada a un agente de la CIA (un casi desconocido George Clooney), de misión en Medio Oriente, y que pasa por el difícil estado de “nadie sabe para quién trabaja”. La segunda historia presenta a un exitoso mediador de negocios (Matt Damon) en busca de cerrar tratos para la empresa petrolera en la que labora. La tercera, como un corolario de las otras dos, nos muestra al abogado de una firma petrolera (Jeffrey Wright) a quien le ha tocado “blanquear” el sistema que, todos lo saben, también está podrido, pero, para pasar ciertas barreras, requiere siquiera de un chivo expiatorio.

El trasfondo de **Syriana**, sin embargo, es muy actual. En su afán de filme de denuncia, nos presenta el comportamiento tanto del gobierno de Estados Unidos como de los terroristas árabes, sumando a ello el tema de las grandes petroleras y sus leoninos intereses. La película toma real interés cuando se propone cuestionar la facilidad y la hipocresía con la que se cierran esos negocios que aparentemente traerán progreso al mundo pero que en el fondo benefician a unos cuantos grupos de poder.

Es aquí que personajes como los representados por los muy profesionales Chris Cooper y Christopher Plummer se muestran, cada uno por su lado, como abanderados de un sistema que decide que el petróleo es, en verdad, un tema latente e indispensable y sobre todo un recurso que de no estar controlado por los norteamericanos peligra en manos de otros.

La reflexión de cómo se gesta el terrorismo árabe a partir de supuestas reuniones de espiritualidad es también crucial. Lo que no termina de encajar es aquella parte en la

que fallece uno de los hijos de Matt Damon, y menos aún se entiende qué hace en esta película la bella Amanda Peet, pues su intervención es nula, ni siquiera accesoria.

Conforme avanzan los hechos, el clima de tensión crece y no sabemos, a ciencia cierta, a dónde conducirá. Cuando las tres narraciones, por fin se entrecruzan, **Syriana** toma mayor dinamismo pero no abandona del todo su morosidad. Es sintomática, por otra parte, en este filme de denuncia –claro, hasta donde lo permite el sistema– la presencia de George Clooney, quien aporta su halo rebelde y progresista y anuncia su propio trabajo en la aplaudida **Buenas noches y buena suerte**.

Syriana es una película que aborda, certeramente, una realidad actual y polémica. Pero el modo de narrarla, de contar la historia, de complicarla intencionalmente va en contra de los deseos del espectador promedio. Los poderosos no caen nunca, son los rebeldes los derrotados y la idea que nos queda es no tanto de confusión sino la de haber asistido a una representación incompleta, forzada, a pesar de la energía que despliega la película.

Sucede que tal como es el mundo ahora, la manera en que se ha complejizado y cómo algunos ingenuamente lo entienden, todo ello confluye, inevitablemente, en un caos. La película se acerca a ese caos pero la única opción que propone para tal situación es agravarla. De allí que las escenas finales, impulsadas por una alta tecnología de guerra, nos confirman que el “sueño americano” suena muy bonito pero, a la hora de la verdad, se convierte en una pesadilla infernal, sin importar vidas, sentimientos, y, menos, reputaciones. ☹

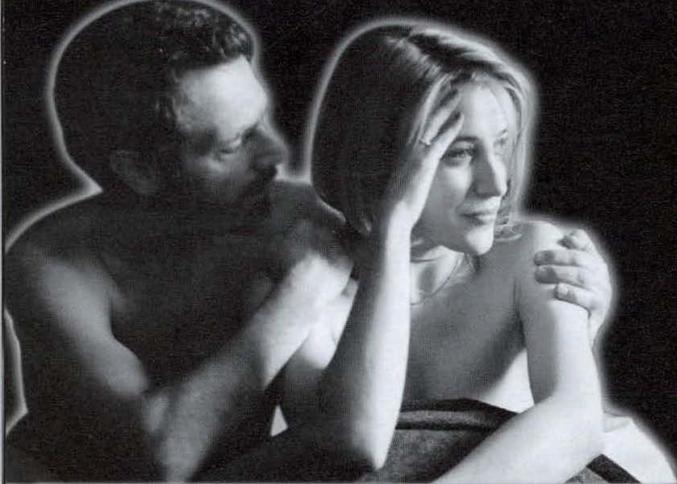
Syriana

Estados Unidos, 2006.

Dirección: Stephen Gaghan.

Color, 126 minutos.

Intérpretes: George Clooney, Matt Damon, Jeffrey Wright, Chris Cooper, Christopher Plummer, Amanda



Vida en pareja

escenas conyugales

Escribe Jorge Zavaleta Balarezo

François Ozon tiene una curiosa regularidad en nuestra cartelera que ya quisieran gozar otros destacados cineastas contemporáneos. Consecutivamente hemos visto **Bajo la arena**, **Ocho mujeres** y **La piscina**. Todas ellas son retratos femeninos, cuestionables o impecables, pero lo cierto es que en el universo de este director la mujer tiene un rol protagónico, que se aleja de las convenciones y manifiesta sus propios sentimientos y conflictos.

En **Vida en pareja** no estamos muy lejos de esa característica. Si bien aquí es un matrimonio que termina en el divorcio, la mujer conserva esa autonomía que le permite sentirse igual al hombre, dejando atrás cualquier tradicionalismo absurdo. Originalmente titulada **5x2**, por las cinco secuencias que protagonizan dos amantes, esta película se narra desde el final al principio, un experimento que es típico del cine de la posmodernidad.

El inicio –que cronológicamente sería el fin– es la firma del divorcio al que sigue un encuentro sexual, despojado de pasión y más bien lleno de dolor y culpa. Estas imágenes son deudoras de la bergmaniana **Escenas de la vida conyugal** en su tensión intrínseca y en la muestra de los cuerpos agotados y envejecidos de la pareja.

Y, entonces, comienza el viaje hacia atrás. Con suma inteligencia y en un tiempo relativamente breve –una hora y treinta minutos– Ozon plantea, como idea base, la desintegración del matrimonio, pero aportando un interesante por qué. Y es que en la vida hay cosas que una pareja, por más que se ame, no perdona. De allí que veamos a Gilles (Stéphane Freiss) huyendo por la ciudad ante la inminencia del nacimiento de su hijo, prefiriendo comer en un restaurante, esperando a que pasen las horas. Marion (la brillante italiana Valeria Bruni-Tedeschi, premiada en Venecia) sentirá la frustración en carne propia.

Por eso, y no solo por esta secuencia, confirmamos como los vaivenes del matrimonio lo conducen a su destrucción y, al final, nos preguntamos, ¿queda algo? Quizá sí o quizá solo esas canciones románticas italianas de los años sesenta que acompañan, por ratos, a esta cinta. Como la película va hacia atrás, lo que vemos finalmente es el origen del vínculo amoroso, entonces los cuerpos están más jóvenes y plenos y su cuasiperfección nos hace pensar en que, de veras, en la vida, hay un momento que es para gozar.

A Ozon –y no sólo en esta película– se le ha reprochado ser un gran asimilador de las fórmulas del cine norteamericano, y tampoco se le considera un autor ciertamente personal. Sin embargo, sus retratos siempre nos dejan en la ambigüedad, un rasgo propio de las historias que sí dicen algo. Marion es inocente, bella y hasta tímida en ese principio–final y Gilles nunca está seguro de su amor por ella. Hay, entonces, algo de “mágico” en esa atracción que sienten los amantes, los futuros esposos que viven el momento sin pensar y menos adivinar que les deparará el futuro.

La escena del matrimonio, por ejemplo, nos muestra a los novios en plenitud, está filmada con naturalidad y energía. Toda la familia baila y celebra. Los padres de ella manifiestan su alegría. Y de pronto, la acción irá tomando otro color, vendrá el cansancio, la abulia, los reproches. Eso Ozon no necesita detallarlo. Se trata de dar cinco pinceladas y quizá sugerir un poco. ¿Acaso la relación matrimonial es tan banal e intrascendente que finalmente siempre se pierde? ¿O prima la fuerza de la costumbre? Existen muchas manifestaciones en este filme: cariño, tristeza, discusiones, frustraciones, esperanzas, rabia, romance, timidez, inseguridad... desilusión.

Ozon opera como un psicólogo, pero no como un psicoterapeuta, y explota las virtudes y carencias del alma humana. Pone en evidencia la fragilidad del matrimonio porque él piensa que, debido a sus erosiones, no puede ser, nunca, un vínculo permanente, ni el tan mentado lecho de rosas. Por ello, el contrastar las imágenes finales, vívidas, lejanas y bañadas por el sol, con el violento realismo de las escenas del principio, confirma que el amor de pareja puede ser, sí, una cosa esplendorosa, pero los sacrificios que conlleva no siempre nos garantizan un feliz despertar. ☹

Vida en pareja (5x2)

Francia, 2006.

Dirección: François Ozon.

Color, 90 minutos.

Intérpretes: Valeria Bruni-Tedeschi, Stéphane Freiss, Géraldine Pailhas, Françoise Fabian, Michael Lonsdale, Antoine Chappey.

Match Point

la muerte llega al segundo set



Escribe Oscar Contreras

Los últimos westerns de Howard Hawks (**Río Bravo**, **El Dorado** y **Río Lobo**) son variaciones de una misma historia: un grupo de amigos *del lado de la Ley* encerrados en una comisaría se enfrenta a una pandilla de malvados que jura venganza. Hawks fue envejeciendo y sentía la necesidad de contar la misma historia hasta agotar sus posibilidades expresivas, porque el cine era una forma de divertirse con los amigos, un modo de vida con idéntica carga adrenalínica que una aventura en altamar o un safari. No se cansaba de ver a John Wayne interpretando el mismo papel, y sabía que el público tampoco. Digo esto porque Woody Allen demuestra con su última película, **Match point**, no ser el único cineasta norteamericano con el legítimo derecho de volver por sus pasos, a partir de constantes estilísticas y obsesiones más o menos reconocibles. La diferencia con Hawks es que Allen no parece divertirse con **Match point**, una relectura de **Crímenes y pecados** (1989), su obra maestra, que a modo de apólogo moral extendía una mirada ambigua sobre el éxito a cualquier precio y la culpa. Allen, con la presión de un quinquenio de fracasos artísticos y comerciales, se ha puesto grave, solemne, y siente la necesidad de reinventar su cine. Y hasta de mudarse de ciudad.

En ese sentido, Woody alcanza un control muy fuerte de los distintos elementos de la puesta en escena en **Match point**, como si quisiera demostrar que a los setenta años no está acabado para la dirección. Y lo expone con el mismo énfasis y potencia con los que Enrico Caruso, el grandísimo tenor italiano de principios de siglo XX, resuena en una vieja grabación de 78 rpm: **Una furtiva lágrima**, la famosa aria de *L' elisir d'amore* de Donizetti es el leit motiv de una película sobre el arribismo, la lujuria y el desamor; filmada a ratos con espíritu emergente, pasión y desamor también. Porque si excluimos los logros de una magnífica fotografía de tonos cálidos, contrastados con la iluminación grisácea del cielo de Londres; o los efectos dramáticos penetrantes de la ópera en el importante momento del crimen; o la correcta dirección de los actores ingleses y su dicción estupenda, nos queda la vacuidad contemplativa de Chris (Jonathan Rhys-Meyers) y la belleza inútil de Nola (Scarlett Johansson), magníficamente dirigidos, pero metáforas al fin y al cabo de una cinta impersonal, *de qualité* y de bellos exteriores.

Woody deja de ser un director y se convierte en un dirigente, en una persona que mueve las cosas en determinado sentido—si se quiere artístico—tratando de sacar ventaja con ello.

Es innegable que tiene un estupendo oído y es sensible a las necesidades y angustias de los hombres y mujeres apasionados. Presto a abastecerlos de recursos y coartadas para justificar su dañiosidad. Inquieto por sus desvaríos. Continuando una vieja tradición artística, encadenada a los grandes escritores rusos y a Ingmar Bergman. No obstante, la pasión es un componente importante en sus mejores películas —a las que me referí en el número anterior de **BUTACA**, analizando la jubilación de los cineastas del setenta— que está ausente en **Match point**. El personaje neurótico, abrumado por la culpa y la presión social (muchas veces encarnado por el propio Allen), encontraba en el amor sincero un contrapeso vital significativo. En el filme *sub exámine*, Chris es un sujeto arribista y solitario. No tiene pasión por el tenis siquiera, el cual abandonó por una posición más o menos ventajosa como instructor en un club y, mas tarde, como hijo político de un potentado británico. Es casi un maniquí de Harrods o Burberry. Al principio no tiene mujer, no tiene amigos y lee **Crímen y castigo** de Dostoiévski con un manual. Nunca sabemos con certeza como es que le gusta la ópera. Quizá no le gusta y es un pasaporte para su ascenso social. Carece de vitalidad y es un deportista. Pero sólo en apariencia.

La falta de signos de vida en los personajes y la ausencia de vitalidad en el relato, que aminore el dolor de existir y dé sentido a todo, domina la película. Como si Woody Allen buscara el reconocimiento público a costa de la tranquilidad, de la respiración, del entretenimiento, en un juego masoquista y sumiso. Woody no asesta un *smash* y define el partido —sin *match point*— por automatismos. Infiltrado, impresiona con su juego de fondo pero muy conservador, que disimula su debilidad y veteranía en esta hora de incertidumbre del cine americano. ☹

Match point

Estados Unidos, 2005. Color, 120 minutos.

Director: Woody Allen.

Intérpretes: Brian Cox, Matthew Goode, Scarlett Johansson, Emily Mortimer, Jonathan Rhys Meyers, Penelope Wilton.



El nuevo mundo

cruzando el charco

Escribe Óscar Contreras

Por su misma formación académica, Terrence Malick (Illinois, 1943) es un cineasta que en treinta años, a través de tres filmes indelebles (**Badlands**, **Días del cielo** y **La delgada línea roja**) se ha planteado las grandes preguntas sobre la americanidad, formulando sesudas hipótesis audiovisuales sobre los sentimientos y las pulsiones humanas, desplegadas en grandes geografías, bajo las inclemencias exógenas y endógenas de la naturaleza, la guerra y la pobreza. Y lo ha hecho con rigurosidad filosófica, con sentido estético próximo al bucolismo, con criterios dramáticos y narrativos personalísimos, pastorales.

Lamentablemente en su última película, **El nuevo mundo** (2005), Malick fracasa en una apuesta arriesgada, abarcadora, histórica, que supone revisar la leyenda americana de la princesa Pocahontas y su relación amorosa con el capitán inglés John Smith, justificante para recrear la violencia del descubrimiento, del encuentro marítimo de Europa y América a principios del siglo XVII en las costas del sureste norteamericano, con selvas y playas conocidas entonces como Jamestown y mucho tiempo después como Virginia.

El gran problema de **El nuevo mundo** no es tanto la falta de expresividad de las imágenes, las que fluyen con la misma gracia con la que la brisa resopla sobre las pasturas y el agua de mar, o sea, cadenciosamente, sin prisa y sin pausa como en **La delgada línea roja** (1998). En tal sentido el *steadycam* del mexicano Emmanuel Lubezki es pluscuamperfecto. Sin embargo, las contradicciones propias del amor y del reconocimiento del otro—semejante implican determinadas reglas narrativas que aligeren las cargas sentimentales y generen emoción y que Malick no ha tomado en cuenta. Las resonancias del choque cultural bien definidas en la primera media hora dan lugar a la historia de amor entre la princesa (la bella Q'orianka Kilcher) y el militar inglés (el inexpresivo Colin Farrell), que al margen de los juegos de reconocimiento en el bosque, las arriesgadas pruebas de amor y el desprendimiento, tienen escasa resonancia en la emotividad del auditorio. Salvo por Q'orianka Kilcher, quien siempre lleva la mayor carga dramática sobre sus tersos hombros, puede decirse que **El nuevo mundo** es un despliegue infructuoso para demostrar que el mestizaje sentimental puede ilustrarse con voces en off, silencios y fanfarrias, música mozartiana y una paleta de colores cálidos.

La película termina por hacerse morosa y lenta, desacelerando la afectividad de Pocahontas que, incorporada al nuevo mundo europeo a través de su esposo —correcto Christian Bale—, entiende finalmente su lugar en el mundo, desarraigada de la madre tierra y enamorada del hombre blanco al que pertenece en cuerpo y alma. Pero llegar a esta conclusión implica un viaje pesado, divagante, extraviado en el paisaje y la sensibilidad de los protagonistas.

Se dice que al filme de Malick se le ha recortado cerca de treinta minutos efectivos, por presión de la distribuidora New Line Cinema, y quisiéramos creer que esta disminución la ha afectado sensiblemente. No obstante, a tenor de lo visto y oído, guardamos muy pocas esperanzas de una mejora, si se considera que el director se desplaza —en términos artísticos— a partir de coordenadas definidas pero que ayudan muy poco a sostener la doble dimensión del relato, la dimensión amorosa y la dimensión histórica; distanciando al espectador y no involucrándolo sino superficialmente con un hecho que necesitaba certezas de todo orden. Es la primera película fallida de esta suerte de "Sallinger del cine norteamericano" y lo lamentamos. ☹

El nuevo mundo (The new world)

Estados Unidos, 2006. Color, 150 minutos.

Director: Terrence Malick.

Intérpretes: Colin Farrell, Q'Orianka Kilcher, Christopher Plummer, Christian Bale, August Schellenberg, Wes Studi, David Thewlis, Yorick van Wageningen, Raoul Trujillo, Michael Greyeyes.

El plan perfecto

jugando con spike



Escribe Mario Castro Cobos

¿Qué ha hecho Spike Lee? ¿El gran cineasta independiente, trabajando ahora para los grandes estudios? ¿Spike Lee embarrándose en una vulgar película de entretenimiento? ¿O tal vez, intentando –y lográndolo, a juzgar por la taquilla– conciliar de una manera extraña, “independencia creativa” con un producto en el mejor de los casos, agradable, y, en cualquier caso, olvidable, aunque digno en sus muy precisos a la vez que modestos propósitos (\$)?

Tal vez lo anterior sea un poquito exagerado –o tal vez no–, pero definitivamente refleja ciertos reparos de sectores de la crítica frente al largo más reciente del destacable y (casi) siempre interesante director afroamericano. Yo creo –o tal vez sólo estoy jugando con mis lectores, y conmigo– haber descubierto algo más detrás de esto. Me explicaré.

Lo que yo veo es que Spike Lee ha hecho algo similar a los ladrones de banco de su película. Un juego. Las cosas no son lo que a primera vista parecen. Pero, veamos.

El director no pretende ser rigurosamente realista, no pretende que le creamos. No nos pide eso. Nos pide ser cómplices, más que testigos. Usa el género, se sirve de él, se pliega a sus meandros, aprovecha para dar apuntes realistas pero no firma con sangre el viejo pacto de la verosimilitud. Creo que quienes leen la película y la juzgan desde ahí, tomándose la indebidamente demasiado a pecho, y al pie de la letra, se equivocan.

Porque, ¿puedes tomarte en serio esta película cuando, por ejemplo, como dice Roger Ebert, el personaje de Christopher Plummer debería de tener unos noventa años y evidentemente no los tiene? Si hizo negocios sucios con los nazis, cuando era joven, esa es la edad que inevitablemente debería tener, o mejor dicho representar, y eso no sucede. Adiós credibilidad. Pero lo realmente divertido aquí, y además, lo esencial, a mi juicio, con esta película, es justamente esto: nada es lo que parece. Un robo que en realidad (oficialmente) no es un robo. Unos ladrones que no son unos ladrones. Una caja de depósito que no existe pero sí existe. Un banquero respetable que en verdad no lo es. Unos ladrones mezclados, mimetizados con los rehenes, inhallables. Unas armas de juguete. Un asesinato que no se produjo. Aquí no ha pasado nada. Como le dice su superior al personaje del policía interpretado por Denzell Washington: enterremos el caso. Y por último: Spike Lee y su cuenta bancaria divirtiéndose juntos ahora que lo pienso, así debí haber llamado a este artículo–.

El énfasis puesto en que se trata de un plan perfecto, junto con la presencia del cerebro del atraco que aparece al principio explicándose –y aparecerá de nuevo, cerca del final–, nos garantiza que él está vivo, y que muy probablemente todo salió como lo esperaba. Esa autosuficiencia, la del protagonista, y la del director al revelar ese dato, nos dicen algo más de la película. Si se quiere, su truco, su juego, su trampa. La operación, en efecto, es demasiado limpia, perfecta. La pregunta es, cómo nos tragamos todo esto, cómo ser tan crédulos, si se nos advierte que todo ha sido perfectamente planificado: la película reconoce de manera realista cuál es su objetivo; básicamente, entretenernos. No nos confronta con la dura realidad. **Tarde de perros (Day Dog Afternoon)**, de Sydney Lumet, está bien lejos. Y no quiero decir que este clásico sea tampoco la mayor muestra de realismo...

El plan perfecto sirve asimismo para hacernos presenciar un desfile multicultural, ya que no por nada se trata de Manhattan. El humor de estos cruces –y en algunos casos, cortocircuitos– y el humor en general, que refresca el metraje, no sólo sirve para atemperar y hasta neutralizar el dramatismo inherente a las situaciones planteadas, sino que incluye un aspecto que es clave, la autoconciencia del director. No menos importante es el hecho de gozar de un par de arpias como los personajes de Jodie Foster y el viejo Plumier, que están magníficos sus cínicos roles.

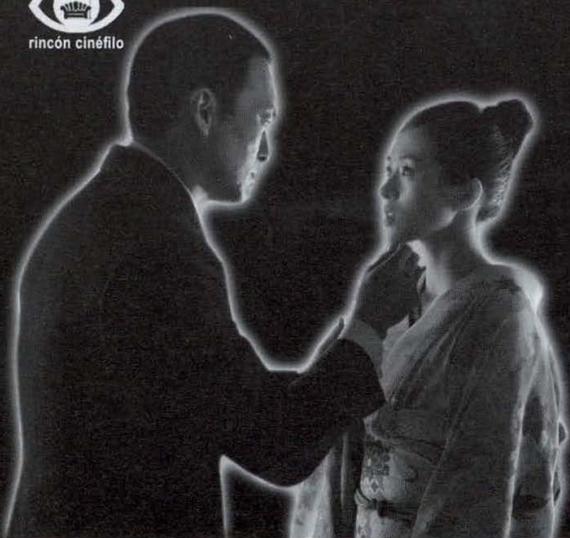
El astuto Spike Lee, al igual que el personaje de Clive Owen, hace lo que hace –al menos esta vez, según parece– obviamente por motivos financieros, pero sin perder la dignidad, e incluso, dando una pequeña lección. Ante tales circunstancias, qué más se puede pedir. De hecho algo, sí. Una nueva película del mejor Spike Lee, no de éste, aún reconociendo que de esta película no se puede decir que esté mal; pero igual queremos una película del Spike Lee que más apreciamos, del que quedará. ●

El plan perfecto (Inside man)

Estados Unidos, 2006. Color, 130 minutos.

Director: Spike Lee.

Intérpretes: Denzel Washington, Clive Owen, Jodie Foster, Christopher Plummer, Willem Dafoe, Chiwetel Ejiofor.



Memorias de una geisha

confidencias de una sobreviviente

Escribe Verónica Roldán

Una mirada que hechiza. Unos labios rojos en un fondo níveo. El delicado movimiento de una mano. La exquisitez del cuerpo. La armonía de las formas. Secretos transmitidos de una generación a otra de mujeres criadas para brindar placer a sus clientes a través del arte, la música, la danza, la conversación... Rob Marshall (director de **Chicago**, ganadora del Oscar 2003) nos enrumba a un mundo exótico y misterioso con la adaptación de la novela homónima del americano Arthur Golden, **Memorias de una geisha**, que narra las confidencias de la mujer que llega a ser la geisha más famosa del Japón de la preguerra: Nitta Sayuri.

Chiyo (Suzuka Ohgo), una niña de nueve años, es vendida a una *okiya* –casa de geishas–, donde los ardides de Hatsumomo (Gong Li), la geisha principal, harán que pierda la oportunidad de ser una aspirante. Sin embargo, el gesto amable de un extraño, el Presidente (Ken Watanabe), le devolverá la esperanza y le hará comprender que su única manera de trascender es convertirse en geisha. Mameha (Michelle Yeoh), una mujer sensual y sofisticada, será su mentora, entrenándola y guiándola en los secretos artes de complacer a sus clientes, convirtiéndola en la legendaria Sayuri (Zhang Ziyi), cuyo mundo será eclipsado por la Segunda Guerra Mundial, que la aleja de su furtivo amor y la devuelve a su condición de sobreviviente.

Poco a poco nos internamos en un universo ambivalente. El glamour y la belleza sirven de máscara a un espacio de competencia descarnada entre féminas que buscan un lugar en el mundo, ya sea heredando la *okiya*, para vivir del trabajo de las geishas más jóvenes, o consiguiendo un *danna*, un cliente exclusivo que se haga cargo de ellas. Esto las confronta, rivalizando hasta a las mejores amigas, en una guerra donde la lealtad no tiene valor y sólo se puede sobrevivir a las envidias y traiciones manteniendo los secretos del corazón, teniendo presente que no son cortesanas –pese a subastar su *cueva* al mejor postor– ni pueden ser esposas –aunque amen y sean amadas–. Son el objeto de la fantasía de todo hombre y como tal no tienen derecho a amar ni a sentir y menos aún a tener una vida, ya que no se convirtieron en geishas por elección sino porque no tenían otra opción.

Memorias de una geisha procura lucir como una historia verídica, pero se pierde en el camino. El hecho que haya sido interpretada en inglés nos impide identificar la realidad que intenta representar. La vida de la heroína fluye muy bien durante

el relato de Chiyo niña, pero la fuerza e intensidad de esta primera parte se pierde con la irregular interpretación de Zhang Ziyi, a ratos melancólica, inescrutable o soberbia. La actriz Gong Li se luce como la temperamental Hatsumomo, el personaje que tiene más matices y una carga dramática mejor dosificada. Los kimonos son un personaje más en la historia, por la simbología que van asumiendo: tradición, poder, belleza. Una belleza que existe para ser contemplada, admirada e incluso disfrutada, pero no poseída.

La puesta en escena es realmente asombrosa y parece cuidada hasta el más mínimo detalle. La fotografía es idílica, con parajes de ensueño y una intensidad en los colores que deslumbra. La música está presente en casi toda la película, acompañando o recreando, como en la secuencia de preparación de Chiyo; o en el baile de presentación de Sayuri, donde se fusiona con la danza en un ritmo suave, dulce, melancólico, cuyo tono va en aumento hasta imponerse en una furia que enajena y languidece igual que la película que, a pesar de todo su artificio técnico, no logra captar la mística oriental, dando el retrato de un Japón occidentalizado, artificial, fatuo.

Memorias de una geisha es una historia que refleja, pero no contempla, las sinuosidades de la feminidad, el amor y el arte, y nos habla de la fuerza de la esperanza que, pese a bifurcarse en vertientes, logra fundirse en el mar. 

Memorias de una geisha (Memoirs of a geisha)

Estados Unidos, 2006. Color, 145 minutos.

Director: Rob Marshall.

Intérpretes: Zhang Ziyi, Ken Watanabe, Gong Li, Michelle Yeoh, Suzuka Ohgo.



Amor en alquiler

vientre latino

Escribe Claudia Ugarte Valencia

Aunque algo dulce, **Amor en Alquiler (Love for Rent, 2005)**, segunda película del estadounidense Shane Edelman, no pasa de ser un bocadillo ligero y poco acabado. Pese a lograr ciertos momentos auténticos por la frescura voluble de los personajes, la cinta resulta una concatenación frívola de imágenes con un montaje poco fluido. Duro.

La historia, una adaptación de cuento de hadas, narra entre lo trágico y lo cómico –lo que, a diferencia de otros filmes, aquí produce la sensación de una falta de dominio del lenguaje cinematográfico– las peripecias que convencen a una inmigrante colombiana, que persigue el sueño americano a través de un matrimonio fraudulento, de rendirse y volver a su país. De pronto, a manera de hada madrina, una pareja de millonarios le ofrece que dé su vientre en alquiler a cambio de cincuenta mil dólares. Ella acepta y todos sus problemas económicos se resuelven, pero empiezan los afectivos.

Quizá en este aspecto es que se deslizan algunas situaciones, que, aunque pudieron engranar mejor, le dan un aire de madurez a la película. Entre las relaciones que giran alrededor de la protagonista, Sofía –una modesta Angie Cepeda–, destaca su amistad con un niño de seis años, Max (Max Burkholder), quien aporta ternura y naturalidad, pero sobre todo logra transmitir el drama que vive al lado de unos padrastros indiferentes y violentos. Lamentablemente esta historia queda disuelta, confusa e incompleta para darle énfasis al idilio que Sofía inicia con un médico, Neil (Ken Marino), pero que no puede mantener por no contarle a tiempo su situación de madre sustituta. Esta relación tiene altibajos y hay momentos en que la sonrisa eterna (y casi impostada) del personaje de Neil no concuerda con la gravedad del momento.

Los demás personajes como la prima de Sofía, Mónica –la cantante guatemalteca Martita Roca–, y el esposo de ésta, no logran compenetrarse y se tornan más bien accesorios. En esa indefinición agrídulce se deslucen las demás historias, que quedan como un marco de plástico, aunque encierran en sí mismas la fuerza de una realidad a veces irónica y contrastante. Pero, tal vez lo que molesta más de la película, además de la edición abrupta y la simpleza de los personajes, es la facilidad con que se resuelven las situaciones, el poco trabajo de guión, algo de lo que no se puede culpar al género.

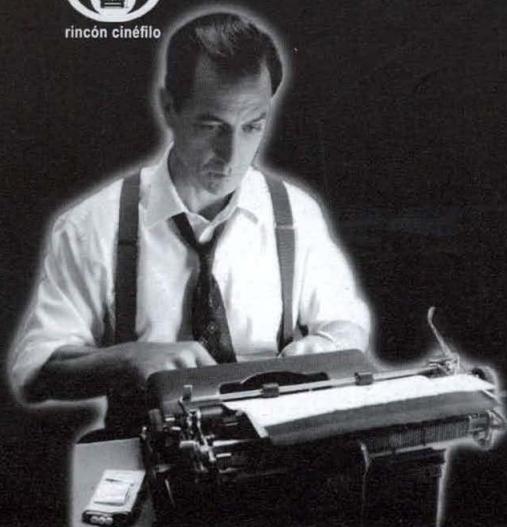
Un punto a favor es, sin embargo, el cambio de perspectiva que ofrece el filme sobre el inmigrante latino, pues esta vez Sofía dejó de ser la típica camarera perdida en su rumbo para ser una estudiante metódica que quiere hacerse un espacio profesional en Estados Unidos. Además está el mismo hecho de poner en el tapete los temas de la inmigración ilegal a cualquier costo, el alquiler de vientres como alternativa cada vez más cotidiana a la infertilidad, el maltrato infantil como una voz todavía enmudecida y los matices que los rodean. 

Amor en alquiler (Love for rent)

Estados Unidos, 2005. Color, 98 minutos.

Director: Shane Edelman

Intérpretes: Angie Cepeda, Martita Roca, Ken Marino, Jim Piddock, Nora Dunn, Max W. Burkholder.



Buenas noches y buena suerte

elemental, mi querido clooney

Escribe Mario Castro Cobos

El recuerdo, inmediato, sensorial, que conservo de **Buenas noches y buena suerte**, no es el de su tema, sino el de su particular y, en cierto sentido, extraña fotografía. Trataré de describir mi impresión acerca de ella.

Creo que posee una suerte de tosca elegancia. A la vez, definida, y algo borrosa. La llamaría intuitivamente más una fotografía masculina que femenina. Más grave y pesada que ligera o aérea. Tiene mucho de metálica, en tonalidades mate, plomizas y humo; algo así como un recuerdo, aún vivo, pero incapaz de resplandecer. Me transmite una sensación de densidad opaca, de vitalidad amortiguada, de textura espesa, de secreto diluido.

Considero (con, y sin ironía) que el mayor rasgo de originalidad –y no es que tenga muchos– en **Buenas noches y buena suerte**, se encuentra en el tratamiento de su fotografía en blanco y negro, que he comentado de la manera más subjetiva posible. Pienso que este elemento por sí solo contribuye decisivamente a dotarla de una personalidad propia y de una atmósfera visual y sensitiva intransferibles, además de proporcionarle una dimensión de veracidad documental. En resumen, se trata del mayor acierto de la película.

Ahora deseo referirme al segundo mayor acierto, el papel que cumple el personaje central en la estructura general, comparable al de **Capote**, por un efecto de doble irradiación: la del personaje original, real e histórico; y el de la de la interpretación notable de cada uno de los protagonistas de las respectivas películas. En el caso que nos ocupa, la fotografía parece ser una traducción fiel de cierta tristeza, soledad contenida y melancolía del protagonista. Es verdad, como señala el propio Clooney, que Edward Murrow parecía sostener bajo sus hombros el peso del mundo, y nos basta con observar la interpretación de David Strathairn para sentir esto de manera inequívoca. En general, las actuaciones lucen bastante medidas, tal vez un tanto frías en ciertos momentos –opción válida–, pero hechas las cuentas, irreprochables.

El tema, la libertad de prensa en Norteamérica a principios de la década de los cincuenta, no puede ser más actual y pertinente. Es aquí donde empiezan los problemas. Lo que el actor/director George Clooney intenta es componer el retrato de un grupo de personas –el equipo de un programa televisivo, con una cabeza visible–, en su lucha contra la entraña

intolerante y autoritaria encarnada por Mc Carthy y su caza de brujas anticomunista. La propia fotografía cumple la función de elemento integrador, lo que ocurre lamentablemente a un nivel superficial. **Buenas noches y buena suerte** se siente tan unívoca y unidireccional como un programa de televisión... y con tanto espesor vital como el padecible en un telefilme. Los actores, finalmente –no es culpa de ellos– me parecen más “figuras” que “personajes.” Hay una dimensión fantasmal en todos ellos, de seres descarnados, de meros vehículos de ideas. La decisión de rodar íntegramente en interiores en principio era, o podía ser, correcta. Sin embargo, en este caso, la ecuación *a-menor-espacio-mayor-tensión-o-concentración*, no resulta de ese modo.

Producto del encierro, curiosamente, la película desfallece por momentos, se embrolla, se queda sin aire. El centro es el set de televisión. La idea de hacer de él un núcleo moral, un corazón de la conciencia, se desdibuja en la práctica; la película pierde “realidad” debido a que está arrinconada en una burbuja. El vértigo de la noticia, el descubrimiento excitante, deviene casi abstracto y eminentemente discursivo. Me deja la sensación de una película que podría ser oída más que vista, de voces que casi no necesitan de un rostro.

Como el tema acaba importándonos mucho más que la película, como el tema devora la película, la atraviesa... por un raro efecto, sólo conservamos en primer lugar el recuerdo más sensorial de ella, como dije al comienzo: su fotografía, y un par de situaciones y rostros... Es una lástima. Lo interesante del tema hace que la decepción que nos provoca sea aún más profunda. En conclusión, debo decir que la película de Clooney no pasa de ser ingenua, esquemática, superficial, insuficiente, inofensiva. No toca el sistema nervioso central del poder. En su triunfalismo (efectivamente, Murrow fue consecuente, y acabó hundiendo merecidamente a Mc Carthy), el mensaje se diluye rápidamente. 🗨

Buenas noches y buena suerte (Good night, and good luck)
Estados Unidos, 2005. B/N, 95 minutos.
Director: George Clooney.
Intérpretes: David Strathairn, Robert Downey Jr., Patricia Clarkson, Jeff Daniels, George Clooney.

Buenas noches y buena suerte

el gran dictador (mediático)



Escribe Christian Wiener

Más allá de su imagen de simpático galán y *feeling* liberal a lo Cary Grant, George Clooney ha mostrado de un tiempo a esta parte que es un actor que sabe escoger con inteligencia y buen tino sus papeles y directores, y que puede ser exitoso en el medio sin traicionar a su conciencia ni rendirse a los chantajes del poder y las modas de turno. Como novel director revela también un notorio avance desde su opera prima (**Confesiones de una mente asesina**), a la madurez de su segundo *opus*, **Buenas noches y buena suerte**, que lo coloca en la mejor tradición de actores directores como Laughton, Brando, Cassavettes, Newman, Redford, Beatty o Penn.

Buenas noches y buena suerte cuenta la campaña de denuncia y oposición que Ed Murrow, un periodista que se había hecho famoso transmitiendo la guerra mundial por radio desde Londres, lleva a cabo con un equipo de colaboradores del programa **See it now**, en los albores de la televisión norteamericana, contra la caza de brujas azuzada por el senador Joseph McCarthy. Estamos en el campo del *biopic*, centrado en este caso en dos momentos específicos: 1953, durante el apogeo del senador anticomunista, y cinco años después, luego de su caída, una pequeña coda al inicio del film que muestra un homenaje de sus colegas a Murrow, donde pronuncia ácidas y lúcidas críticas al rol de la televisión.

El retrato de Murrow que propone Clooney y su coguionista Grant Heslov se distancia del divismo ingenuo y liberal de tantos filmes norteamericanos, clásicos y modernos. El personaje que notablemente encarna David Strathairn con la sequedad de su expresión, el tono metálico de la voz y el cigarrillo permanente en los labios, es más el de un profesional convencido de su misión periodística ("*No estoy de acuerdo con lo que dices pero lucharé para que puedas decirlo*") antes que un héroe solitario enfrentado al sistema. Su ideología no le había impedido defender a un amigo socialista afirmando sus divergencias, o firmar la declaración de no comunismo impuesta por la cadena televisiva bajo pena de despido, pues como bien señala Charlotte Garson en su nota en **Cahiers du Cinema**¹, la ética de Murrow le asemeja al joven Lincoln de John Ford, que impide un linchamiento, prometiendo a los linchadores castigar a los acusados con la muerte, siempre y cuando se respete el debido proceso judicial.

Uno de los mejores logros del filme es que el oponente de Murrow, McCarthy, no tiene una identidad corpórea, es una imagen grabada con la que el periodista y los otros elementos

de la ficción coexisten y dialogan en el plano diegético, pero sin ningún alarde tecnológico y posmoderno a lo **Forrest Gump**. Más bien, la imagen difusa y a la distancia del rostro desencajado y la voz raspada del senador republicano por Wisconsin parecen asemejar en su omnipotencia y ubicuidad al siniestro "big brother" orwelliano. De allí la fotografía en claroscuros y monocromática de Robert Elswit para representar la época y momentos iniciales de la televisión, así como la brillante reconstrucción de los estudios de la CBS como espacio casi único de la acción, a ratos teatral (o televisiva) y otras opresiva, dominado por el humo de los cigarrillos y la frialdad macluhiana de la iluminación electrónica y las ondas hertzianas.

En su breve metraje, **Buenas noches y buena suerte** prescinde de subtramas, a no ser por la relación prohibida de la pareja que interpretan los trabajadores del programa, Robert Downey Jr. y Patricia Clarkson, que funcionan como *shintoma*, en el sentido que habla Zizek², del ambiente macartista que dominaba por entonces a los Estados Unidos. Otro apunte importante es William Paley (Frank Langella), director de la cadena televisiva, que muestra el viejo conflicto del *broadcaster* entre su búsqueda de independencia informativa y el temor a las represalias políticas y económicas.

Por supuesto que el filme tiene también lecturas que evocan el presente de la administración Bush, la sensibilidad post 11 de setiembre y el acta patriótica, que arrastró a muchos medios de comunicación gringos, otrora respetables, a justificar más de una vez lo injustificable, como la invasión a Irak, los detenidos en Guantánamo o las leyes represivas contra los inmigrantes y "sospechosos" de actividades supuestamente antiamericanas; silenciando a quienes como Murrow tienen el coraje de disentir y hasta protestar en nombre de los principios que sustentan la democracia y la libertad, más allá de las palabras. Persecución política y restricciones a la libertad de información y opinión que no ha sido potestad de los Estados Unidos ni mucho menos, como bien lo sabemos, en nuestro país. ☹

¹ **Discursos Catódicos**, por Charlotte Garson. En: <http://www.cahiersducinema.com/article619.html>

² **El sublime objeto de la ideología**. Slavoj Zizek. México, Siglo XXI editores, 1992.

Juan Manuel Calderón

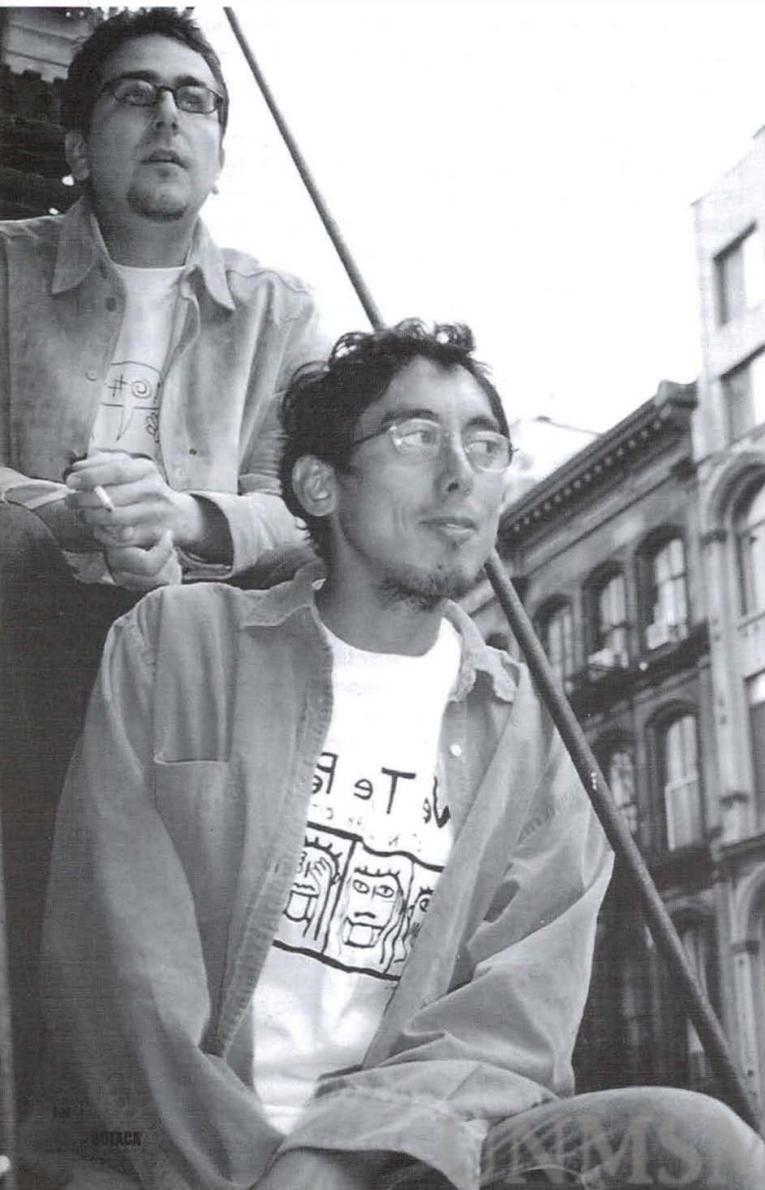
“yo practico un dogma más puro, pero por necesidad, no por cool”

Entrevista Luis Pacora

Juan Manuel Calderón, videasta peruano “autoexiliado” en Nueva York desde el 2001, acaba de entregarnos su primer largometraje: *Razones para el exxilio*. Rodado íntegramente en la ciudad de los rascacielos, narra la historia de Gabriel (Giovanni Ciccía), inmigrante peruano dedicado al cine experimental, quien en su desesperación por ganarse la vida se introduce en la industria de las películas pornográficas, subvencionado por la mafia y acompañado en su alucinante aventura por Cristian (Sergio Galliani) y su hermanita Sonia (Jimena Lindo).

Juan Manuel, cuyos trabajos anteriores se componen básicamente de cortometrajes experimentales, nos brinda en esta oportunidad una visión descarnada y jocosa acerca del fenómeno migratorio tan cotidiano en nuestra realidad. Su tono ligero, plagado de *gags*, diálogos con humor ágil y situaciones llevadas al límite de la parodia, hacen de esta primera entrega una grata revelación. Además de sus trabajos en video arte, ha sido el artífice de movilizar el arte latinoamericano independiente en los Estados Unidos, a través de muestras, colectivos de artistas y un exitoso programa de televisión.

Razones para el Exxilio es la primera parte de una trilogía sobre peruanos exiliados en diferentes ciudades del mundo. La segunda y tercera parte llevarán por título *Los motivos* y *Las Circunstancias del exilio* y serán grabadas en Madrid y Chile, respectivamente. Preparando un peruanísimo seco con pallares, *Juanma* habló con nosotros desde la comodidad de su exilio, paradójicamente en medio de protestas masivas de inmigrantes latinos residentes en los Estados Unidos.



Hace unas semanas presentaste oficialmente tu película *Razones para el exxilio*, a sala llena en El Cinematógrafo de Barranco, ¿qué impresiones al respecto?

Feliz de poner la película, de ponerla allí precisamente, de que la gente la vea, se ría, se *vacile* y después se quite no más. Esa fue la impresión más rara, no estoy acostumbrado, siempre me gusta conversar después con la gente. Para la segunda función tuve que comprar vino y *chelas* para ver si la gente se quedaba. Creo que poner *Razones...* como película no es lo mismo que ponerla como vídeo, aunque siendo mi primera película, es a la vez otro vídeo más, como cualquiera de los de siempre.

¿Cómo surgió la idea de realizarla?

La escribí llegando a Nueva York, luego postulé el guión para un festival de películas realizables en tres días. No pasó nada, pero quedó el guión y la infraestructura logística planeada para ser hecha en ese lapso, incluida la edición. Por eso no fue difícil convencer a los actores, sólo había que comprometerse por un fin de semana, les interesó la idea y así llegó Giovanni (Ciccía) y con él convencí a Jimena (Lindo) en Madrid.

El 2001 cogiste tus maletas y viajaste a Nueva York, ¿cuáles fueron las razones para tu exilio?

Nueva York era mi sueño, todos los superhéroes están aquí: el Hombre Araña, Batman, Superman... Nueva York no es un motivo, es más una circunstancia. No vine aquí a “hacerla linda”, sino porque me casé con una americana y allí gasté toda mi suerte. En Lima ya no tenía techo, sabía que cualquier parte del mundo sería perfecta para hacer lo mismo: vídeos. Ahora muero por estar en otras partes porque donde sea haré lo mismo y Nueva York me hace recordar eso siempre.

En algunas escenas de la película, el personaje que interpreta Giovanni Ciccía tiene problemas para comunicarse con la gente porque casi no habla inglés. ¿Cómo ves el problema

de la comunicación en esta nueva Babel que es Nueva York? ¿Qué otros aspectos propios del migrante piensas abordar en tus películas?

No lo sé, mi siguiente película se desarrollará en España y allí el lenguaje no es un problema, allí habrá otro tipo de problemas.

El racismo, por ejemplo.

Claro, aquí por ejemplo eso no se da mucho, en todo caso el racismo es mas bien de estatus, de cuánto dinero tienes en el banco.

En la película hay muchos guiños al video arte, tus anteriores trabajos en cortometraje fueron esencialmente experimentales, ¿podrías hablarnos de ello?

Lo primero que hice fue muy malo, tuve pretensión y me fue mal, así que ni siquiera tuve que reinventarme como videasta, sólo hacerme el *huevo*... Por eso experimenté, no podía usar nada como se debía porque lo haría mal, así que opté por no usar nada: no sonido, no imagen, no idea, no concepto, sólo lo que me saliera de adentro.

***Eternal love in subway stop*, el cortometraje que realizaste en los Estados Unidos el 2002, guarda muchas similitudes estéticas con *Razones...*, ¿te sirvió este trabajo como antecedente?**

Claro, por eso te hablaba de los planos secuencia y la negación de lo convencional. *Eternal love...* es un video donde no pasa nada a pesar de que está pasando algo. Creo que con este trabajo me doy cuenta si estoy listo o no, que a pesar de tener una imagen había llegado a la nada con el video.

Hablando de antecedentes, ¿cuáles han sido tus referentes cinematográficos y videográficos para esta película y para tu crecimiento como realizador?

En video, mis amigos Ricardo Ayala ("el anti") y Fermin Tangüis. En cine, Sam Peckinpah, Woody Allen, Scorsese, Altman; *Pulp Fiction* me mató, vi *Un día sin sexo* y me encantó. Óscar Natters e *Íntegro* me influenciaron en cuestiones de imagen, color, textura, etc. Lo otro que me convenció de hacer la película fue el movimiento Dogma 95 de Dinamarca.

Claro, tu película tiene mucho de eso.

Si, aunque yo practico un dogma más puro pero por necesidad, no por *cool*, ja,ja.

Me llama la atención que la película se haya realizado sin presupuesto alguno, y eso no como un eufemismo marketero sino casi como una manifestación patrioterica de comunión entre amigos –peruanos– para ayudarte a realizar tu película, una especie de reunión en la que todos pusieron "de la suya" para la "chanchita", hablemos de eso.

Si, yo tenía menos plata que ellos a pesar de ser el anfitrión. Empezamos todos juntos, al final cada uno tomo su rumbo nuevamente porque sabemos de dónde venimos y lo que queremos. *Razones...*, como cualquiera de mis trabajos, somos los amigos pasándola bien, tomando un reto, enfrentando nuestras diferencias.

Nueva York, la gran manzana, es desde hace décadas el centro de producción artística en los Estados Unidos, ¿ayudó este ambiente a desarrollar tu película?

Claro, pienso que *Razones...* es mi homenaje a Manhattan de Woody Allen. El arte, la gente, la comida, la calle, todo aquí es como parte de una película.

Apenas llegaste, empezaste a desarrollar lo que meses después sería *Latin Artist in New York*, el programa de televisión –transmitido por el canal Bcat de Brooklyn– que recorría las calles de la ciudad buscando nuevas propuestas de artistas latinos independientes. Háblanos sobre esta experiencia.

Ese era parte de mi plan para tener una "mancha" de amigos. Entonces gané una residencia en un canal de televisión de acceso público y aproveché para sacar mi programa sobre artistas, ya que lo único que sabía hacer bien eran videos para artistas. Fue muy enriquecedor, cada programa, cada artista, cada personaje era un amigo nuevo. Organicé una red que continúa a pesar de que el programa acabó hace un par de años.

¿Por qué el humor fresco y criollo y no un drama?

El humor fresco y criollo es para no hacer más drama, es la salida que tenemos los peruanos para enfrentar las adversidades y los dramas: la tragicomedia.

¿Cómo vas a desarrollar tus próximas dos películas? ¿Veremos a los mismos personajes o vas a recrear nuevas historias en función a las ciudades que has escogido?

En España tengo que ver *in situ* el contexto para darle mayor peso a la historia que trata sobre actores peruanos montando la obra de teatro *Ollantay*. Quiero ver el sentido de venganza contra los españoles, la idea de ser siempre los conquistados: primero España, luego el capitalismo, etc. El guión está casi listo, de los personajes sólo se mantienen el de Giovanni y Jimena, quienes se encuentran años después en Madrid.

Dicen que uno nunca se termina de ir de su país. Para ti, ¿es tu película una especie de retorno?

La película es un mapa de regresos, una mirada nostálgica, un atisbo de querer volver, como encontrar el mapa en la botella. Aún me quedan dos películas para empezar a volver. ☹



Gianfranco Quattrini y Ernesto González

“la cultura chicha atraviesa latinoamérica”

Entrevista Claudia Ugarte Valencia

Gianfranco Quattrini

Rodada en seis semanas y estrenada simultáneamente en Lima, Arequipa, Piura, Trujillo, Ica, Chiclayo e Iquitos, *Chicha tu madre* tuvo una masiva respuesta del público –más de 150 000 espectadores en las primeras cuatro semanas–. Algo poco frecuente de no ser, tal vez, por la presencia de algunos personajes de la farándula local, que de por sí le pusieron color a las portadas, o por el intensivo despliegue promocional, proceso que si bien no es tan común en las producciones nacionales tuvo un resultado indiscutible con *Piratas en el Callao* (Eduardo Schuldt, 2005). Lo cierto es que los realizadores de *Chicha tu madre* no esperaron los resultados de la taquilla para empezar a bosquejarla como la primera parte de una trilogía que continuará con un *road movie* entre Lima y Buenos Aires y una tercera entrega en la capital argentina.

Registrada en más de sesenta locaciones limeñas, la película se convirtió en un desafío para el director, Gianfranco Quattrini, quien a pesar de su nacionalidad peruana ha pasado más años en la Argentina, donde es reconocido por darle imagen a la música de Vicentico, Spinetta, Gazpacho y otros tantos, y donde conoció al porteño Carlos Sorín (*Historias mínimas*, *El perro*), dueño de la cámara Aton Mínima de 16mm con la que se filmó *Chicha tu madre*.

Desde su estreno, esta coproducción peruano-argentina ha recorrido las salas de algunos festivales como Huelva, Mar del Plata y Buenos Aires, y hace poco enviaron una copia al Festival de Locarno, en Suiza. Como proyecto había participado en el 2004 en una conferencia del Sundance Institute. Fueron más de setenta actores y mil extras los que durante seis semanas acompañaron a Gianfranco en esta travesía, quien ahora nos explica qué azares, además del Tarot, acompañaron su historia.

¿Cuándo y cómo llegó a tu mente un personaje como Julio César?

La gestación del personaje y la película se inició en mis recorridos azarosos por Lima en el 2002. Yo había regresado a la ciudad donde había nacido y estaba profundizando en ella por primera vez. Había sentido la necesidad de hacer una

película en Lima y estaba perfilando el personaje, sus actitudes y comportamientos, básicamente sus contradicciones. Y de pronto, la aparición destinada de un Julio César verdadero: un auténtico y especial lector de Tarot que conocí de la manera más insólita. Se presentó en un casting para el primer corto que estaba por filmar en Lima. No era actor, había caído de rebote para buscarse unos soles.

¿Cómo encontraste a Jesús Aranda y al resto de actores?

Casi le doy el rol protagónico a Julio César, tenía el carisma y la urgencia del rebusque incorporada; incluso la película, aunque no está basada en su vida, tiene varios elementos de ella. Finalmente elegí a Jesús Aranda de un archivo de fotos y lo mandé a llamar para hacer pruebas. La elección de Tula fue porque podía actuar bien el personaje. Su interés mediático yo no lo conocía realmente durante el casting. Después la prensa se interesó e hizo su propia película. Había muchos prejuicios. Tengo algunos recortes que son impresionantes por la prelectura que hacen de la película.

Uno de los prejuicios era que un director de clase media y alejado de Lima no podía retratar con justicia la realidad chicha. Se esperaba más de lo mismo.

La realidad del personaje abarca sus relaciones íntimas y familiares, antes que las sociales. Y esas son universales. No había una vocación de copiar una realidad, sino de tomar elementos reales y utilizarlos expresivamente para contener a un personaje a la deriva. Las particularidades del entorno limeño fueron construidas en conjunto con Christopher Vásquez (coguionista y limeño de toda la vida). Y de última, es una película, una gran mentira orquestada. Yo sé que era atrevido de mi parte hacerla, pero sentí que era necesaria.

¿Ves la cultura chicha como la consecuencia de un sistema social, o una opción de vida que se ha enraizado desde adentro?

La cultura chicha atraviesa toda Latinoamérica, y la estética y los comportamientos que de alguna forma engloba no tienen clase social. Por un lado, hay una coyuntura sociopolítica que nutre y mantiene este estado de cosas, pero también una gran debilidad individual en el egoísmo, el oportunismo y la imposibilidad de crear o sostener un proyecto duradero, la mira está puesta en el resultado inmediato. Es una actitud atractiva y razonable ante semejante injusticia en la que vivimos. Pero más allá de las dificultades reales, que existen para todos, hay una comodidad cierta en encarar la vida sin cuestionarse más allá del día a día.

Según algunos críticos, tu película tuvo mejores resultados que muchas otras peruanas, ¿qué autocrítica haces tú, ahora que han pasado algunas semanas de su exhibición?

Estoy feliz con el resultado y con la respuesta de la gente. En cada proceso he aprendido mucho, especialmente en lo que respecta a estrategias de producción y de distribución. Ahora, sobre el film terminado, decidí hacerle unos cortes para enfocarlo un poco más, y lo reduje 6 minutos. Esto es parte de un proceso natural de decantación y estoy contento de haberlo hecho, a la película le queda un largo recorrido aún.

Chicha tu madre tiene una propuesta entre lo comercial y lo personal, ¿cómo fue concebida?

La idea era hacer una película que fuese verdadera, pero con un gran despliegue de locaciones y personajes, y que además tuviese mucha calidad técnica: fue filmada en Súper 16mm y ampliada a 35mm por intermedio digital (que se hacía por primera vez en Argentina). Para eso hacía falta dinero y elementos comerciales que permitieran recuperarlo. El tema tenía potencial comercial, pero es una película personal, sin duda.

¿Prefieres trabajar con actores no profesionales o poco conocidos por un afán de descubrir talentos, o porque buscas interpretaciones menos estereotipadas?

Para mí es vital que se logren interpretaciones auténticas. Y eso no es patrimonio de un profesional o un no-profesional. En *Chicha tu madre* hemos dado muchas oportunidades a actores que no las han tenido en el cine pero fueron elegidos en primera instancia porque yo creía que iban a hacer bien sus papeles. Por otro lado, es cierto que me interesaba que no hubiera prejuicios con los actores que estaban interpretando los roles.

¿Es cierto que en Lima hicieron algunas escenas con Vicentico?

Nunca se filmó nada con él. Su presencia fue una posibilidad que alguien filtró a la prensa innecesariamente cuando ya había sido descartada por la edad y el perfil que estaba asumiendo el personaje argentino en el guión. Afortunadamente el rol fue interpretado maravillosamente por Pablo Brichta.



Ernesto y Gianfranco celebrando la proyección de *Chicha tu madre*.

Ernesto González

“si pudiera elegir, pasaría más tiempo en las locaciones”

El primer largometraje de Primi Quattrini, productora creada hace dos años y que ya cuenta en su haber con los cortos *Bosques* y *La Semilla*, tuvo una intensa campaña comercial, esfuerzo que si bien ha costado poco dinero gracias a una astuta estrategia de financiamiento ha valido un sacrificado esfuerzo del equipo de producción, encabezado por Ernesto González, quien comparte con más detalles los avatares de producir *Chicha tu madre* y deja entrever su vocación artística.

¿Qué fue lo más difícil de producir la película?

El tema del financiamiento es siempre el más complicado, pues si no tienes una ayuda estatal o de algún fondo, hay que conseguir el dinero uno mismo. El proyecto lo planteé siempre como un esfuerzo privado y me concentré durante varias semanas en generar auspicios corporativos y compromisos privados de inversión, desde una óptica de capital de riesgo y con un tratamiento serio. Después se te presentan complicaciones de logística, sobre todo durante el rodaje, pero el principal reto está en ofrecer valor a los potenciales inversionistas y auspiciantes y lograr que arriesguen a pesar de tratarse de una opción de inversión poco habitual para ellos.

¿Tuviste alguna influencia en el estilo final de la película?

Participé en todo lo que pude. He colaborado con el guión, así como buscado locaciones, actuado e incluso volanteado en salas de cine cuando era necesario, pero al no poder estar presente en el rodaje, no tuve la influencia que hubiera querido respecto del estilo final de la película. Tenía impresiones y convicciones previas basadas en el guión e hice comentarios después de ver el primer corte, pero mi enfoque principal ha sido en la parte del negocio. Si pudiera elegir, pasaría más tiempo en las locaciones.

Le dieron especial énfasis a la fase promocional, ¿verdad?

Tratamos de ser creativos y hacer mucho con poco. Tuvimos la suerte de tomar contacto con profesionales de primera que hicieron un estupendo trabajo creativo tanto para la gráfica como en la página web. Esta última fue un boom inesperado: más de 550 000 visitantes en dos meses. En general intentamos crear un paraguas de comunicación que abarcara diversas iniciativas, desde separadores de página con cómics sobre los personajes principales –que se distribuían en librerías, cafés, centros culturales– hasta stickers, pasando por dos afiches con estética distinta y uno adicional para los conos de la ciudad; hicimos una intensiva campaña de TV en *prime time*, en siete diarios y tres radios, que consistía de intrigas y un institucional.

Está el parapente, la firma de autógrafos, volanteo con críticas, testimoniales en TV, links directos en quince páginas de alto tráfico hacia nuestra página web, entre otras.

Toda esa campaña supongo que habrá sido costosa.

Para graficar el esfuerzo de gestión comercial, puedo decir que gasté sólo el 1% del valor comercial de todo lo que hice. Todo lo demás fueron acuerdos sin desembolso monetario. Es muy importante gestionar acuerdos comerciales desde antes de la preproducción y convertir la película en un vehículo sutil de promoción de marcas. La clave está en elaborar una propuesta de valor y comunicarla eficientemente al nivel adecuado dentro del potencial auspiciante. Sólo en sociedad con empresas y privados se dejará de depender de fondos estatales que llegan tarde o nunca.

¿Qué diferencias fundamentales encuentras entre el sistema de producción argentino y el peruano?

La diferencia fundamental es que la Argentina tiene un ente presupuestariamente autónomo que apoya el cine (el INCAA) y cuya existencia ha determinado que en la Argentina se hagan setenta largos al año, en lugar de los cinco que hacemos en Perú. Para competir, se tendría que replantear el esquema de organización en el Perú y crear una nueva entidad o dotar a Conacine de fuentes de recursos seguras y sostenibles como para que pueda garantizar un apoyo constante al sector. En defecto de ello, hay que mirar al sector privado con propuestas concretas de negocio. ☞

Madeinusa: Claudia Llosa y Patricia Bueno

“quién en el Perú no ha mamado ese racismo”

Entrevista Gustavo Buntinx

En su todavía corto periplo, *Madeinusa* ha cosechado una larga serie de triunfos. Aún cuando proyecto, recibió el Premio al Guión Inédito en el Festival de La Habana y el de CONACINE. Ya en circulación, ha obtenido el Premio de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) en el Festival de Rotterdam, el premio Laboratorio de Guiones del Festival de Sundance, el Premio Especial del Jurado en el Rencontres Cinemas d'Amérique Latine en Toulouse, el Premio a la Mejor Película Latinoamericana de Ficción otorgado por el Sindicato de la Industria Cinematográfica de Argentina y el Premio Nielsen Edi en el Festival de Mar del Plata. También la Biznaga de Plata a la Mejor Película en la Sección Territorio Latinoamericano del Festival de Málaga, y una mención especial del jurado en el Festival de Guadalajara.

El crítico Gustavo Buntinx conversó largamente con Claudia Llosa, directora del filme, en el Festival Internacional de Cine de Miami. En la conversación también participó la artista plástica Patricia Bueno, madre y colaboradora de la realizadora.

Religión y sexualidad

Gustavo Buntinx: Háblame, Claudia, de tu relación con la religión.

Claudia Llosa: Mi relación con la religión ha sido bien ambigua. En la infancia no la tuve tan presente, más allá de alguna obligación temprana de ir a misa y esas cosas. Luego se olvidaron de obligarnos. Además estudié en un colegio laico —el Newton, en La Molina—. Mi madre era muy enfática en no enviarnos a un colegio de monjas, a pesar que ella estuvo en uno de ellos. O por eso mismo.

Ahora bien, podría pensarse que mi relación personal con la religión no terminó siendo tan negativa como las de otras personas que tenían una experiencia más cercana con ella. Sin embargo, la religión para mí sí ha estado en todo, de manera muy presente, especialmente en situaciones vinculadas a la idea de la culpa. Y del castigo. Esos términos mucho más ambiguos, que no pueden dejar de estar en el imaginario de tu hogar, aunque tampoco sean evidentes. Y como no había un discurso claro en mi casa sobre si creemos o no creemos, iba intentando entender cuál era mi propia posición personal.



“quién en el Perú no ha mamado ese racismo”



Claudia Llosa dirigiendo la filmación de *Madeinusa*.

Todo lo que significa el mundo de la religión, entonces, lo he vivido como si fuera subliminal, como si estuviera cubierto por una telita, como si te estuvieran diciendo: “no quiero que lo veas, que lo vivas, pero lo tenemos tan en nosotros, que es inevitable transmitírtelo”. Y es inevitable que se manifieste.

GB: No necesariamente como una fe, sino como una pulsión. Y como una matriz cultural.

CLI: Exacto. Pero no es hasta mucho más tarde que empecé a entender la religión en su ámbito más espiritual. Me atrae el mundo de la superstición y el misticismo, aunque no puedo negar que me podría clasificar como una especie de atea-pócrita: soy de esas que viven fuera de la religión, pero apenas ven un accidente, no pueden evitar esconder las ganas de persignarse.

GB: ¿Cuántos sacramentos en tu vida?

CLI: Bautismo, primera comunión, confirmación... Matrimonio evidentemente no. (Risas).

GB: ¿Cuándo fue la última vez que asististe a misa?

CLI: En alguna Navidad, hace un par de años.

GB: ¿Comulgaste?

CLI: No. Hace mucho que no comulgo.

GB: ¿Cuándo fue la última vez que te confesaste?

CLI: No me confieso desde la confirmación. (Risas).

GB: La bofetada ritual de aquella ocasión fue penitencia suficiente para el resto de tus días. (Risas).

CLI: Pero sí hubo un reencuentro desplazado con la religión –a través de mi madre– cuando yo me encontraba ya en España y empezaba a pensar en *Madeinusa*. Fue hace unos cinco años o algo más, y mi madre tuvo un despertar en su interés por la fe. Y me escribía sobre eso. Y me pedía que le agradeciera y le rece a la Virgen.

Patricia Bueno: Tras quince años de no ir a la iglesia tuve una experiencia personal muy fuerte que me vinculó de nuevo con la religión. Sentí que por allí me ayudaron, no sé cómo, de un modo casi mágico. No soy de culpas pero sí de magias –por ello tal vez me conecto mucho con Susana Torres, con quien trabajamos juntas todo el aspecto de la producción visual de la película. Además soy muy supersticiosa, sobre todo en relación a la Virgen. Quizá también porque yo me crié con una mamá negra. Durante mucho tiempo –desde por lo menos mis tres años de edad hasta los diez– vivía y dormía en su cuarto con esas imágenes... Y ahora no puedo dejar de relacionar esos recuerdos con las imágenes del desván de la casa de Cayo en la película.

Toda esa experiencia de infancia me ha marcado mucho. Después, de repente, tras muchos años, siento que me he vuelto a conectar con mi mamá negra a través de la religión y de esa conexión con la Virgen –medio mágica y tal vez medio psicótica. Personal.

CLI: Yo ya no estaba en Lima, pero mi madre lograba comunicarme esa emoción a pesar de la distancia. Y además en España tenía una gran amiga con un rollo muy fuerte con la religión. En esa etapa yo experimentaba también una introspección muy fuerte ligada al hecho de vivir fuera de la burbuja de toda la vida. Y al presenciar toda su catarsis, mezclada con la mía propia, empezaron a volver a mí todos mis recuerdos olvidados sobre el tema. Es como si yo hubiera vivido la religión a través de otras personas: mi abuela, mi madre, amigos cercanos. Y sus relatos. Soy una persona muy auditiva: yo escucho mucho y me grabo en imágenes lo que voy escuchando. Aunque la experiencia no sea mía personalmente hablando, si quien la vive y la describe me es cercano, ya la vuelvo mía, en un sentido mágico.

GB: Una de las cosas que más impresiona en tu película es la intuición radical que en ella se percibe de la intensidad del vínculo entre religión y sexualidad. Algo que suele ser reprimido por el propio discurso religioso. Al menos desde mi particular punto de vista, sin embargo, el impulso hacia la religión deriva también (no exclusivamente) de la pulsión sexual, de la tensión sexual–de la necesidad sentida de derivar esa energía hacia otros cauces, incluso desde los orígenes

mitológicos de la visión religiosa–. Madeinusa pone ese aspecto en primerísimo plano. ¿Es ésta una revelación inconsciente en la película o es un programa deliberado?

CLI: Lo que yo tenía claro era una búsqueda personal en términos de lo que conscientemente *pienso*, por un lado, y lo que *necesito hacer* intuitivamente, por el otro. Lo que *tengo* que hacer, lo que *aprendí* a hacer, y lo que *quiero* hacer.

Yo soy una persona muy racional, pero al mismo tiempo soy extremadamente impulsiva, intuitiva, apasionada. Me *atraen* muchas cosas. Y he vivido experiencias que a veces me hacían sentir como culpable por la distancia entre el deber y el querer. Quería reflexionar acerca de eso, e inconscientemente eso se derivaba al sexo en el sentido de... de todo. Desde lo más simple –una relación “normal” entre un hombre y una mujer– hasta el incesto. Pasando por todas las metáforas, como el ritual del corte de las corbatas en la película.

Cuando empecé a escribir *Madeinusa*, quería reflexionar acerca de la relación ambivalente que existe entre el deber aprendido y el deseo oculto, innato. Eso deriva ciertamente al sexo pero también a muchas otras aristas. De allí los otros subtemas relevantes de la película. La sensibilidad inconsciente o consciente está estrechamente ligada al deber de la no indiferencia. *Madeinusa* habla de una ceguera más que oportuna, que hace ojo nulo a muchas cosas, pero señala otras, que pueden llevarnos a analizar la situación política y social que vivimos en el Perú, a los que muchos hacemos ojo nulo a la vez. Debo subrayar además que he tenido una relación muy interior con el psicoanálisis desde muy chica y eso permite que el análisis al momento de escribir deje de ser inconsciente en todo momento.

El falo ausente

GB: Ésa era mi siguiente pregunta: pasar de tu relación con la religión a tu relación con el psicoanálisis. (Risas).

CLI: Estoy casada con el análisis y no hay posibilidad de divorcio, y como dicen, en lo bueno y en lo malo. En casa la terapia ha estado presente desde siempre. Con decirte que mis hermanas y yo no nos peleábamos como típicas niñas, sino de una manera muy curiosa: ¡*Tu terapia no está funcionando!*, ¡*Cambia de psicoanalista!*, ¡*No te sirve de nada!*, ¡*Análizate!* (Risas).

Yo, en particular, empecé desde los seis años o así. Sufría una dislexia muy fuerte, y la viví como un caso clínico. Era muy problemático. Vivía en un mundo distinto

y me empecé a retraer. Supongo que por eso mi madre me derivó a terapia, y a reforzar mi autoestima relacionándome con todas las personalidades que también sufrían de dislexia: Albert Einstein, Agatha Christie, Roosevelt, Leonardo Da Vinci, Mark Twain, Pablo Picasso, Francis Bacon, Walt Disney. Una estrategia que me llevó inocentemente a relacionarme con seres especiales. Ese mundo interior “tan especial” que me monté en la cabeza, y la experiencia con el psicoanálisis a lo largo de mi vida, me han marcado de una manera definitiva, también en el sentido de lo que busco, de las preguntas que me asedian. Todo.

Yo retengo imágenes muy fuertes de por qué fui a terapia, las conversaciones con mis padres al respecto. Y además mantengo grabados en mí los intercambios que sostenía siendo aún muy chica con mi terapeuta. Diálogos que casi siempre derivaban hacia temas sexuales. Y mis preguntas eran a veces las de una adulta, con la sensación de extrañeza que eso provocaba. Luego, con los años y el crecimiento, vas aceptando todo y todo va cayendo en su sitio, en una suerte de entendimiento distinto. Pero de niña a veces se te hace más complejo, menos fácil de comprender, y entonces hurgas y das vueltas. Esa hiperactividad analítica está reflejada en la película de manera inevitable. En todo los sentidos: sexual, social, imaginario. No hay nada que yo haya puesto allí que de alguna manera no haya buscado, analizado, interpretado.

GB: Tu educación sexual fue temprana, entonces –en el sentido conceptual–.

CLI: No en casa. Allí se hablaba sobre eso sólo en los términos muy normales de la importancia de cuidarse, etc. Pero yo, por mi lado, en terapia comencé a analizar esas cosas de otra manera.

GB: De allí, tal vez, tu interés en la figura del incesto, como una iniciación prematura en el misterio sexual.

CLI: La figura del incesto viene de una necesidad interior del guión, de lo que el guión me iba pidiendo. Me interesaba como elemento dramático, desprovisto de conflicto. Pensaba en lo que entendemos como “bloqueo”. Cuando se vive una situación dramática, el inconsciente pretende desdramatizarla, ya que sino es imposible vivir con ella. Por eso la idea de crear un universo donde el conflicto se anula.

En términos más personales está mi propia búsqueda por mi identidad, por encontrar qué deseo hacer, diferenciándolo de qué debo hacer. Pero si es cierto que allí también está, de alguna manera, la influencia de mi padre en cuanto a la imagen de lo que yo concebía como lo perfecto. Luego, con el tiempo, esa ha ido cambiando. En ese sentido, hay una búsqueda de lo que entendemos como la “liberación del padre” o del super yo. Pero en mi caso obviamente no representaba el incesto, sino en la búsqueda del sueño personal. Cuál es el sueño del padre, cuál es el del hijo. Creo que son temas tan universales como el incesto. Uno siempre está en todas sus historias, pero no de manera evidente.



Magaly Solier como la Virgen-niña en *Madeinusa*.

“quién en el Perú no ha mamado ese racismo”



Postdata: siempre he pensado que el Edipo se vence no a los tres años sino a inicios de los veinte. O al menos yo lo vencí a esa edad. (Risas).

GB: Uno piensa en la vertiente lacaniana del psicoanálisis, porque un elemento central de esa escuela es el tema del falo ausente. Vinculado, además, a toda la teoría del Nombre-del-Padre, precisamente. Y la diferencia crucial entre el falo y el pene: este último tiene que ver con el órgano, en cambio el primero es una presencia simbólica. Y el falo lo puede tener una mujer, tanto como un hombre. Y eso me hace pensar en algunas obras plásticas tuyas, Patricia.

PB: Yo soy lacaniana total. (Risas).

GB: Me di cuenta. (Risas). Esas representaciones tuyas tan claramente articuladas al empoderamiento fálico de la mujer... Algo de eso hay también en esta película. ¿Cómo te sientes tú, Claudia, en relación a ese concepto general, y en relación a las elaboraciones propias sobre ello en la obra de tu madre?

CLI: Entendamos que provengo de una familia en donde la figura de la mujer siempre ha sido muy poderosa. Tanto como la del hombre. Mi padre es muy energético y a la vez infinitamente tierno. Tengo dos hermanas. Las tres somos muy competitivas, ambiciosas, de personalidad fuerte, intimidante. Además desde muy pequeña he mantenido una conexión tremenda con mi madre y con su mundo creativo y su mundo espiritual y su mundo personal. Casi sin necesidad de hablarlo. Es como si fuera una relación atávica de toda la vida, como de vidas interiores. Como si hubiera vivido parte de lo que ella vivió. En términos de la película en sí, cada una sabía lo que la otra quería decir, sin necesidad de decirlo. Sabíamos que estábamos en la misma línea.

GB: En el mismo entrelineado...

CLI: En el mismo entrelineado. La teoría del Nombre-del-Padre me interesó muchísimo para este guión –pero sobre todo para un nuevo guión que estoy escribiendo sobre una historia muy vinculada al Nombre-del-Padre–, y a la mirada, y a la idea del reflejo desarrollada por Melanie Klein.

GB: Estas inquietudes son determinantes también para el sistema de la sublimación religiosa en *Madeinusa*. Es con la muerte de Cristo un viernes que se inaugura hasta el Domingo de la Resurrección lo que tu guión llama el Tiempo Santo, el tiempo en que Él (con mayúscula) no nos puede ver –y a pesar que la referencia sea al Hijo, se trata igualmente del Nombre-del-Padre, del falo mismo–. Un momento ficcional, pero que podría ser paradigmático para la teoría del falo ausente. Y para la idea del retorno a lo que Lacan denomina lo Real: esta situación informe, pre-simbólica, de pulsiones primarias, primordiales, donde cualquier cosa puede suceder, como sucede en tu película.

Pero hay además en *Madeinusa* una complejidad adicional en torno a la figura del incesto. Por un lado está el incesto explícito entre Cayo y su hija, pero también está el incesto simbólico entre la figura crística, que es Salvador, y esa misma niña que es la Virgen, es decir su madre, a pesar de ser menor. El retorcimiento de estas situaciones resulta casi exquisito.

CLI: Sí, totalmente. Pero te voy a ser sincera, mi trabajo inicial en *Madeinusa* ha sido muy intuitivo, ha sido como un gran vómito. Escribí eso casi sin pretender hacerlo, y me encontré con todo este mundo que luego fui a analizar hasta la saciedad posteriormente a la escritura y con mucha ayuda externa: Miguel Rubio, Susana Torres, Patricia Bueno. No era deliberado todo lo que ponía en las imágenes, en las palabras. Recuerdo incluso cuando Susana me decía: “¿te das cuenta lo que eso significa, y lo que eso significa, y lo que eso significa?” Y yo: “¡Hostias!. ¡Es verdad!”

GB: *Hostias*, precisamente. (Risas). Pero hay también, me imagino, una reescritura permanente del guión. Tengo entendido que la redacción misma tomó varios años. Y que muchas cosas se modificaron o se articularon en el proceso de pre-producción, de filmación, inevitablemente en el de edición.

CLI: Exacto. He aprendido todo y más en el proceso de esos años.

GB: El resultado de todo ese lento proceso es una hipersimbolización fascinante, que con facilidad podría haber caído en el didactismo, pero por el contrario logra constituir una constelación de sentidos mayores para la película. No hay ningún elemento suelto o perdido en *Madeinusa*. Cada situación, cada imagen, se articula a una imagen o situación posterior, o anterior.

CLI: Como en ese momento, tan bonito, cuando el personaje de *Madeinusa* besa en la boca al Cristo yacente en una urna. Y luego yo quería que ella besara de la misma manera a su padre muerto y echado en otra especie de urna, gracias a un efecto logrado por el espejo que colocamos al lado de su cuerpo.

GB: Resulta además decisivo que ambos besos citen el de otra niña rozando con sus labios a un crucifijo de sugerencias fálicas en una fotografía religiosa oficial pero igualmente edípica y perversa. Esa estampa católica que aparece también incorporada en la película y que Susana (Torres) solía regalarme cuando era mi alumna, buscando perturbar el sobrio discurrir de mis clases. (Risas).

CLI: Claro, Susana me dio esa estampa y la incorporé como tal a la película, pero al mismo tiempo la revivimos en las dos escenas que comentamos.

GB: La presencia allí del espejo es interesante –con ese gran marco dorado, abarrocado– porque acentúa las ideas del reflejo y de la simetría tan poderosamente actuantes a lo largo de toda la película. El personaje que al final paga por la boca el pecado aparente de destruir con la boca los aretes que son el recuerdo fetichista de su esposa fugada. Susana me comentaba que la decisión de romper así los aretes, devorándolos casi con ese regresivo gesto de compulsión oral, surgió durante una improvisación actuarial.

CLI: Surgió durante la improvisación de otro actor. En las audiciones yo les proponía a los candidatos para el papel que destruyeran los aretes, y alguien que no fue el finalmente escogido se los comió. Yo quedé absolutamente embobada con ese momento, y aunque en este caso no trabaje con él, siempre le agradeceré la imagen que me regaló.

GB: Era el gesto que necesitabas.

CLI: Así es. Me di cuenta y atrapé ese gesto. Y luego le pedí a Cayo que lo hiciera suyo. Me impactó tanto, me pareció tan simbólico que el otro actor casi chupara los aretes como si fueran el seno o el sexo de su mujer. Y luego los muerda. Me pareció muy lindo. Y después lo trabajé con Cayo, habiendo descubierto eso con una persona distinta que era muy talentosa: no tenía lo que yo precisaba para el personaje, pero sí contaba con una gran inteligencia dramática.

La indignidad de hablar por otros

GB: Ese deambular por los linderos de lo psíquico implica también, en un contexto como el peruano, un cruce por las fronteras de lo cultural. Es decir, si lo primero tiene que ver con la fibra más íntima y difícil de la identidad personal, en nuestros países eso inevitablemente también se articula a un dilema de identidad racial, social, cultural. Incluso política. Por eso el día del estreno fue interesante la pregunta de

un espectador que ahora yo te reformulo para indagar por la relación entre tu trabajo y la obra de José María Arguedas.

CLI: La relación que siento es ese desparpajo con que Arguedas se acerca a la cultura andina. Esa necesidad empírica de humanizar las tipologías humanas: explorando sus contradicciones, en contra de todo tipo de idealización. Pienso que allí estamos conectados. Esa inocencia perturbadora, perturbada. Esa cosa que es inocente pero al mismo tiempo perversa. ¿Qué tan inocente realmente es, dónde está la inocencia real? Eso percibía yo al leer a Arguedas, y quise plasmarlo en el personaje de *Madeinusa*, e incluso en algunos momentos en el personaje de Chale, su hermana. Esta contradicción constante, y que es absolutamente vibrada: es lo que sientes al momento de leer a Arguedas, no necesariamente al momento de estudiarlo.

Otra conexión más inconsciente, pero en la que me siento hermanada, es su obsesión por desnudar las oposiciones castellano / quechua, palabra / canto, pensamiento racional / pensamiento mítico. Oposiciones que seguiré explorando en mi segundo guión de manera ya más consciente.

GB: Salvo por algún encuentro sexual entre comuneros indígenas, no hay, en casi toda la obra de Arguedas, un solo coito feliz, fruto del amoroso encuentro de lo diverso. Desde el relato desgarrador de la opa, en *Los ríos profundos*, hasta las escenas prostibularias en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, lo que prima es una visión sórdida, abismal, de los encuentros corporales. Incluso la revelación de su iniciación sexual en uno de los diarios insertos en esa novela póstuma, en realidad lo que describe es el abuso cometido sobre su persona por una mujer andina.

Tal vez haya allí más de una clave para entender la situación de perpetuo e irresuelto conflicto que en el Perú vivimos. Esta dificultad para productivizar las tantas diferencias que nos constituyen. La promesa de la sexualidad, al fin y al cabo, es hacer de la diferencia un complemento y un goce fecundo, no un antagonismo. El fracaso de esa promesa tenía que ver en Arguedas con un trauma profundo, que lo llevó al suicidio. Pero ese drama subjetivo nos importa porque logró articular una crisis personal a una situación mucho más amplia y compleja.

Ahora bien, ese escritor era sin duda parte de la cultura andina, o al menos de sus quiebres y fisuras. En cambio tú, Claudia, como mujer de la capital y aparentemente blanca...

PB: Bien aparente, porque mi abuela paterna es puneña.

GB: Precisamente, como una mujer en apariencia blanca, ¿cuál es la pulsión –social y personal– que te lleva a trabajar estos conflictos, estas situaciones, en clave andina y no en clave limeña? Por no decir de La Planicie.

“quién en el Perú no ha mamado ese racismo”



CLI: Tu inquietud es bien legítima. Recuerdo una anécdota en un taller de la Fundación Carolina, donde todos los participantes leíamos juntos el guión de la película. Uno de mis compañeros me increpó que el texto era racista, por la presencia aparentemente salvadora de Salvador, el personaje blanco. Y la coordinadora, voltea y muy calmada le dice: “¿Le hubieras dicho lo mismo si Claudia fuera indígena?” Luego me comentaría que ella tuvo que enfrentar ese tipo de comentario toda su vida en México, y que a mí también me iba a pasar. Y que sea consciente de lo que ello implicaba.

No puedo justificar mi visión. Porque es precisamente eso, una visión subjetiva. Pero debo decir que esa situación me cayó como un tortazo. Y volví a leer y releer el guión preguntándome si efectivamente estaba haciendo un entrelíneo racista, pues quién en el Perú no ha mamado ese racismo.

La necesidad que tuve de acercarme al mundo andino surge precisamente de esa ambigüedad por la que uno percibe la cultura peruana como propia y ajena. Y creo que muy removida también por el hecho de que me había ido a España, que tampoco sentía mía pero al mismo tiempo me permitía identificarme en algún punto. Esa sensación de que era una autoexiliada de la vida, por generaciones de generaciones. Y dónde estaba mi esencia.

Casi fue por una búsqueda personal, por una necesidad de entenderme y de acercarme, que empecé a escribir ese guión. Porque lo que tenía que hacer era recordar mis propias experiencias con el Perú. También como una manera de criticarme a mí misma por estar fuera del país, por haberme ido, por sentirme ajena... por ser aparentemente blanca, como tú dices. Por no ser parte de esa cultura. Por eso Salvador se llama como se llama, como para poder evidenciar que estoy haciendo esto de una manera consciente,

que estoy poniendo un blanco porque quiero hablar de ese tema, de esa extrañeza. Que no parezca que hago la historietita del amor y la niña que se enamora de él por sus ojos azules. No. Quiero deliberadamente hablar sobre estas cosas de manera explícita para que se note el lugar de dificultad desde el que hablo. Y cuestiono.

GB: Esa dificultad y esa extrañeza fueron también sentidas incluso por alguien como Miguel Rubio, quien como director y fundador de Yuyachkani acumula una experiencia impresionante de trabajo con los dilemas de la representación de lo andino. Él ha aportado decisivamente a la producción de *Madeinusa*. Sin embargo, al iniciar su relación con todo este proyecto y leer el guión me expresaba dudas graves sobre lo políticamente correcto de participar en una película que ofrecía una imagen tan perturbadora de lo andino. Por suerte prevaleció su instinto, que era el de efectivamente contribuir y sumarse a la propuesta, pero para ello tenía que vencer primero a una suerte de super-ego cultural, el deber moral de sólo representar a lo andino en términos edificantes.

PB: A mí me decía: “¡Estoy tirando los santos evangelios por los suelos!” (Risas).

CLI: La presencia de Miguel en la película no sólo fue crucial, sino alentadora. Todos nos sentimos muy acolchados con su presencia y respaldo. Es un hombre de una creatividad fuera de límites, pero lo más sorprendente es que cada una de sus propuestas vienen con un respaldo de investigación y conocimientos invalorable. Sirvieron mucho para fortalecer la verosimilitud de la festividad del Tiempo Santo y mi propia autoestima durante el rodaje.

GB: Todas esas dudas tal vez tengan que ver también con algo que cierta escuela francesa llamaba la indignidad de hablar por otros. Tal vez lo que tu interlocutor crítico en el taller de la Fundación Carolina quería decir es que una mirada tan complejamente implacable hacia una cultura sólo puede ser admitida cuando proviene de alguien perteneciente a esa cultura. Pero hay más de una respuesta a ello en lo que acabas de insinuar.

En realidad, el tema de fondo en la película no es lo andino en sí, sino más bien esas situaciones liminares que quedan dramáticamente encarnadas en la figura del forastero. Y éste es un tema recurrente en la obra del propio Arguedas –tal vez porque él mismo era un ser liminar entre dos culturas, sin pertenecer por entero a ninguna de ellas. Quizá ésa sea una manera legítima de asumir una mirada tan osada como la que en *Madeinusa* se ensaya: entender que en el Perú todos somos limítrofes y forasteros. Todos somos el otro de alguien que, sin embargo, nos es inmediato. Tanto los “andinos puros” –si eso existiera– como los “aparentemente blancos”. Etcétera. Hay allí una relación inevitable pero forzada, al mismo tiempo. Acaso sea en ese punto que tu película se legitima “políticamente” –si es que necesita hacerlo–. La película habla desde una primera persona auténtica al trabajar ese punto preciso, esa intersección difícil. Pero estoy pensando en voz alta.

CLI: Es muy fuerte, porque cuando yo empiezo a escribir *Madeinusa* lo primero que surge, como premisa, es el pueblo. Tienes una premisa y como guionista necesitas sacar una historia de ella. Y para mí era muy claro que yo necesitaba a Salvador para poder yo, como escritora, entrar a ese pueblo que ya había creado en mi cabeza. Si no tenía a Salvador no podía entrar, no podía terminar el guión o empezar la película.

Sin embargo, en la práctica, me sentía muchísimo más cómoda con mis personajes del pueblo que con el propio Salvador. Y es verdad que el personaje más simple, menos trabajado, el que me generaba más problemas, resultó ser Salvador. Siempre. Y sin duda por la propia cercanía que tenía con él, y por mi propio temor hacia él. En definitiva hacia mí.

GB: Además el actor es un peruano radicado en España, lo cual también lo convierte en un *alter ego* tuyo.

CLI: Casualdades, tal vez. Pero también me planteaba cómo reaccionaría yo ante las situaciones de la trama. Aunque al final no era yo, era Salvador, un personaje que de alguna manera tenía que alejarse ya de mí. Y alejarme de él fue uno de los procesos más difíciles que tuve como guionista, porque uno tiene que despegarse de sus personajes.

PB: Fíjate que, a lo largo de toda la película, Salvador en ningún momento se involucra, siempre está de espectador. Mira, observa, observa el incesto, no hace nada. Observa que está la mujer –la niña– en el desván, la puede salvar y no lo hace.

CLI: Sí, pero es interesante analizar la razón de eso, más allá del resultado en la película. Estoy hablando de lo increíble que puede ser el inconsciente al escribir. Y cómo funciona. ¿Por qué lo hago tan pasivo? ¿Es acaso un residuo de mi propia culpa de haberme sentido yo misma, pasiva, hasta el momento? ¿Una autocrítica general hacia el limeño? Pero estoy convencida que lo interesante no es si soy andina, quechua–hablante o aparentemente blanca, sino cómo de alguna manera me es imposible permanecer al margen. Necesito urgentemente entender ese universo. Una perspectiva subjetiva, obviamente, de un visor más occidentalizado, también. Como directora no le puedo decir al espectador qué pensar. Sería inútil. Pero ésa es la belleza del cine. El personaje de Salvador representa, al hombre ciudadano, blanco, desarraigado, independiente, que no se compromete. Una tipología muy difícil de plasmar. Es muy sugerente el poder del inconsciente. ¿Por qué lo hago tan pasivo?

GB: Porque es hombre. Le cortaste la corbata. (Risas). Y al otro extremo, ¿cómo fue tu relación con Magaly Solier, la actriz que personifica al personaje *Madeinusa*?

CLI: La relación con Magaly fue muy cercana, desde el guión mismo. Casi intuitiva, mágica. Nos podíamos comunicar con la mirada, prácticamente. Pactamos un código –yo trabajaba con ella casi como si fuera una hija o una hermana–. Yo le pedía cosas que

sabía le iban a ser muy difíciles, que le estaba costando hacerlo, pero no tenía duda de que lo podía hacer, de que lo iba a hacer bien. Dicen por allí que si te colocan el dedo en la nariz, no verás la yema. La distancia tiene un poder en sí mismo.

GB: Es interesante esa empatía con Magaly antes que con Salvador, siendo más bien ella la otra, culturalmente hablando.

CLI: Totalmente. Tuve mucha cercanía. Me sentía muy conectada con ella, en términos incluso de cómo veíamos la vida. Sus respuestas, la manera cómo me transmitía su mundo interior.

GB: ¿Qué creaba ese vínculo? ¿Su condición de mujer, la relación con tu historia de infancia?

CLI: Su condición de mujer, de todas maneras. Me es mucho más fácil dirigir mujeres. Me pasó con Gigi también, la actriz que hace de Chale, la hermana de *Madeinusa*. Puedo manejar mucho mejor la complejidad mental femenina, supongo que porque la conozco en carne propia. El encontrar la contradicción en la mujer me es más fácil. No puedo evitar ser más crítica con los personajes masculinos. Con un hombre tengo que realizar un proceso de búsqueda, un trabajo consciente de complejización.

Me pasa también con el guión que estoy ahora escribiendo, donde hay un solo personaje masculino: tengo cincuenta mil páginas escritas sobre las mujeres, y tal vez unas pocas líneas sobre el hombre. Aunque en la vida real tengo mucha más relación con amigos hombres que con mujeres. Me es mucho más fácil e inmediato conectar con los hombres. Con las mujeres es más largo, más denso. Pero más duradero. (Risas).

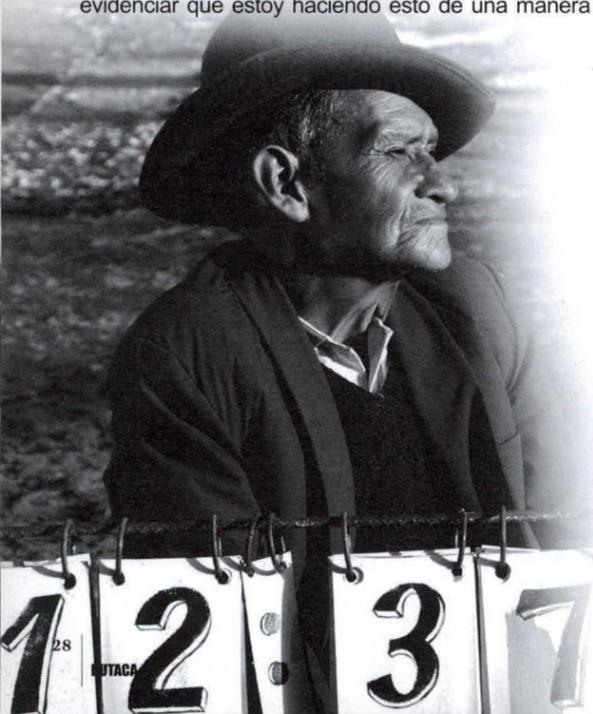
Dislexia cultural

PB: Quisiera acotar algo, tal vez desde esa mirada lacaniana, psicoanalítica, que se planteó antes. La primera conexión que Claudia tuvo con el Ande no sólo fue mediante los viajes de infancia a los que ella aludió en el diálogo con el público después del estreno. Ella tuvo una conexión anterior y muy fuerte a través de una mujer maravillosa que ha vivido en casa con nosotros desde que Claudia nació.

CLI: Claro, Arsemia.

PB: Ella fue el primer personaje de la película. Ella fue esa madre ausente que vino a Lima, la madre de la protagonista. Arsemia es el germen de *Madeinusa*. Y Arsemia fue la mamá de Claudia, que sigue con nosotros en casa. Tiene treinta años viviendo en nuestro hogar. Su relación sobre todo con Claudia fue fortísima, de mamar, casi. Había esa conexión, esa suerte de hermandad entre marginadas.

CLI: Es cierto, y muy personal. Tanto ella como yo teníamos problemas para hablar bien el castellano. Yo por mi dislexia, ella porque es quechua–hablante. Yo de niña era muy distinta a lo que soy ahora. Era muy ausente, no era muy sociable. Tenía un mundo interior



“quién en el Perú no ha mamado ese racismo”

ya podía hablar de él con muy poca gente —lo hablaba con Arsemia—. Ha sido una lucha evidente en mi vida y yo creo que esto tuvo que ver directamente con el tema de la dislexia. Mi hermana Andrea era tres años menor y ya sabía escribir y leer y yo no podía. Mi madre se sentaba conmigo a repasar interminablemente la lección, pero yo no me podía parar en una clase a leer, pues me ponía a llorar porque no podía decir dos palabras seguidas.

PB: Por eso quizás Arsemia se identificaba tanto con Claudia, porque compartía ese mismo impedimento.

CLI: Recuerdo muy bien que yo dormía con Andrea y Arsemia nos leía cuentos. Y Andrea, que era muy inteligente y ya se los había leído todos, entre sueños le corregía: “Te has equivocado, así no es el cuento”. Y yo me enojaba: “¡Tú cómo sabes!”. Tal vez por eso me identifico inconscientemente con las formas de hablar y de escribir de Magaly. A mí me encanta escribir “mal”. Me sale muy bien. (Risas).

PB: Cuando Claudia era muy chica ella “escribía” mucho a pesar de su dislexia. Pero quien en realidad le transcribía lo que ella dictaba era Arsemia, pues mi hija no sabía escribir en ese momento, no podía escribir.

GB: Arsemia lo escribía sin saber castellano.

PB: Transcribiendo fonéticamente lo que Claudia le decía. Luego me enseñaba los papeles y yo los guardaba. “Señora Patricia”, me decía, “esto ha escrito su hija”. Diez años después yo vuelvo a encontrar esos escritos. Y los tipeo. Y se los regalo a mi hija, y ella a su vez a toda la familia ¿Cómo no va a estar presente eso tan fuerte en Claudia?

GB: Ése fue el origen de *Madeinusa*.

CLI: Ése fue el inicio, no como escritura sino como vínculo. En varias maneras más de las que —por delicadeza— puedo referir ahora. Para mí la madre que buscaba al personaje de *Madeinusa* era Arsemia.

GB: Como Telémaco a Odiseo.

CLI: Así es. E incluso había un triple incesto en la película, porque en mi *back-story*, la madre de *Madeinusa* era la hermana de Cayo. Y en un Tiempo Santo se enamoran, etcétera. Pero, claro, eso nunca sale y nunca va a salir, porque eso era una construcción interior para yo poder tener un entendimiento de mi personaje, del personaje de la madre. Y al final lo deshago porque me doy cuenta que con tanto incesto van a pensar que estoy loca. (Risas).

GB: Y para qué redundar en lo obvio. (Risas).

PB: En realidad Arsemia se iba a llamar Arsenia.

GB: Lo cual tiene que ver con la escena culminante del envenenamiento.

CLI: Exacto.

GB: Pero todo esto me lleva a destacar otro aspecto para mí crucial en *Madeinusa*, que es la tensión lingüística. Hay en momentos precisos de la película una intersección de idiomas y una perturbación de sintaxis que hablan de otras traducciones y traiciones, de dislexias más ampliamente culturales. También de la violenta superación de todo ello.

PB: Es interesante esa relación. En realidad, toda la manera de cómo Claudia traduce el quechua en sus guiones viene de sus diálogos con Arsemia. Ella durante años le habló así.

CLI: Sí, sí. Aunque recién ahora que lo discutimos cobro conciencia de ello. No lo habíamos conversado hasta este momento.

GB: ¿Es ésa tu relación con el quechua, entonces? Una relación intuitiva, primordial: no necesariamente lo entiendes, pero te despierta una impronta psíquica, se te abre una esclusa en la memoria intuitiva, de tu primerísima infancia. Tu madre hablaba de cómo tu relación con Arsemia era “de mamar, casi”. Y tú misma escoges esa metáfora para mostrar el otro lado de todo ello, cuando dices “quién en el Perú no ha mamado ese racismo”.

Si continuamos por esa cadena asociativa encontramos a Lacan premonitoriamente articulado por Garcilaso, en esa frase maravillosa que vincula sexualidad y lingüística: “yo mamé el quechua en la leche de mi madre” (estoy parafraseando). Una expresión que es un

sueño húmedo para cualquier psicoanalista —y de hecho Max Hernández ha hecho especulaciones brillantes sobre expresiones como ésa—.

CLI: Esa ambivalencia me es muy importante. Incluso desde su aspecto más estrictamente idiomático.

GB: Que termina siendo crucial. Es muy provocadora en *Madeinusa* la intersección del quechua con el diálogo continuo en castellano —ya sea en canciones o en frases mixtas, que es cómo en realidad se habla el quechua en el Perú—. ¿Cómo lograste esas mezclas lingüísticas, esas conversaciones híbridas? ¿Derivaron naturalmente de ese otro gran acierto que fue el trabajar directamente con los pobladores como actores?

CLI: En realidad, ya estaba desde el guión, donde ciertas frases las escribía en castellano pero indicando que debían expresarse en quechua. Algunas cosas que se me escapaban las consultaba con Magaly y Cayo —fue él quien me sugirió una frase como: “estuviste haciendo cochinas con mi hermana”—. Yo era muy consciente de que el uso del quechua marcaba una especie de ritmo en la película, pautando momentos e *impasses*. Era casi intuitivo, sentía que había momentos en que el quechua era necesario.

GB: Como una segunda banda sonora.

CLI: Como una segunda banda sonora. Y es que fonéticamente me parece de una belleza espectacular. Y dramática. Además el quechua aparece aquí ligado al sueño, al pensamiento mítico, en tanto que el castellano se vincula a lo más racional.

GB: La versión que se estrenará en Lima, ¿tendrá subtítulos en castellano para las porciones que se hablan en quechua?

CLI: Es una duda que tengo. El quechua está trabajado como un elemento dramático de no entendimiento, desde la postura de Salvador. Cuando no está Salvador siempre se habla en castellano, cuando está Salvador presente se mezcla mucho el quechua. Y a mí me interesa que no se entienda, para reforzar ese elemento dramático. Pero por otro lado es cierto que se pierde mucha información valiosa. Hay momentos decisivos como la canción de Magaly a Salvador, que empieza en castellano pero luego en quechua entona: “con ésta mi canción te robaré tu corazón, con ésta mi canción”. Le está diciendo “te estoy hipnotizando”, pero cambiando el registro lingüístico porque le interesa que él no entienda.

GB: Como un encantamiento.

CLI: Como un encantamiento. Es muy bonito que el espectador lo capte. Y si no pongo los subtítulos para muchos sencillamente parecerá que la canción continúa. Al principio siempre pensé que no debía usar subtítulos, pero para la versión que se proyectará



en España acabamos de decidir que sí se traduzca. Y aún no sé si haré lo mismo para el Perú. Es una duda que tengo.

Cielo e infierno de las imágenes

GB: Quería también conversar sobre la escena maravillosa en el desván familiar de la casa de Cayo, que es como el acceso a un mundo secreto de fragmentos de una religiosidad rota. Al ver ese despliegue no pude evitar la asociación con *El desván de la imaginería peruana*, un texto clásico de José Sabogal, el fundador de la pintura indigenista. Allí el autor, mediante palabras y fotografías, habla de la emoción del descubrimiento ante la gran tradición de esa imaginería religiosa colonial y decimonónica que llega al siglo XX muchas veces como utilería en desuso. En algún desván de una iglesia Sabogal encuentra esos ángeles rotos, Santiagos sin caballo, cubiertos de polvo, abandonados. Un hallazgo melancólico que él convierte en metáfora para el deslumbramiento personal que lo llevó a ser un pionero en la revaloración de las llamadas artes populares.

CLI: Qué fascinante, no conozco ese libro.

GB: En tu película hay una emoción relacionada, aunque distinta: encontrar ese caleidoscopio de tesoros deshechos y tener la terrible sensación de que todo ello es parte de una cultura a la cual alguna vez uno perteneció o pudo pertenecer, pero con la cual ya sólo logra relacionarse como ruina, como fragmento. Y el sentido terrible de que sea la mirada del forastero la que intente abarcar esta riqueza reprimida. Porque finalmente de eso se trata: de cómo lidiar con lo propio pero reprimido y quebrado de una cultura. Interesante, en ese sentido, la imposibilidad que Salvador tiene de recuperar, de rescatar —de salvar, precisamente— algo de ese mundo perdido. Ni siquiera a la Virgen—niña cuya virginidad ella misma le entrega para salir de su infancia —y de su infierno.

Un infierno y un cielo en el que ella misma es una más de esas imágenes. Y eso me lleva, para terminar, a plantearte el tema que debió ser otro punto de partida para esta conversación. Ya no la tensión en *Madeinusa* entre religión y sexualidad, que es temática, sino esa otra tensión más vinculada a la textura fílmica de la película: la tensión entre lo icónico y lo narrativo. Se percibe, por momentos, la necesidad sentida de interrumpir el espléndido impulso sensorial de lo primero para lograr que lo segundo prevalezca.

Hay, sin duda, una creatividad impresionante en los encuadres, los juegos de planos, los planos—secuencia. Una potencia casi retiniana reforzada por todo lo que es la pre—producción de cada escena, la escenografía, el diseño de los vestuarios... El despliegue de imágenes ya no sólo en el desván, como mencioné antes, sino también en la propia casa de Cayo y en el pueblo y en el campo. O en ese baúl que *Madeinusa* abre en una secuencia inicial, el baúl de los recuerdos de la madre fugada.



SM-CEDOC

Pero también uno siente que la voluntad de mantener un hilo, un ritmo narrativo determinado le resta posibilidades de realización plena a ese potencial icónico que la película a pesar de todo transmite. Hasta el punto que alguien de libido tan declaradamente visual como yo —que soy historiador del arte— podría proferir una queja, casi un engreimiento. Por todos lados hay fogonazos que encienden la mirada, pero ésta no alcanza a sentirse saciada. Nos dejás, Claudia, con la miel en los labios —o con la luz en los párpados—.

CLI: Sí, lo entiendo. Y es que me preocupaba que ese goce de lo visual fuera visto como *demasiado*, en el sentido de efectista. Necesitaba el impacto visual y también la coherencia y que todo se enlace, que nada sea gratuito. No quería mostrar las imágenes como si estuvieran un contenido extraño, sino como asumiendo que lo que muestras es cercano, y por lo tanto no necesitas contemplarlo por mucho tiempo. Romper con esa necesidad de mostrarlo todo, como si estuviera descubriendo un mundo nunca antes visto, distante, aunque lo fuera en realidad. De allí esa tensión entre lo icónico y lo narrativo que tú señalas. También está la inseguridad que uno siente ante su primera producción.

El guión, estructuralmente, es un guión canónico, de libro, porque necesitaba creerme que podía escribir un *guión*. Necesitaba contar la historia que quiero, pero en una estructura convencional. Y allí es donde se dan las contradicciones que señalas.

GB: Pienso, por ejemplo, en la complejidad visual y cultural propuesta cuando colocas a la Virgen —perdón, a la niña elegida Virgen— en su procesión nocturna, acompañando al Cristo yacente, ostentando ella no sólo la corona y el maravilloso manto bordado —propios de la tradición andina, católica, etcétera— sino también las lágrimas de fantasía extraídas del repertorio de Pierre et Gilles. Si además logras que su iniciación sexual coincida con ese rutilante llanto de artificios ¿por qué no vas hasta el final, porque no te arrojas al fondo del abismo? Si le hubieras otorgado un tiempo adicional de cámara o de edición a esa otra escena impresionante de la procesión frente al lago, el resultado te ubicaría en el registro de *Barry Lyndon*, en sus momentos de obscenidad óptica, de absoluta delectación en la visualidad pura.

CLI: Exacto. Pero ese límite es también mi aprendizaje. El temor que yo tenía al simple hecho de la contemplación. Entiendo muy bien lo que me dices, porque yo también extraño ese tipo de despliegue. Pero al momento de probarlo durante el montaje, tras haber visto tantas veces las mismas imágenes, me asaltaba el miedo de que nadie pudiera soportarlo. Pero uno aprende y finalmente te dices: “No, yo quiero esto porque me gusta contemplarlo, y que se vayan al carajo todos”. Y si a mí me gusta pues a otros más les gustará. Ahora ya me estoy liberando de muchas cosas, y lo noto en mi siguiente guión, donde empiezo con veinticinco minutos en que no pasa nada, pero en realidad pasa todo lo que yo necesito que pase.

Es la búsqueda de una voz propia. Es encontrarse. Y afirmarse. Así como el personaje de Madeinusa dice al final “soy Madeinusa” y es reafirmarse en sí misma, y toda la historia se reafirma, yo creo que es lo que estoy intentando hacer ahorita. Preguntarme qué es lo que quería hacer y en realidad no está allí. Dónde me reafirmo.

GB: Tú me decías que por tratarse de una *opera prima* el margen de tolerancia del público potencial era menor, y tenías que ser cauta en los abusos que sobre su atención podías permitirte. ¿Fue ésa una consideración importante?

CLI: No cuando diriges, pero sí cuando escribes y cuando montas, que es cuando tienes más tiempo para pensarla —lo cual puede ser un problema: cuando uno tiene demasiado tiempo para pensar muchas veces la caga. (Risas). Es darle tres vueltas cuando uno solamente necesita darle dos. Y eso es lo que uno tiene que aprender como directora: dónde está tu “no”. Dónde está tu “aquí me quedo”. Sí tengo mucho instinto, pero en esta película lo he limitado en un cuarenta por ciento. Por miedos, por inseguridades. Además había un tema económico que considerar.

GB: ¿Cuál fue el costó total de esta película?

CLI: Menos de lo que parece.

GB: Menos de lo que te has ahorrado en terapia, querrás decir. (Risas). ☞





LOS ARCHIVOS FÍLMICOS

Las cinematecas, filмотecas o cinetecas son instituciones estatales o privadas dedicadas a la recuperación, colección, preservación y exhibición de imágenes en movimiento, así como de objetos artísticos y documentos históricos vinculados al cine. *BUTACA* presenta la primera parte de un *dossier* sobre el tema. Cabe señalar que los textos de este especial hacen básicamente referencia a obras fílmicas y no tanto a otros objetos artísticos y documentos históricos.

El cine también forma parte del patrimonio cultural de los pueblos*

una mirada panorámica sobre los archivos fílmicos a nivel internacional

Escribe René Weber

En el mundo existen por doquier museos y archivos donde se conservan y exhiben piezas y documentos de valor histórico que son visitados por investigadores y público en general, a tal punto que se puede asegurar que no debe haber persona que no haya visitado uno o varios. Por el contrario, seguramente pertenecen a una minoría los que han pisado una cinemateca, lugar donde se conservan y exhiben películas y documentos de valor cultural, por la sencilla razón que existen menos cinematecas que museos en el mundo. En el Perú, sin ir más lejos, tenemos una amplia gama de museos ubicados en la capital y en provincias, pero nuestros archivos cinematográficos son incipientes y poco significativos. Esto, sin duda, porque en nuestro país, y en muchos otros, las autoridades políticas y culturales y la sociedad civil no han entendido que el cine definitivamente también forma parte del patrimonio cultural de las naciones.

La inquietud por la conservación de las imágenes remonta, en realidad, a finales del Siglo XIX. En 1898, a pocos años de la invención del cinematógrafo, uno de los camarógrafos de los hermanos Lumière, el polaco Boleslaw Matuszewski, propuso con evidente actitud pionera la creación de un "depósito de cinematografía histórica" y, al año siguiente, en el Museo Británico buscaban una fórmula para la recopilación de imágenes en movimiento, mientras que en la Biblioteca del Congreso de Washington no se sabía qué hacer con las bobinas de películas que se depositaban en la sección que se ocupaba del registro de autor.

La conservación de películas afrontaba tres problemas principales: por un lado, las películas utilizadas hasta la década del cuarenta, elaboradas en base a nitratos, eran fácilmente inflamables y con el tiempo se deterioraban ineluctablemente; en segundo lugar, se generaba un problema desacomodado de almacenamiento dado que un filme es más voluminoso que un libro si se piensa en las cerca de diez bobinas enlatadas de un largometraje; y, por último, el costo sumamente elevado de laboratorios, locales especialmente acondicionados, personal altamente calificado y copias.

A raíz de la llegada del cine sonoro a fines de los veinte se desató un entusiasmo febril en desmedro de las cintas del

llamado periodo mudo que de un día para el otro perdieron valor en el mercado y se procedió a eliminarlas. Se generaron, entonces, las primeras reacciones escandinavas a favor de los archivos cinematográficos en 1934 y dos años después aparecieron como reguero de pólvora otros archivos.

Presentamos a continuación una breve reseña de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, las recomendaciones de la UNESCO y una visión panorámica de los principales archivos fílmicos a nivel internacional, pero que no pretende ser exhaustiva puesto que en diversos países solamente se menciona a las principales instituciones de ese tipo.

La Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)

Inmediatamente después de la fundación de la **Cinemateca Francesa**, en 1936, surgieron instituciones similares en Londres, Nueva York, Berlín y Moscú y todas ellas tuvieron la virtud de asociarse y formar la **FIAF**. Esta asociación de archivos de cine es la más importante en el mundo y agrupa a más de ciento cuarenta instituciones en sesenta y cinco países. Desde sus inicios ofrece información institucional, organiza foros, congresos y talleres y difunde materiales bibliográficos.

Prontamente, después de su fundación, este organismo publicó un texto sobre los procedimientos de conservación de filmes antiguos, toda una terapéutica dirigida a salvar el soporte fílmico y la imagen en sí, acompañada de prescripciones rigurosas sobre las condiciones climáticas para una adecuada conservación. La federación ha venido trabajando por cerca de setenta años, y en los últimos tiempos está abocada a apoyar la incorporación de la tecnología digital en la restauración y conservación de materiales fílmicos.

En la actualidad, la FIAF cuenta con ochenta y cinco miembros y cincuenta y seis asociados. Los primeros se dedican a la colección, preservación, restauración, promoción y difusión de películas. Las instituciones asociadas se ocupan de tareas similares pero no restauran. La Filмотeca de Lima fue admitida en la categoría de asociado en 1989 y, desde el 2005, forma parte como Filмотeca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, teniendo a Norma Rivera como Coordinadora General.

LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE

Las preocupaciones y recomendaciones de la UNESCO

En la vigésima primera reunión de la Conferencia General de la UNESCO, llevada a cabo en la ciudad de Belgrado en 1980, se tocó en profundidad el tema de la salvaguardia y conservación de las imágenes en movimiento, tomando en consideración que éstas "son una expresión de la personalidad cultural de los pueblos y que, debido a su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, forman parte del patrimonio cultural de una nación".

En aquella oportunidad se hizo hincapié en la lamentable desaparición de materiales filmicos debido a su deterioro como consecuencia de su extrema vulnerabilidad, accidentes, falta de mantenimiento o eliminación injustificada y, por lo tanto, se insistió en la necesidad urgente de que cada Estado tomase las medidas adecuadas encaminadas a garantizar la salvaguardia y la conservación para la posteridad de esa parte especialmente frágil del patrimonio cultural. La Conferencia General recomendó entonces a los Estados Miembros que adoptasen medidas específicas para aplicar las recomendaciones en los territorios bajo su jurisdicción. Igualmente se exhortaba a la cooperación internacional a asociar sus esfuerzos, estimulados por las organizaciones internacionales gubernamentales y no gubernamentales competentes.

Los avances significativos en Europa

Los países europeos han estado y están a la vanguardia en la materia, probablemente a causa del amplio bagaje cultural de sus poblaciones y de las acertadas políticas aplicadas por sus gobernantes.

El 2 de setiembre de 1936 se inauguró la **Cinemateca Francesa** en París, como resultado del intenso combate liderado por Henri Langlois y Georges Franju. Inicialmente fue una asociación privada sin fines de lucro, cuyo objetivo fundamental fue el de conservar, restaurar y exhibir películas, para facilitar la enseñanza cinematográfica de las nuevas generaciones. A pesar de las insistencias de Langlois, recién después de Segunda Guerra Mundial la cinemateca pasó a manos del Estado. Tuvo que mudarse varias veces, hasta que en 1963, durante el gobierno del Presidente Charles De Gaulle y gracias al apoyo de André Malraux, Ministro de Cultura, pudo ocupar un espacio en el Palacio de Chaillot. En febrero de 1968 estalló el *affaire Langlois* cuando el mismo Malraux destituyó al insigne fundador, pero a los pocos meses fue repuesto por la fuerte presión nacional e internacional. El anhelo de Jacques Lang, Ministro de Cultura del gobierno de François Mitterrand en 1984, de instalar una gran institución cinematográfica en la capital francesa, fue asumido por sus sucesores en la cartera y se hizo realidad al trasladarse en el año 2005 la cinemateca al 51, rue de Bercy, no muy lejos de la faraónica Biblioteca Nacional que mandó construir Mitterrand.

La **Cinémathèque Française**, sin duda una de las de mayor prestigio internacional, es en la actualidad una institución privada sin fines de lucro, financiada principalmente por los

La Cinémathèque Française, videoteca de la filmoteca de Suiza.





American Film Institute.

ministerios de Cultura y Comunicación y el Centro Nacional de la Cinematografía. Cuenta con seiscientos cincuenta miembros, un centenar de asalariados, un presupuesto que supera los dieciséis millones de Euros y posee más de cuarenta mil películas. Tiene tres salas bautizadas con los nombres de tres prestigiosas personalidades que cimentaron su prestigio: Henri Langlois, Georges Franju y Jean Epstein. La **Cinemateca Francesa** ha sido presidida, entre otros, por cineastas como Costa-Gavras y Tachella. Actualmente el Presidente es Serge Toubiana, ex director de la famosa revista de cine **Cahiers du Cinema**.

La colección de películas más amplia en Europa es, no obstante, la del **Archivo Nacional de Cine y Televisión del British Film Institute**. Posee más de doscientos setenta y cinco mil cintas (de ficción y documentales, tanto en los formatos de largo, medio y cortometrajes), sin contar el acervo televisivo.

En Alemania, el **Bundesarchiv-Abteilung Filmarchiv** (el archivo federal y su departamento cinematográfico), con sede en Berlín, almacena más de ciento cuarenta y seis mil películas, incluyendo desde 1990 los archivos de la extinta República Democrática Alemana. En la misma ciudad capital se ubica el **Filmmuseum Berlin-Deutsche Kinemathek** (la cinemateca del museo berlinés de cine), con un acervo de alrededor doce mil quinientas películas alemanas y extranjeras es el más importante y también más antiguo de Alemania, fundado en los años treinta. Lo secundan, con algo más de cuarenta años de existencia, el **Museo de Cine** de Frankfurt y el **Filmmuseum München**. El museo bávaro posee cerca de seis mil títulos, entre los que destacan algunas rarezas, tales como **Napoleón** de Abel Gance, filmada en los años veinte con el sistema polivisión (tres cámaras en el rodaje y tres proyectores en la exhibición), varios filmes del brasileño Glauber Rocha, **La signature**, cinta de veinticuatro fotogramas, y la cinta mexicana **La mancha de sangre**, insólito largometraje del pintor Adolfo Best-Maugard.

Repleto de secretos, el **Archivo Central de Películas y Fotografías** de Rusia contiene más de treinta y ocho mil películas del archivo filmico de la otrora Unión Soviética. En el periodo soviético solamente se podía acceder a los filmes con permisos gubernamentales. En realidad, el archivo no ha sido estudiado con detenimiento y ofrece un capital enorme para los investigadores. Contiene imágenes nunca difundidas de las dos guerras mundiales, las invasiones soviéticas a Hungría, Checoslovaquia y Afganistán, los juicios realizados en los años treinta por el gobierno de Stalin, la Guerra Fría, la crisis de los misiles en Cuba, la guerra de Vietnam, noticieros filmados entre 1919 y 1985, amén de filmaciones pre soviéticas como la coronación del Zar Nicolás II, filmada por Camille Cerf, camarógrafo formado por los hermanos Lumière.

La herencia filmica sueca está a cargo del **Instituto Sueco de Cine** desde 1963, que incorporó el acervo de la cinemateca creada en 1934, la **Cinemateket**. Paralelamente se creó en el 2002 la **Fundación Ingmar Bergman**, una fundación independiente que administra, preserva y ofrece información

sobre manuscritos, apuntes, guiones, fotografías, imágenes de los rodajes de dieciocho películas del mítico director sueco.

La **Cinémathèque Suisse** se fundó en la ciudad de Lausana en 1948, con estatutos elaborados por Henri Langlois, aunque ya en 1943 había nacido una institución denominada **Archivos Cinematográficos Suizos** en Basilea, pero ante la indiferencia y el desprecio de las autoridades por las imágenes en movimiento, los responsables de los archivos desertaron. En la actualidad, la cinemateca helvética cuenta con exiguos recursos municipales, cantonales y federales.

En el sur europeo, gracias al depósito obligatorio de las cintas de corto, medio y largometrajes, la **Cineteca Nazionale** italiana tiene un patrimonio de cuarenta y cinco mil películas. Ubicada en la ciudad de Roma, fue creada en 1949 y desde el año 2003 tiene una sala propia de exhibición, el Cinema Trevi en Roma.

Cerramos este periplo europeo con la **Filmoteca Española**, con sede en Madrid, que acaba de cumplir sus cincuenta años. Forma parte del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y su fondo filmico se estima en unos treinta y cinco mil títulos, la mitad de los cuales son de producción española.

Dispersión archivística en la América del Norte

Llama la atención que, siendo los Estados Unidos de Norteamérica la potencia cinematográfica mundial, la conservación del acervo filmico no esté a la misma altura. La preocupación no ha sido la misma que en Europa. Se considera que por lo menos la mitad de las cintas producidas antes de los años cincuenta se ha perdido irremediamente.

El **American Film Institute (AFI)** se creó recién en 1967 con la finalidad de coordinar los esfuerzos de rescate de materiales cinematográficos para archivarlos en la Biblioteca del Congreso. El acervo del AFI posee cerca de veintiocho mil películas e incluye, entre otras, las siguientes colecciones: Tomas Ince, Columbia Pictures, Paramount, RKO, Universal, United Artists. Otras colecciones han sido derivadas a una docena de instituciones, tales como el **Archivo de Cine y Televisión de la Universidad de California de Los Ángeles (UCLA)**, el **Museo de Arte Moderno (MOMA)** de Nueva York y el **Museo de Fotografía** de la Casa George Eastman.

El **Departamento de Cine y Video del MOMA**, abierto en 1996, posee la más avanzada tecnología de preservación, garantizando de esta manera una excelente conservación de cerca de quince mil películas, que incluyen obras de Griffith, Ince, Edison, Meliés, Chaplin, Keaton, Stroheim, Hitchcock, Welles, Capra, Lang, Truffaut, Bergman, Scorsese, Cassavetes y Kubrick. También en Nueva York, la mejor plaza cinematográfica de los Estados Unidos, se instaló en los setentas el **Anthology Film Archives** con el fin de preservar, estudiar y exhibir filmes independientes y de vanguardia.



Trabajos en la Cinemateca Brasileira.

En 1981 apareció en Santa Mónica la **American Cinematheque**, un organismo sin fines de lucro dedicado exclusivamente a la exhibición pública de imágenes en movimiento en todas sus formas. Situada cerca de la meca del cine, esta cinemateca se esfuerza en promover el debate entre el público y los cineastas y no se centra en la preservación de los materiales filmicos.

En el año 1997, el Congreso creó una organización sin fines de lucro con el objeto de salvar la herencia cinematográfica norteamericana: **The National Film Preservation Foundation (NFPF)**. Hasta la fecha, la NFPF ha logrado salvar más de ochocientas películas, incluyendo cintas mudas de Thomas Alva Edison.

En lo que respecta a Canadá, es importante la **Mediateca de Toronto** y sobre todo la **Cinémathèque du Québec**, ubicada en la ciudad de Montreal con una colección de más de treinta y cinco mil títulos. En Montreal también está la **Cineroboteca del Office National du Film (ONF)**, en la que más de ocho mil doscientos filmes producidos por el ONF desde finales de los años treinta han sido transferidos a videodiscos y pueden ser visionados a través de una técnica revolucionaria y sui géneris que opera mediante un sistema informático; la estrella principal es un robot que atiende prontamente las solicitudes de los interesados. Sin duda un paso importante hacia la democratización de la cultura.

Los desiguales esfuerzos latinoamericanos

En 1949 surgió en Buenos Aires la **Fundación Cinemateca Argentina**, una institución que cuenta con un acervo de unas quince mil películas y con insuficiente apoyo privado y estatal. Curiosamente es dirigida desde hace más de cuarenta y cinco años por una misma persona, el perseverante Guillermo Fernández Jurado. También llama la atención que el **Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)**, que provee decenas de millones de dólares a la producción filmica, incorpore insuficientemente en su concepto matriz la conservación del pasado cinematográfico.

La **Cinemateca Uruguaya** apareció en 1952, vinculada inicialmente al movimiento de los cine clubes, tal como ocurrió con otros archivos sudamericanos. Paralelamente caminó desde 1954 la **Fundación Cine Club Marcha** que fue reemplazada por la **Cinemateca del Tercer Mundo** en 1967. Ambas sufrieron en los setentas los embates de la dictadura militar y fueron cerradas en 1973. A partir de los ochenta la **Cinemateca Uruguaya** recobró aliento y se ha convertido bajo la conducción de Manuel Martínez Carril en un modelo único con diversas salas, gracias al aporte disciplinado de decenas de miles de socios y los ingresos por taquilla. Posee cerca de veinte mil títulos, entre ellos unos tres mil filmes que representan toda la producción uruguaya desde finales del siglo XIX.

Otro de los países pioneros en América Latina es el Brasil. Como corolario del dinámico movimiento de los cine

clubes, surgió a mediados de los años cincuenta la **Cinemateca Brasileira** en Sao Paulo, que sufrió un lamentable incendio al año siguiente de su creación, y la **Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro**. Cada una de ellas posee un acervo filmico importante de alrededor de treinta mil filmes.

Curioso es el caso de Bolivia. Luego de la insurrección del Movimiento Nacionalista Revolucionario, el gobierno de Víctor Paz Estensoro fundó en el año 1953 el **Instituto de Cine de Bolivia (ICB)**, organismo que tuvo la virtud de crear un archivo filmico. Lamentablemente, a mediados de los sesenta, el General René Barrientos, líder de la dictadura militar de turno, cerró el ICB y ordenó el pase del acervo filmico a la televisora estatal, lugar en el que se esfumó. Afortunadamente, en 1976, se fundó la **Fundación Fimoteca Boliviana**, cuya importante labor ha sido apuntalada por el **Consejo Nacional del Cine**, encargado de aplicar la Ley General del Cine desde 1991.

En México, el país con la más pujante industria cinematográfica latinoamericana entre los años treinta y cincuenta, la conservación de películas recién se hizo realidad a inicios de los sesenta en el ámbito universitario de la **Universidad Autónoma de México (UNAM)**. La **Fimoteca de la UNAM** en algo más de cuarenta años ha logrado el rescate, restauración y preservación de veintiun mil títulos, en su gran mayoría del cine mexicano. Posteriormente, en el año 1974, se fundó la **Cineteca Nacional**, organismo gubernamental perteneciente a la Secretaría de Educación Pública; su acervo actual asciende a unos doce mil filmes que aseguran la perpetuidad de Pedro Infante, Jorge Negrete, Dolores del Río, María Félix, Cantinflas y Tintán, entre otros tantos personajes del *star system* mexicano.

Bajo los auspicios del **Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)** nació en los años sesenta la **Cinemateca de Cuba**. Gracias a la política del gobierno revolucionario, la cinemateca alcanzó un crecimiento anual galopante y casi desproporcionado, pero a partir de los noventa el ritmo se tuvo que desacelerar por razones económicas. La cinemateca posee todas las cintas filmadas en Cuba desde el triunfo de la revolución, algunas otras importantes de épocas anteriores, así como la más extensa colección de películas del llamado **Nuevo Cine Latinoamericano**. En la actualidad, el excelente equipamiento sufre los embates de los continuos cortes de electricidad por razones de ahorro de energía.

La **Cinemateca Nacional** venezolana fue fundada en 1966 con apoyo de Henri Langlois y en el año 1990 se le otorgó el rango de **Fundación Cinemateca Nacional**. La **Cinemateca Nacional del Ecuador** se fundó a fines de 1981 como Departamento de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, tomando en cuenta las recomendaciones de la UNESCO a favor de la preservación y difusión de imágenes nacionales. Algo posterior es la creación de la **Fundación Patrimonio Filmico Colombiano** que se remonta al año 1986 y desde el 2001 es depositaria y poseedora de "*bienes de interés cultural*

de la nación", según resolución del Ministerio de Cultura de Colombia; aunque cabe señalar que la primera **Cinemateca Colombiana** (1956) fue un apropiado antecedente. Y, en el presente año, se ha creado la **Cineteca Nacional de Chile**.

El legado histórico en el Asia

Se reconoce que el **National Film Archive of India (NFAI)** es el más importante archivo cinematográfico de la región asiática. Ubicado desde 1964 en la ciudad de Puna, Estado de Maharashtra, en un exquisito edificio con reminiscencias británicas, alberga más de diez mil títulos, una cantidad relativamente pequeña si se tiene en cuenta que la India es desde los años treinta el mayor productor de películas del mundo. Aparte del acervo del país, que obviamente incluye los filmes de Satyajit Ray y Raj Kapoor, el NFAI posee cintas de Griffith, Flaherty, Carl Dreyer, Eisenstein, Pudovkin, Dovzenko, Godard, Bresson, Bergman, Lang, Rossellini, De Sica, Fellini, Mizoguchi, Kurosawa y muchos más.

El **National Film Center (NFC)** del Japón empezó a funcionar en el año 1952 en Kyobashi y después de sucesivas mudanzas en la actualidad ocupa dos espacios en inmuebles especialmente diseñados en Kanagawa y Kinatomaru Koen.

En cambio, recién en 1979, se instaló el **Chinese Taipei Film Archive** por una iniciativa del gobierno de la República de China; lamentablemente la mayor parte de películas de los años treinta y cuarenta han desaparecido o han sido irremediadamente dañadas. En la otra orilla, la República Popular de China cuenta con el **Hong Kong Film Archive**, que cobija más de ocho mil obras cinematográficas.

Africa, reciente despertar

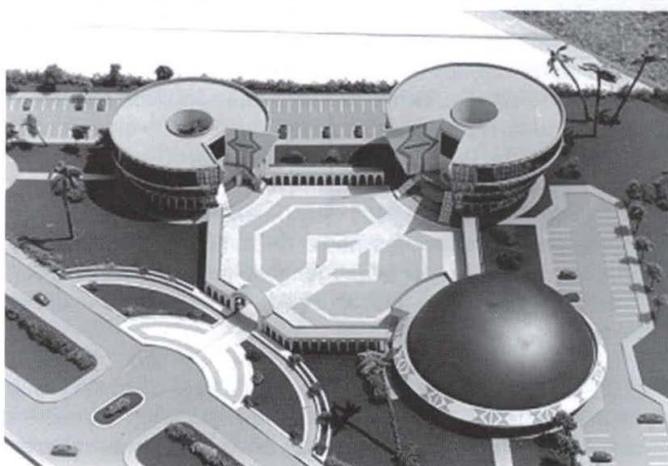
En 1973, la **Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI)** decidió almacenar filmes en Burkina Faso. Dieciséis años después se decidió fundar la **Cinéma-thèque Africaine**, con sede en Uagadugu, capital de Burkina Faso, recayendo la gerencia de la institución en manos del Secretariado General del FESPACO (**Festival Panafricano de Cine de Uagadugu**). El acervo, todavía modesto, alcanza unos doscientos títulos, pero cuenta con el solidario apoyo de diversos archivos europeos.

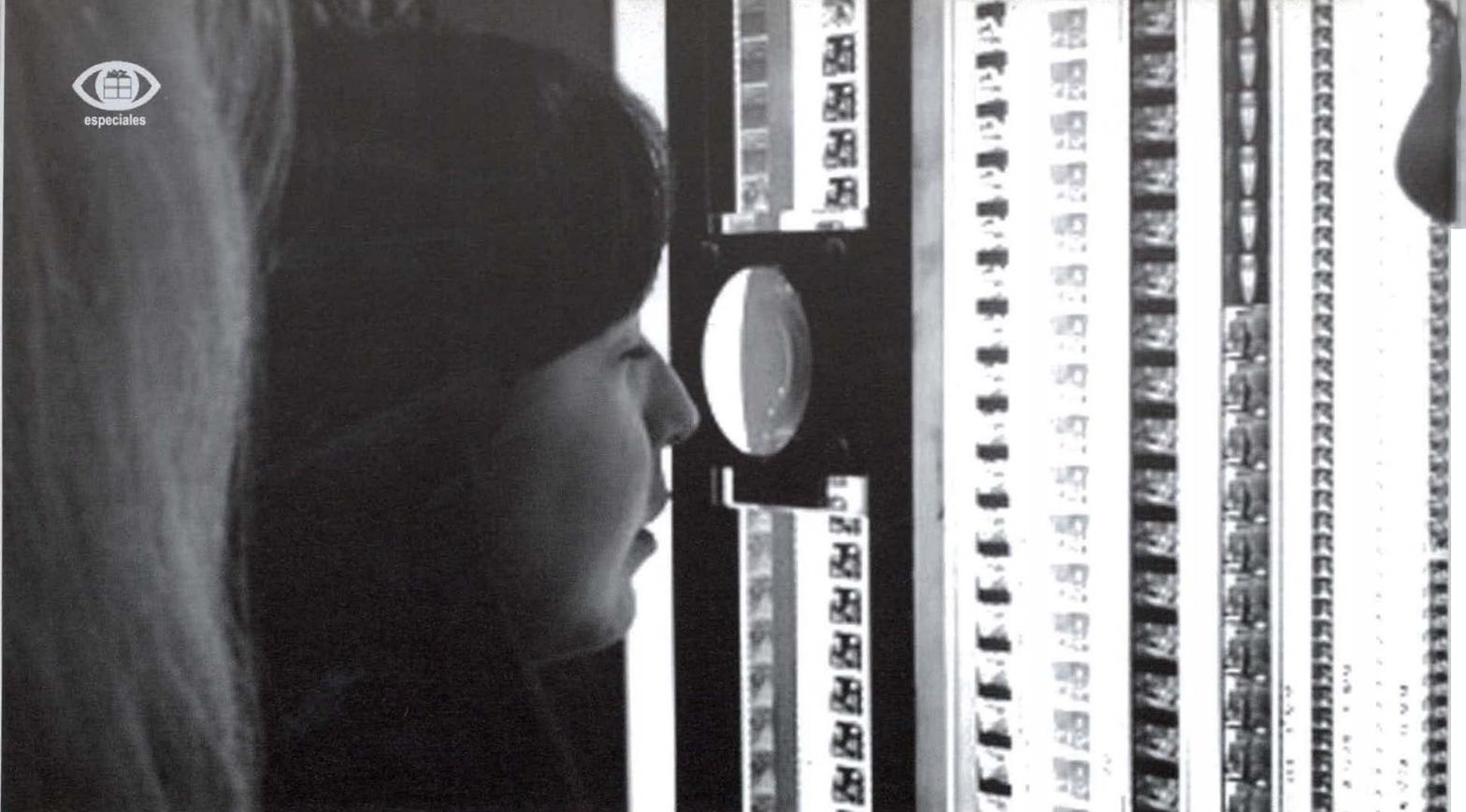
En la llamada "África Blanca", el **Egyptian Film Center** incluye en su seno al **Egyptian National Film Archive**, que posee un acervo de mil seiscientos películas egipcias.

Curiosamente, en París se encuentra la **Cinémathèque Afrique** del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia que posee más de quinientas películas africanas producidas desde los años sesenta hasta la fecha. ☺

* En la página web de la Federación Internacional de Archivos Filmicos se puede obtener información sobre las los archivos filmicos: www.fiafnet.org

Departamento de cine y video del MOMA, Cinemateca Africana.





Exhibición de formatos de película, parte de la exposición **Cinemateca Brasileira: sesenta años en movimiento**.

El 62° Congreso de la FIAF en la Cinemateca Brasileira

junta de archiveros

Escribe Irela Núñez del Pozo

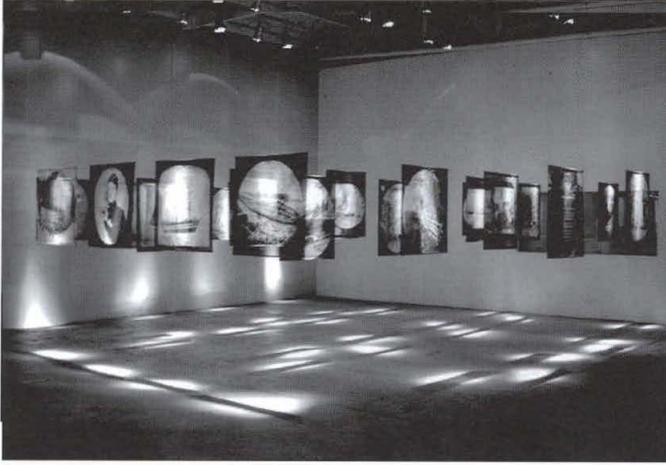
Del 20 al 29 de abril en Sao Paulo, la recién restaurada nueva sede de la Cinemateca Brasileira acogió un encuentro extraordinario entre los curadores y trabajadores de las cinematecas de todo el mundo, en el 62° Congreso de la Federación de Archivos Filmicos. Para la Cinemateca Brasileira, el Congreso fue también el marco perfecto para conmemorar sus sesenta años, una historia vivida con grandes dificultades, lo que no impidió el cumplimiento de su tarea primordial de preservación, documentación, investigación y difusión de imágenes en movimiento de las producciones cinematográficas, especialmente brasileñas.

La institución anfitriona nos recibió con la original muestra **Tejido de Imágenes: Cinemateca Brasileira**, dividida en tres segmentos. En el primero, una exposición al aire libre acogía en los predios de la cineteca cuatrocientos cincuenta camisetas con reproducciones de imágenes –cine mudo, linternas mágicas, fotografías de escena y colección de la actriz Eva Nil–. En el segundo, impresas en *voil*, imágenes tomadas de placas de linternas mágicas muy deterioradas, ilustrando un texto que precisamente nos habla de la luz, la memoria y la destrucción, la pasión por la imagen y su poder enceguecedor. El tercero documentaba la propia sede de la Cinemateca con carteles panorámicos.

En el SESC Pompéia –centro cultural concurridísimo y prácticamente gratuito– se exhibía la Exposición Interactiva **Cinemateca Brasileira: sesenta años en movimiento**,

abordando la evolución de la técnica en el cine, relacionándola con el trabajo de preservación, restauración y difusión de la memoria cinematográfica realizado por dicha cinemateca. El público interactuaba con las representaciones de las diferentes fases de la historia del cine a través de máquinas, proyectores, cámaras, mock-ups y diversos equipamientos; mientras, a un lado, el módulo **SOS Imagen** tenía como objetivo valorar la producción casera de imágenes en movimiento con personal del Laboratorio de Restauración.

El evento más urgente y polémico fue el simposio sobre el digital **El futuro de los archivos filmicos en un mundo de cine digital–archivos de películas en transición**. Especialistas de todo el mundo discutieron las diferentes técnicas de restauración digital de la imagen y del sonido, en B/N y color ilustrándolas con ejemplos comparativos en 35mm y 2K –con un equipo de alta resolución traído especialmente–. Para algunos de ellos el digital es la única solución frente a la inminente extinción de los procesos totalmente analógicos en la producción filmica. Otros desaprobaban más bien la inmensidad de variables técnicas y éticas que intervenían en la manipulación digital pues, al producirse una nueva matriz en película, se introducía nuevamente el factor analógico. Por otro lado, la proyección digital está en constante cambio. Y para los archivos es fundamental el problema de la conservación y la fugacidad de los soportes y tecnologías necesarios para volver a acceder a los documentos digitales. Es un procedimiento aún demasiado caro para los resultados que ofrece, lo que hará



Imágenes de linterna mágica en camisetas y *voil* de la muestra *Tejido de imágenes: Cinemateca Brasileira*.

necesaria la selección de los filmes a ser conservados por este medio. José Manuel Costa, de la Cinemateca Portuguesa, opinó que si bien el digital facilitaba muchos de los procesos cinematográficos y en cierta manera, es un paso inevitable en la producción, también alteraba la percepción de la experiencia cinematográfica, y que para un archivo —que cumple en parte las funciones de un museo del cine—, es fundamental conservar esta memoria sin dejarse presionar por el sector comercial, interviniendo como FIAF en la fabricación de película virgen de ser necesario.

El seminario sobre el derecho de autor versó sobre el *fair use*, es decir, el uso justo al que aspiran los archivos filmicos —después de haber conservado y salvado muchas películas, respetando los derechos de autor y luchando contra la piratería—, para difundir algunas de las imágenes con fines educativos o culturales mediante acuerdos generales con los detentores de los derechos para simplificar los trámites y pagos establecidos para la exhibición. Patrick Loughney aclaró el concepto de “obras huérfanas”, es decir, cuando no se ha logrado ubicar al detentor de los derechos de una obra y los archivos quieren acceder a ella. Ahora se ha logrado que la legislación estadounidense sea más benévola ante este vacío. José Manuel Costa habló de las obras en depósito y las condiciones de uso que dicho régimen sanciona. Eric Le Roy, de los Archives Françaises du Film, detalló las últimas convenciones aprobadas en su país. Ole Werring explicó el funcionamiento de la distribución online del Instituto Filmico Noruego y las estrategias adoptadas en su implementación.

Maria Rita Galvão analizó la situación de los diversos archivos filmicos en Latinoamérica, que consistió tanto en una comparación con su estudio de 1990 dedicado a la preservación de las imágenes en movimiento, sus características y tipologías, como en una “puesta al día”, ampliando su análisis a otros soportes y el conjunto de las demás actividades dentro de los archivos, como la exhibición, investigación y documentación, actividades culturales, etc. En resumen, un acercamiento a la especificidad de estos archivos y cómo enfrentaron su realidad y la cambiaron en dieciséis años.

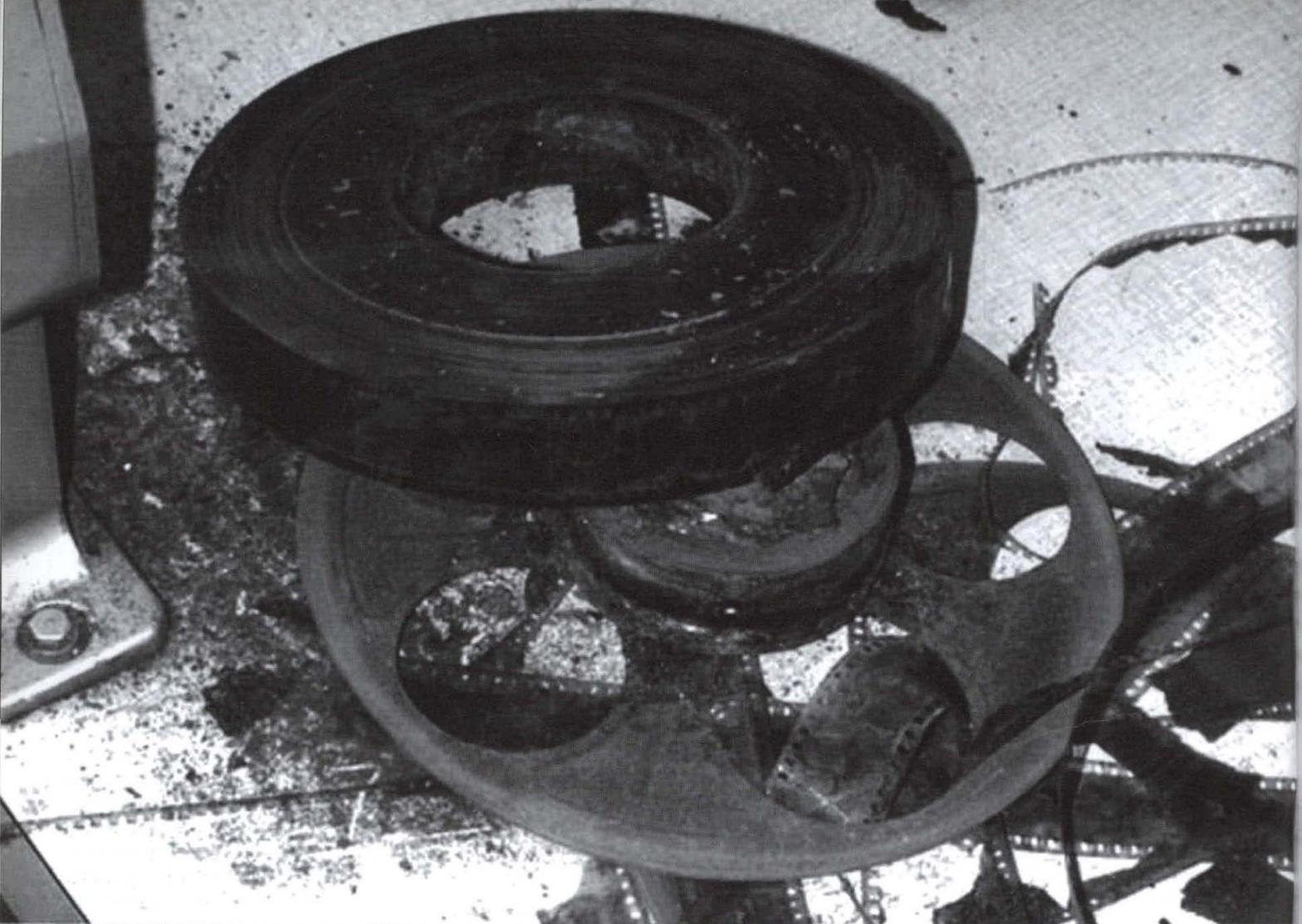
Dentro del taller **Situación del patrimonio filmico iberoamericano** organizado por la CLAIM (Coordinadora latinoamericana de imágenes en movimiento), moderado

por Iván Trujillo (director de la Filmoteca de la UNAM) y con la presencia de Christian Dimitriu de la FIAF, se anunciaron diferentes acuerdos y comunicaron avances de proyectos como **La escuela sobre Ruedas**, la traducción del sistema de clasificación de Michael Moulds (Biblioci) y se presentó **Censo e inventario cinematográfico** en Brasil y México. Pero es importante también crear entre nosotros una red interna para comunicarnos de inmediato los avances y retrocesos de nuestra actividad, tomar acuerdos y actuar en conjunto organizadamente. Hay todavía muchos fondos filmicos en estado de emergencia en nuestros países.

En el taller moderado por Nancy Goldman del Pacific Film Archive, los encargados de los Departamentos de Documentación de México, Uruguay, Bosnia–Herzegovina, Brasil, España, Estados Unidos, Francia e Italia describieron sus proyectos de digitalización de colecciones de fotografías, recortes y revistas.

El cuarto taller moderado por Paolo Cherchi Usai (National Screen and Sound Archive–Australia) trató del desafío que la burocratización creciente, los interminables ajustes de presupuestos y la mercantilización de la cultura plantean a los archivos. La situación es cada vez más difícil, salvar un patrimonio de imágenes no basta a las autoridades competentes, que exigen cada vez más verdaderos éxitos mediáticos.

El Forum del Segundo Siglo trató este año del papel y las prioridades de la FIAF. José Manuel Costa declaró que así como el contexto en que nacieron las cinematecas cambió —ahora vivimos en un clima de no-aislamiento en el que existen otras instituciones que también cuidan los mismos objetos—, así también hay que cambiar las estrategias de relación con estas otras entidades y redefinir tal vez una red de archivos de filmes específica. En cuanto a la cuestión legal, la dinámica del mercado y los usos sociales públicos de las imágenes en las sociedades actuales presionan a la adopción de contratos individuales como única aproximación, mientras que otros piden una formalización internacional. Se requiere que la FIAF tenga iniciativas en el frente internacional, no sólo para lograr objetivos específicos, sino para definir la identidad de la red de archivos. Hay un problema de identidad de los archivos, lo que se vió claramente en su relación con la tecnología digital. ☹



Los archivos fílmicos de la Biblioteca Nacional

la tensa espera

Escribe Mario Lucioni

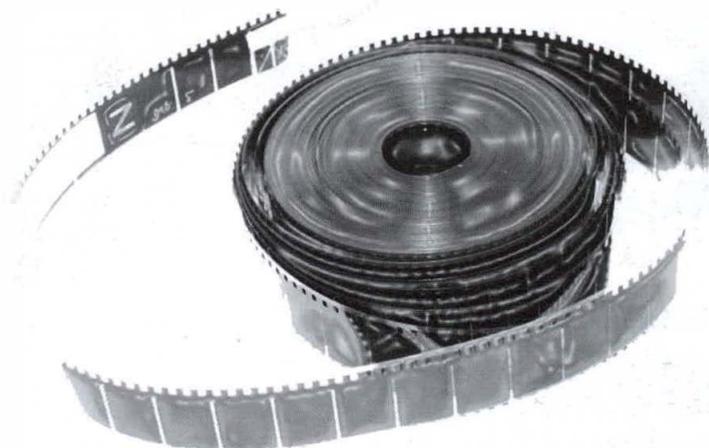
En 1944, el periodo más fértil de la cinematografía peruana quedaba ya a la espalda. Amauta Films y sus émulas habían abandonado la producción de largometrajes y, no sin algunas reorganizaciones humanas y empresariales, se habían reconvertido a la realización de noticieros, aparentemente esporádicos. Al mismo tiempo habían seguido solicitando al Estado su apoyo al sector. Este llegó el 14 de julio de ese año, en la forma de un decreto con el que el presidente Prado conciliaba la presión del gremio con las necesidades propagandísticas del gobierno. Evitando el potencialmente conflictivo campo de la ficción, la ley fomentaba la producción de actualidades cinematográficas y de documentales, que tomarían imágenes del país para ser proyectadas en todo el Perú.

Este cine cumplió un papel necesario. Los peruanos de cada región tenían un vago conocimiento del resto del país. Y estos noticieros tenían además la ventaja de que, a diferencia de los que hacían las empresas habitualmente —y que retomaban a partir de los cincuenta—, no necesitaban convertirse en publicidad descarada de los auspiciadores necesarios para su financiación. Aquí era la ley la que financiaba, y dejando de

lado la propaganda del estado, los cineastas eran libres para filmar, para detenerse en los paisajes, en la composición, para ceder a la tentación estética.

Aproximadamente cinco productoras, entre las que destacaron Nacional Film y Productora Huascarán, filmaron unos trescientos cincuenta programas de documentales y noticieros, entre 1944 y 1948. En ellos encontramos los principales hechos políticos (como las elecciones de 1945, la primera sesión del Congreso de ese año, las giras del Presidente Bustamante y Rivero por todo el país, o el fin de la Segunda Guerra Mundial), o de actualidades (la reconstrucción de la Biblioteca Nacional, la inauguración de escuelas y hospitales, la participación del Perú en gestas deportivas, etc.), así como reportajes a Huánuco, Cusco, Tarma, Puno y otras regiones y ciudades del país.

La mayor parte del material carecía de sonido directo y descansaba sobre el trabajo descriptivo y retórico del locutor, apoyado por unos cuantos temas musicales siempre iguales. Por su parte, la imagen lograba desarrollar vuelo propio, en



el notable trabajo de fotografía, en los múltiples matices de un blanco y negro poco contrastado, en el ritmo de una cámara que –contra la costumbre de la época– a veces se movía sin trípode, y en los rostros de todo el país, y en sus actividades, siempre oscilando entre la tradición y la modernidad. Si bien en el primer año de documentales el protagonista absoluto es Prado, a partir de Bustamante y Rivero la figura del Presidente, sin desaparecer, pasa a segundo plano, detrás del frágil y a veces caótico movimiento humano de la democracia peruana.

Ya desde el artículo en la revista de cultura **Peruanidad** que saludaba la ley de fomento de la propaganda cinematográfica, existía la conciencia de su rol de memoria frente al futuro. Poco más adelante, en el documental dedicado a la reconstrucción de la Biblioteca Nacional, entre los distintos acervos de los que la institución se hacía responsable, se mencionaban las películas. A insistencia del propio Basadre, los noticieros le fueron depositados. No todos, sin embargo. De los trescientos cincuenta títulos realizados hay muchos de los que no se conserva ninguna copia. De otros existen los negativos originales y hasta diez copias.

No es necesario insistir sobre la importancia del negativo original. Hay muchos –demasiados– que creen que el rescate de este importantísimo acervo documental se agota en copiarlo en video o DVD. Dicho pasaje es obligado y eventualmente podría contribuir a la difusión del material, contribuyendo al conocimiento de un periodo fundamental en la construcción de la democracia en el Perú. Pero no basta. Si no queremos que los rollos se conviertan en una masa oscura y pegajosa (como las decenas de rollos que ya han sufrido ese destino) hay que restaurarlos, porque la cinta de video o el DVD no son eternos, y durarán menos que una restauración en material cinematográfico. En el primer caso, se puede ver lo queda de la imagen en un VHS de hace diez años; en el segundo, ya existen DVD oxidados. Además el negativo tiene otra ventaja: con frecuencia está casi perfecto, y nos permite obtener copias casi nuevas.

Varias iniciativas fueron realizadas por cineastas e instituciones para rescatar las películas. Lamentablemente, éstas han insistido casi siempre sobre el peligro que los filmes representan –pues el material en el que fueron realizadas, el nitrato de celulosa, es inflamable y eventualmente explosivo–,

y no en su importancia. Campañas alarmistas, cuyo efecto ha sido que quien tenga un nitrato en casa intente deshacerse de él, no siempre entregándolo a un archivo.

En enero de 1991 encontramos una persona extremadamente receptiva en el entonces recién establecido Jefe Institucional de la Biblioteca Nacional del Perú, el historiador Dr. José Tamayo Herrera. Con él nuestra asociación, el Archivo Peruano de Imagen y Sonido, firmó el Convenio de recuperación del patrimonio fílmico de la BNP. En el marco de dicho convenio, finalmente logramos llevar a cabo el inventario del material.

Los filmes fueron identificados, revisados y catalogados de acuerdo a su naturaleza: nitrato, diacetato, triacetato, negativo, positivo. La revisión dio cuenta del estado del material y su urgencia de copiado. Así, se hicieron pruebas de identificación de soporte en algunos casos dudosos, se descartó material irrecuperable y que estaba poniendo en peligro los rollos adyacentes, etc. A cada película revisada –a través de una rebobinadora manual y con la ayuda de guantes y una lupa– se le asignó un código en la ficha de revisión, en la que se consignó además el estado físico del material: si el soporte estaba deteriorado; si tenía rayas y el nivel de profundidad de éstas; si la emulsión estaba desvaída, metalizada o más densa; si las perforaciones estaban dañadas, en qué grado se repararon; el nivel de conservación de los empalmes, si se rehicieron; la ubicación final del rollo revisado, etc. En muchos casos se hizo una ficha descriptiva imagen por imagen. Lastimosamente, dichas fichas han sido sustraídas de la Biblioteca Nacional, y actualmente se dan por perdidas.

El inventario permitió además deshacer algunas leyendas que se habían creado en torno a este fondo cinematográfico. No había pues cine mudo peruano, no había noticieros de la época de Odría: la entrega de las copias se había detenido con la democracia. Uno de los últimos rollos es una banda de sólo audio, que anuncia el estado de emergencia.

Hace pocos años se hizo una nueva campaña, se dijo que los congresistas donarían una parte de su sueldo por las películas, y muchos creen que el problema ha sido resuelto. Simplemente por que se ha dejado de hablar de él. Pero las películas siguen esperando. Y el futuro también. ☹



Conservar y recuperar nuestras imágenes

hacia la cinemateca nacional

Escribiste Javier Protzel*

No basta con una política cinematográfica destinada a fomentar la producción de imágenes en movimiento. Es preciso conservar bien guardadas las ya existentes y restaurar las que el tiempo ha ido desvaneciendo, sin privar a nadie del privilegio de verlas, incluyendo cualquier maravilla redescubierta. La finalidad de un archivo fílmico o de una cinemateca no consiste en última instancia en salvar a las imágenes de su deterioro, sino en salvarnos a nosotros mismos del olvido colectivo, de ser arrastrados hacia el abismo del anonimato cultural y del desconocimiento de nuestras raíces, rostros y relatos predecesores. No necesito insistir acerca de cómo en la creatividad de cada momento presente las ideaciones e influencias se combinan con los sedimentos de la memoria colectiva heredada, que emerge en el aquí y ahora. Si no fuese así, no sabríamos quiénes somos ni hacia donde ir ni por qué. No tendríamos cultura.

Menos puedo pretender que una cinemateca –privada o pública– deba protagonizar ella sola todas las tareas de conservación del acervo audiovisual, puesto que esos emprendimientos requieren de la sinergia de muchas voluntades y de actividades complejas, costosas y de largo plazo. Pero sí debe decirse que siendo la oralidad, la escritura y la imagen

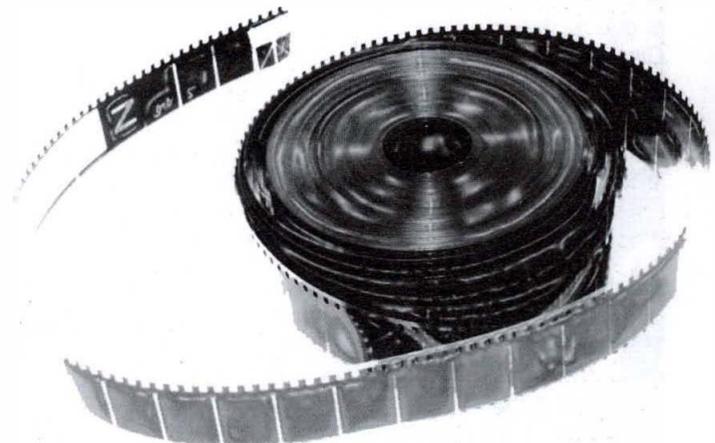
visual los tres recursos de la memoria colectiva, éstas se han combinado de manera distinta, generando configuraciones particulares, según el caso y la época, en cada región del mundo desde la invención de las imágenes en movimiento. Algunas excelentes, otras no. ¿Cuál es el lugar del Perú en esa dinámica? Sin duda es lamentable, pues se caracteriza por la significativa volatilización del relato y la tradición orales, sin que a lo largo del siglo que acabó haya habido en contrapartida –a diferencia de muchos otros países– una difusión amplia de la lectura ni mucho menos de una cinematografía nacional sólida y preservada, que sirviesen, una y otra, como soportes de una memoria histórica viva para darle continuidad a la creatividad y contrarrestar las tendencias a la amnesia.

Nuestros procesos de modernización han desdeñado la necesidad de guardar los registros *sensibles* del pasado. Además de ayudarnos a comprendernos y pensarnos críticamente, éstos nos permitirían ver reflejada en las miradas del pasado la originalidad de nuestra propia mirada presente. Contemplación narcisista benéfica, dicho sea de paso, pues mitiga la alarmante necesidad de recuperación de la propia autoestima de este país.

Pese a sus limitaciones materiales, el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) presta atención a los problemas de conservación y mantenimiento de nuestro patrimonio fílmico desde 1996, año en que se empezó a reunir un pequeño acervo, consistente actualmente en unos treinta cortometrajes, diez largometrajes, alrededor de ciento veinte guiones presentados a diversos concursos, y un sinnúmero de afiches. Pero los medios del CONACINE son insuficientes. Parte de ese material, en especial el que perteneció a la antigua COPROCI (Comisión de Promoción Cinematográfica), data de hace tres décadas, y se encuentra en un franco deterioro químico, junto con el material videográfico e impreso del antiguo INTE (Instituto Nacional de Teleducación). Nelson García Miranda, quien benévolamente está iniciando una catalogación y diagnóstico, presagia un colapso a corto plazo que exige un cierre de filas de la comunidad cultural para salvar este patrimonio audiovisual. Se necesita de espacios adecuados, recursos económicos y experiencia para enfrentar el tema globalmente, incluyendo los noticieros cinematográficos de las décadas de los cuarenta y cincuenta ubicados en la Biblioteca Nacional, la valiosa colección de la Cinemateca Inter-Universitaria con joyas del cine peruano y universal que fundara el difunto Dr. Miguel Reynel Santillana, así como los materiales depositados en Radio Nacional y otros lugares. El Instituto Nacional de Cultura, que también conserva material filmográfico, está al tanto de estas urgencias y comparte los intereses del CONACINE.

Es imperativo que las obras cinematográficas objeto de una primera catalogación sean declaradas patrimonio nacional, al mismo tiempo que se forme una Comisión Pro-Cinemateca Nacional que junto con el CONACINE asuma el proyecto *Bases para la creación de una Cinemateca Nacional* presentado por esta institución para su financiamiento al Banco Interamericano de Desarrollo (BID) en febrero último. La activación de este proyecto permitiría organizar un taller de formación de técnicos especialistas en ubicación, catalogación y preservación del patrimonio histórico audiovisual, diseminado en entidades estatales, empresas y colecciones particulares.

Es bueno recordar que gracias al cine, el siglo XX fue el primero que asoció de manera tan estrecha al pensamiento con la mirada. Seguramente el cine cambió, anchó, la reflexión sobre el mundo. No es de extrañar que la fenomenología en la filosofía y el cine en las artes se hayan desarrollado en épocas tan próximas, alimentándose la una del otro, como lo mostró André Bazin. Estando por cumplirse ochenta años del estreno de **Luis Pardo, el famoso bandolero**, primer largometraje peruano, nuestros testimonios fílmicos no dejan de extinguirse día a día, mientras nos acercamos al inadmisibles momento de perder una oportunidad más de recuperar y valorizar su memoria. Solo un esfuerzo muy tenaz de quienes nos sentimos comprometidos podrá estar a la altura de las circunstancias. ◉



* Presidente del Consejo Nacional de Cinematografía.

memorias de una cultura amnésica

Escribe Phillip Johnston
Traduce Rocío Salazar

Brasil despertó tarde para la conservación audiovisual. Hemos perdido mucho a lo largo de los años, sin embargo es necesario enfatizar la importancia de algunas personas e iniciativas que a través del tiempo constituyeron un esfuerzo considerable por la supervivencia de obras que hoy pueden ser vistas por un público mayor y entendidas dentro de un panorama más amplio. Y no sólo de películas vive la memoria del cine. Guiones, fotos, afiches, cartas y otros documentos ayudan igualmente a contextualizar el periodo de realización de las obras cinematográficas. Así, también es necesario entender la importancia de las instituciones que preservan estos materiales y las condiciones que poseen para su resguardo y mantenimiento.

Las cinematecas

La década de los cincuenta puede ser considerada un marco contextual para la conservación de películas en el Brasil, ya que en este periodo surgieron dos importantes acervos que son la referencia más grande sobre archivos filmicos en el país: la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM) y la Cinemateca Brasileira, creada en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo.

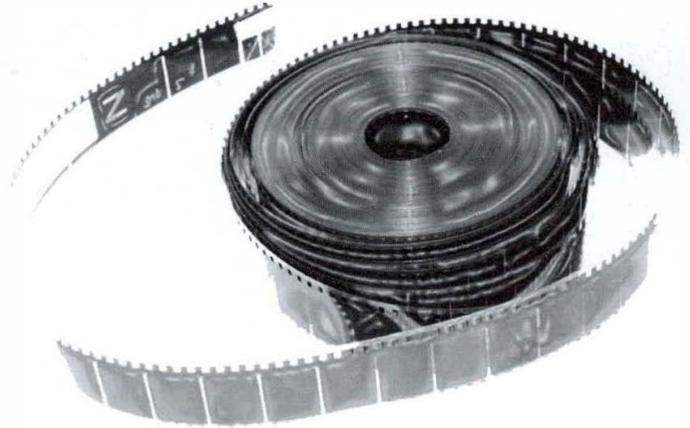
La Cinemateca del MAM en Río fue creada por Rui Pereira da Silva y el crítico Moniz Vianna. Es una institución privada que se hizo más importante a partir del año 1959, en el que recibió una gran colección de películas donadas por la Cinemateca Francesa a través de Henri Langlois. Referente para la difusión de la cultura cinematográfica desde su creación, la Cinemateca del MAM tuvo un periodo emblemático para las generaciones que la frecuentaron durante la gestión de Cosme Alves Netto (1937–1996), quien a partir de 1965 dirigió sus actividades durante treinta y un años.

Entre 1966 y 1974, la cinemateca contaba con moviolas y un estudio de sonido que fueron utilizados para montar destacadas películas del cine brasilero como **Macunaíma** de Joaquim Pedro de Andrade. Fue Cosme quien en la década de los ochenta creó el **Proyecto Hijo Pródigo** que hasta 1986 descubrió y repatrió filmes importantes de la historia del cine brasilero sin copias en el país, como **A cidade do Río de Janeiro** (1924) de Alberto Botelho, descubierto en la Cinemateca Noruega. El acervo de la Cinemateca del MAM y su

responsabilidad aumentaron más todavía cuando recibió todo el acervo de la Embrafilme, distribuidora oficial del Gobierno para películas nacionales, clausurada por Fernando Collor, presidente del Brasil en 1990.

Por ser una institución privada y estando subordinada al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, la Cinemateca del MAM pasó por una gran crisis en el 2002, cuando la entonces directora del Museo declaró su intención de botar a la calle gran parte del acervo de filmes. Este acto se justificaba, según la versión presentada, porque productos químicos ácidos se desprendían de películas en estado de deterioro, dañando, a través del sistema de aire acondicionado, el acervo de artes plásticas. Fue entonces que el público conoció en mayor proporción, a través de la prensa, el problema de filmes cuyas matrices estaban malográndose, sin presupuesto para su mantenimiento o recuperación, ya que el MAM depende de empresas que lo mantienen con donaciones. Gran parte de los productores retiraron sus filmes, depositándolos en el Archivo Nacional de Río de Janeiro o enviándolos para la Cinemateca Brasileira de Sao Paulo. En este periodo seguí de cerca los problemas enfrentados por los archivos de filmes y decidí hacer un documental llamado **Preservação das imagens em movimento**, observando las razones culturales, sociales y políticas que dificultan la conservación de esta memoria, especialmente en América Latina. Fue así que grabé horas en vídeo digital con todo este proceso de transición de la Cinemateca e hice entrevistas con realizadores, académicos y técnicos acerca de este asunto. Hoy en día la Cinemateca del MAM en Río tiene cerca de treinta mil rollos de filmes y fue declarada Patrimonio Cultural de la Ciudad de Río de Janeiro a través de una ley municipal.

Por otro lado, la Cinemateca Brasileira en Sao Paulo surgió en 1956 a partir de la filmoteca del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. Todo tuvo origen a partir de clubs de cine organizados en la década de los cuarenta, en su mayoría por estudiantes de filosofía de la Universidad de Sao Paulo (USP), entre ellos Paulo Emilio Salles Gomes (1916–1977), quien dirigió la Cinemateca durante años, revelándose como un defensor incansable del cine brasilero. Paulo Emilio convivió durante mucho tiempo con problemas financieros para almacenar y conservar filmes, incluso de nitrato. La



Cinemateca Brasileira, que en sus inicios era una institución privada como la Cinemateca del MAM en Río, tuvo un camino diferente al pasar a la esfera pública a partir de 1984. Hoy tiene cerca de ciento cincuenta mil rollos de filmes que corresponden a aproximadamente treinta mil títulos.



Cinemateca Brasileira en Sao Paulo.

No menos importante es el Tempo Glauber, un caserón construido en 1897 y reformado por iniciativa de Doña Lúcia Rocha —hoy con ochenta y siete años—, madre del cineasta Glauber Rocha, para albergar a la institución, fundada en 1985, destinada a preservar la memoria de su hijo. Desde que Glauber tenía nueve años, Doña Lúcia recogía los dibujos que su hijo a veces tiraba a la basura. Ella los planchaba y los guardaba. Hoy, estos dibujos junto con textos manuscritos y mecanografiados inéditos, originales de obras publicadas, afiches, fotos históricas y objetos personales de Glauber, hacen parte de un rico acervo abierto al público en el distrito de Botafogo, con cerca de ochenta mil documentos. La casa fue cedida por el Instituto de Seguro Social del Gobierno brasileiro, pero, después de años ocupando esta casa, Tempo Glauber fue víctima de la burocracia y casi desalojado. Solamente en abril del 2006, el Gobierno anunció esfuerzos para ceder la casa a Tempo Glauber bajo contrato de comodato, por los próximos noventa y nueve años. Este es un buen ejemplo de cómo los Gobiernos son lentos frente a la velocidad con que la memoria de la propia historia del país desaparece. 

Otros acervos

El Archivo Nacional, institución brasileira especialista en resguardo y conservación de documentos con casi dos siglos de existencia, también está dedicándose a las películas en los últimos años. En la década de los ochenta guardaba unos cuantos filmes, pero su acervo va en aumento, ya que la institución heredó casi todos los audiovisuales producidos oficialmente por el Gobierno (principalmente *cine jornais*, es decir, noticieros cinematográficos). En el 2002, durante la crisis de la Cinemateca del MAM en Río, cuarenta mil latas de filmes del acervo de dicha institución fueron enviadas para el Archivo Nacional, que desde esa fecha realiza anualmente un evento llamado **RECINE-Festival de Cine de Archivo**, donde hay debates y son proyectados filmes preservados en el Brasil y otros países.



Público en el recinto de Tempo Glauber.



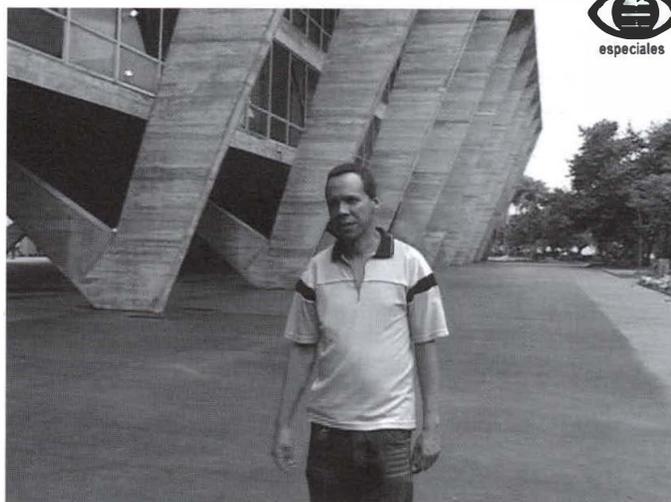
Hernani Heffner en la cabina de proyección de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

reconstruyendo la intensa experiencia del cine

Entrevista Phillip Johnston
Traduce Rocío Salazar

“si preservas una película, preservas la historia de tu país”
Hernani Heffner

Hernani Heffner es un importante personaje en la historia de la preservación del cine en el Brasil. Graduado en Comunicación Social en el área de Cine por la Universidade Federal Fluminense, fue curador de documentación e investigación de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM). En 1999 fue trasladado al Departamento de Archivo de películas de la institución, donde actualmente es curador asistente y conservador jefe. Fue uno de los responsables de la restauración de películas como *Mulher* (1931), *Alô, Alô! Carnaval!* (1936), *O cortiço* (1945), *24 horas de sonho* (1941), *Anjo do lodo* (1941), *Romance proibido* (1944) y *O ébrio* (1946), representativas del cine brasileño. Desde el 2005 Hernani dicta el curso *Historia del cine brasileño*, dirigido al público en general, en el Cine Odeon, con proyecciones en 35mm y 16mm. En marzo de este año Hernani nos concedió una entrevista en la Cinemateca, en la que identificó las claves de algunos problemas para la preservación de películas en el Brasil.



¿Cuánto se perdió de la producción del cine brasileño desde su inicio hasta la actualidad?

Del periodo silente, se perdió el 94%, y hasta 1950 perdimos el 74%. Eventualmente se descubre un acervo aquí, un acervo allí, pero en una visión más amplia esto significa que perdimos a lo largo de cien años por lo menos la mitad de todo lo que producimos. Y, a pesar de que este proceso se ha desacelerado, todavía perdemos películas. Lo que estamos percibiendo es que las películas que ahora tienen treinta, treinta y cinco, cuarenta años de edad, comenzaron con necesidad de restauración. Es un patrimonio todavía amenazado.

Esto no es una realidad exclusiva del Brasil, hay países donde se ha perdido más todavía. Aún países ricos como Estados Unidos, que perdió un 25% de su producción en todo el siglo XX. Es mucho para un país tan rico como aquel. Pero en el Brasil las pérdidas fueron más definitivas, son más sentidas, despertamos muy tarde para esa cuestión. Y la propia construcción del cine brasileño, que es igualmente tardía, resiente mucho la falta de las fuentes directas que son las películas, y aún de las fuentes accesorias, que sobran igualmente en muy poco número.

Analizando el cuadro brasileño, ¿qué es lo determinante en el problema de su conservación fílmica? ¿Es el aspecto técnico, económico o político?

Son varios factores los que lo determinan. De un lado, la pérdida de materiales, de otro, la mala conservación y la dificultad que se tiene de hacer ese trabajo en el país. Durante mucho tiempo el factor determinante fue la simple falta de información. Los productores no consideraban que la película fuese un objeto relevante desde el punto de vista histórico, del punto de vista cultural o artístico. No consideraban la posibilidad de que aquello era un objeto que se podría deteriorar, o malograrse o envejecer. No tenían la menor noción de cómo trabajar con aquello. Muchos colocaban las películas en latas pintadas, en latas herméticamente cerradas, con cartón, con plástico, con periódico, con una serie de cosas que era evidente que no se tenía una mínima noción de cómo funcionaban en términos de conservación.

Es lógico que en el momento en que las cinematecas surgieron en el Brasil, en los años cincuenta, comenzó a generarse una discusión al respecto, y esa situación subió de nivel. A partir de ahí, desde el momento en que las cinematecas

comenzaron a decir *“miren, existe un patrimonio amenazado y ese patrimonio necesita de conservación”*, intervienen otros cuestionamientos. Principalmente la cuestión del Estado como una instancia fundamental en la realización de ese trabajo y que no tuvo mayor interés, entre los años cincuenta y ochenta, en patrocinar una acción de esta naturaleza y resguardar ese patrimonio para evitar sucesivas pérdidas.

El Estado sólo miró directamente a esa cuestión en 1984, cuando la Cinemateca Brasileña dejó de ser privada y entró a la esfera pública. O sea, hasta 1984 eran iniciativas privadas las que sustentaban la preservación en el país. Aún hay una carencia enorme de formación de profesionales, de tener la agilidad suficiente para llegar a los materiales y realizar un trabajo de conservación más significativo; y existe el viejo cuestionamiento de que el cine es un área muy conflictiva. Y es básicamente un negocio, eventualmente un negocio artístico, y se tienen múltiples intereses atravesándose o atravesando al objeto fílmico que tienes que conservar. Entonces no se tiene una legislación, no se tiene conciencia y eso muchas veces determina que las películas lleguen en precario estado de conservación a las cinematecas. Cuando llegan.

¿Existe cómo revertir la situación para preservar lo que se ha conseguido hasta el momento? ¿Cuáles son las bases, qué puedes considerar concretamente de lo que se está haciendo ahora?

Se puede revertir ese cuadro. No es una tarea fácil ni barata, pero existen algunas premisas para realizar eso. Tenemos premisas en legislación, por ejemplo, el depósito legal, que significa que todo y cualquier material audiovisual en el país será resguardado. El productor está obligado a dejar una copia de su material en alguna entidad pública, en el caso de hoy, en la Cinemateca Brasileña. Ya existen algunos depósitos climatizados que trabajan en bajas temperaturas con humedad controlada, que dan una perspectiva de sobrevivencia de los materiales superior a un siglo. A principios del siglo XXI alcanzamos este punto, entonces mejoramos mucho. Es lógico que un archivo climatizado no hace un verano, así como una golondrina no lo hace. Brasil es un país geográficamente muy grande. Se tienen acervos fílmicos relativamente importantes y en gran volumen en todas las regiones del país. Es necesario descentralizar el proceso de conservación. Hace unos diez años tal vez existiesen diez o veinte personas relacionadas a esto, para cuidar de tal

vez medio millón de rollos de películas hoy existentes en el país. Hoy en día se necesita mucha gente, porque es un trabajo muy difícil, complejo, lento, y mientras más gente relacionada con esto, más eficiente va a ser. Se necesita divulgar cada vez más la idea de que si preservas una película, estás preservando la historia de tu país.

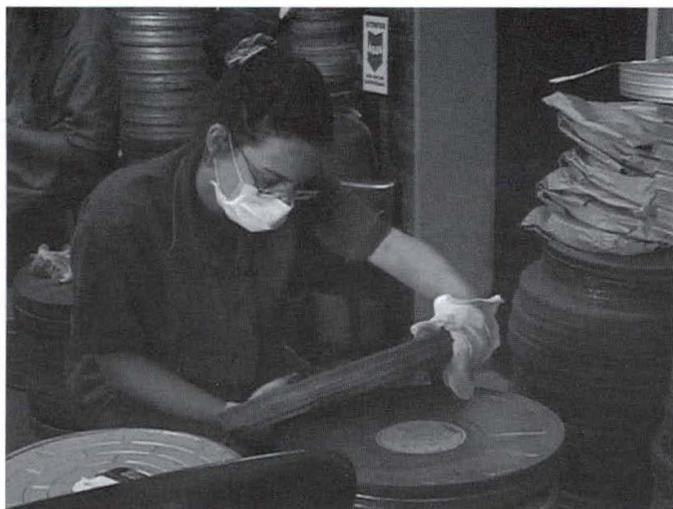
Tal vez la formación de esta mentalidad está relacionada a la formación de plateas, porque preservas las películas como memoria para contar una historia, suponiendo que en algún momento alguien va a tener acceso a esto para decodificar ese material. ¿Cómo estamos en términos de formación de plateas para consumo de esa memoria y cómo ves la constitución de ese público como base para el mantenimiento del acervo?

Estamos mal en esa área. Pero eso no es un problema sólo en relación al cine, ese es un problema general del área cultural. En su mayor parte la sociedad brasileña no tiene una mentalidad de conservación de su memoria, de conservación de sus propias manifestaciones, de conservación de los objetos y de encaminar esos objetos a una institución que se preocupará de guardarlos, cuidarlos, catalogarlos y dar acceso nuevamente a ellos de una forma organizada. De manera general, la población tiene una relación muy directa, muy utilitaria con lo cotidiano: *“el cine sirve para divertirse, el cine sirve como hobby, sólo veo películas nuevas, no veo películas antiguas”*. Esto significa en verdad un desprecio por el pasado en forma general, y que nosotros como sociedad todavía no conseguimos revertir.

No hay en el Brasil un programa de formación de plateas para películas antiguas. Se tienen en general proyectos que trabajan el cine junto a colegios, estudiantes, etc., cosas como literatura brasileña, como la historia de Brasil, pero no la historia del cine brasileño; esto es, voy a ver una película de 1900, voy a ver una película que era en principio silente, acompañada por música en vivo, que tenía la imagen a colores por procesos diferenciados, etc., yo voy a ver eso. No existe, por ejemplo, algo parecido a la experiencia parisiense en que en un determinado momento del año en las plazas se tiene una proyección pública de películas antiguas, con alguien explicando cómo eran esas películas, cómo eran proyectadas, qué significaban, y eventualmente una explicación sobre qué es el nitrato, sobre cómo el pianista acompañaba la imagen tocando al mismo tiempo, sobre la naturaleza del espectáculo.

En cuanto no tengamos proyectos de formación de plateas para comprensión de lo que significa este objeto, no tendremos una mentalidad que se preocupe en preservar estas

Practicantes de la Cinemateca del MAM.



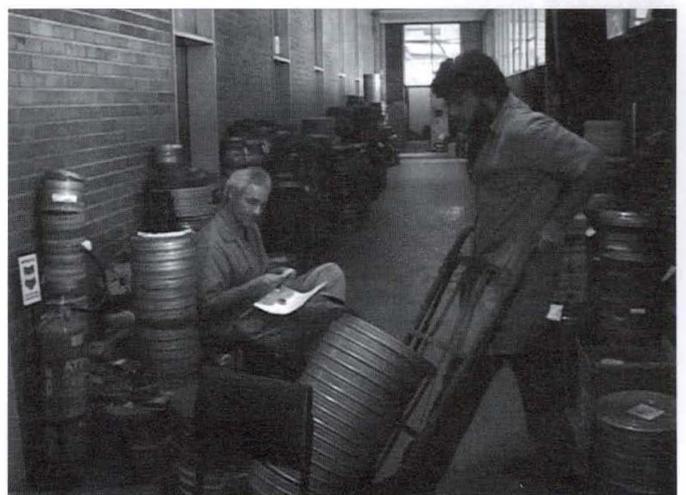
manifestaciones. Entonces, en este sentido, no conseguimos desarrollar una estrategia, ni tenemos una tradición, como por ejemplo la tiene Argentina, de una relación con un cine más antiguo, con el cine de repertorio, con ir a ver permanentemente los clásicos en el cine.

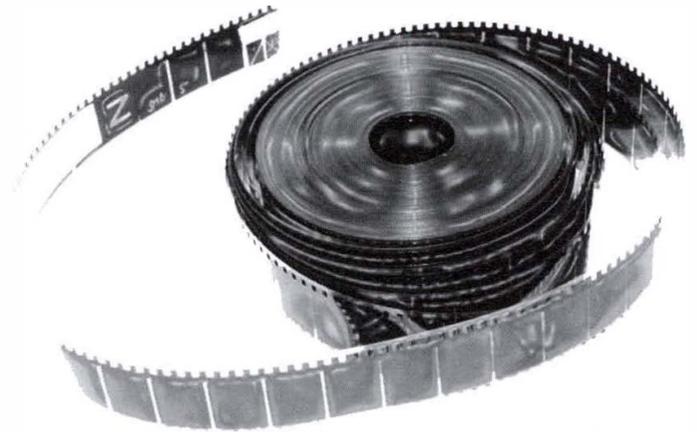
Quiero que nos hables brevemente sobre el papel de la Cinemateca del MAM en medio de todo este cuadro y el potencial que tiene, el papel que se dispone a cumplir y si está siendo cumplido plenamente. ¿Qué es lo que falta hacer? ¿Cómo está la Cinemateca del MAM en este 2006?

La Cinemateca del MAM es una institución que tiene cincuenta años, y tuvo muchos momentos a lo largo de su historia. Ya dio grandes contribuciones a la historia del arte, del cine, de la cultura, aquí en Río de Janeiro y más ampliamente en el Brasil. Y hoy en día estamos viviendo un momento de reestructuración, tuvimos serios problemas algunos años atrás, casi desaparecimos como institución, estuvimos muy mal desde el punto de vista técnico, no teníamos condiciones para guardar las cosas, no teníamos reservas técnicas. Las películas estaban avinagrándose, estaban deteriorándose. Entonces, para revertir ese panorama, necesitamos invertir mucho en proyectos, y ahora estamos viendo el resultado bajo la forma de una reestructuración física de la Cinemateca. Tenemos todavía un acervo significativo, especialmente en lo que se relaciona al cine brasileño. Tenemos un programa de circulación de copias, prestamos copias para las más variadas instituciones culturales del país. Tenemos un sector de documentación que da acceso gratuito a los más variados tipos de investigación, tenemos una sala de proyección en la que intentamos mantener el contacto de un público más amplio con las manifestaciones históricas del cine. Pero todo esto es insuficiente ante el hecho de que estamos en el 2006, en un momento en que el cine ya vive incluso una transición al cine digital, y la Cinemateca tiene que en verdad dar forma a todo un conocimiento para presentarlo de manera organizada a su público y decirle: *"mira, el cine existió sobre tales y tales formas, vean que esto es importante, vean que esto es significativo desde el punto de vista histórico, vean que en verdad se puede descubrir una nueva manera de ver el mundo a través del contacto con este objeto"*.

Tenemos ante nosotros un gran desafío que es el de hacer que las personas tengan cada vez más acceso al acervo, que se interesen más en el cine como manifestación artística-cultural, que presten atención a la importancia que ese objeto tiene para un país como Brasil, para la formación de nuestro país. Esto hace que el potencial que la Cinemateca del MAM tiene sea grande por el volumen de documentos que tenemos aquí dentro,

Hernani Heffner y los archivos de la Cinemateca del MAM.





en verdad casi un millón de ítems documentales; o por la calidad de información que conservamos, grandes clásicos de la historia del cine; una biblioteca extraordinaria, una videoteca muy buena; pero que no tienen un mayor volumen de consultas, el retorno necesario a la inversión de coleccionar y preservar ese material. Necesitamos un público mayor, más activo, para disfrutar y beneficiarse de ese material. En ese sentido, nos falta todavía una inversión en mano de obra, en instrumentos de acceso, en publicidad de la institución, para que podamos dar a conocer todo lo que fue coleccionado a lo largo de estos cincuenta años.

Eres la única persona que conozco que consigues transmitir el saber académico en un espacio que no es académico y ni siquiera es el de la Cinemateca. Te sirves del local de un cine y reúnes mucha gente para el consumo de esa memoria y un mínimo de contextualización en relación a ese material. Aparte de esto ya diste cursos de preservación que no creo que sea muy común para un gran número de personas en los países vecinos, por ejemplo. Me gustaría saber cómo te sientes con esa experiencia.

Mi papel sería en verdad el de ser un vehículo de contacto, de discusión, de eventual transmisión de uno y otro contenido, pero especialmente el de una persona que está ahí para motivar. Dijiste una palabra que es fundamental, estoy ahí para generar una experiencia y no para evocar una experiencia. Buena parte de la enseñanza es evocativa. Hablas de cosas que ya ocurrieron, de conocimientos que ya están cristalizados, y el alumno en general dice: *"pero no sé dónde aplicar esto en la práctica, no sé cuál es la relación que esto tiene conmigo, no sé cómo voy a usar esto"*. Entonces, el reto de enseñar es en verdad generar una experiencia que sitúe a la persona frente al objeto con el cual entra en contacto. Si en este caso es una película, sobre todo se tiene que aprender cine, experimentando qué es lo que es el cine. Creo que sería de poca validez hablar sobre lo que es *Deus e o diabo na terra do sol (Dios y el diablo en la tierra del sol)*, de Glauber Rocha) y cuál es el valor que esa película tiene. Puedo hablar de algunas cosas, pero si las muestro se tornará mucho más activo, mucho más claro, más importante para esa persona que está delante de aquel contenido que mis explicaciones sobre si la película es o no es. *Deus e o diabo* no es una entidad mística, mítica, simbólica. *Deus e o diabo* es un filme y como filme es una película, y como película

es un objeto que se deteriora. Juntas las cosas. Juntas incluso el hecho de que estás viendo *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, en un determinado momento histórico. Sea en 1964, sea en 2006. Son dos momentos diferentes. Diferentes de quien ve, diferentes del contexto histórico, diferentes de la conservación de la película, de la copia que estás viendo. Cuando el sujeto tome conciencia de esos procesos, de la relación de estos datos con su propia vivencia personal, pasará a situarse mejor en el mundo. Pasará a valorar cosas, pasará a entender lo que está ocurriendo. La ignorancia en gran parte ocurre cuando el sujeto se siente perdido en un contexto. Si consigue situarse adecuadamente en el contexto, no sólo se siente más alegre, más activo, sino también pasa a intervenir mejor dentro de aquel contexto. Toma la iniciativa de cuestionar, criticar, de ir a buscar más información, etc.

Creo que el cine es una experiencia tan intensa para la gente que no hay cómo enseñar cine a la gente, -si es que eso es posible-, a no ser reconstruyendo la experiencia propia. Si voy a hablar sobre una película brasileña, tengo que mostrar esa película. La gente tiene que verla en el cine. Una de mis luchas como profesor es que yo quería dar clases sólo dentro de un cine, pasando los filmes en película, no en video digital, no sé, quería que la gente simplemente sepa de lo que estoy hablando, que estuviese con el objeto delante suyo.

Repitiendo tus palabras, "el cine es una experiencia intensa" ¿qué te emociona en el cine?

Ver una película. Ja, ja, ja.

¿Qué película?

Cualquiera.

¿Las que conservas en la memoria y en el corazón?

¿Películas que me encantaron a lo largo de la vida? *Shane* (George Stevens), *Limite* (Mario Peixoto), *O grande momento* (Roberto Santos), *La regla del juego* (Jean Renoir), *Los Siete Samurais* (Akira Kurosawa), centenas y centenas. Pero sobre todo, estar delante de una pantalla, con una imagen en movimiento, ya es algo fuera de lo común. Sales del mundo para vivir aquello. Al final la película puede no haberse quedado en tu memoria, pero la experiencia física de estar allí se quedó, y eso es lo que importa en verdad. ●

Henri Langlois

el hombre de la cinemateca francesa

Escribe René Weber



Adolescente todavía, Henri Langlois compartía los quehaceres del liceo con la colección de películas del cine mudo. La tranquilidad de este precoz apasionado del cine no era perturbada dado que su afición no generaba codicias sustantivas, pues el mercado había dado la espalda a las cintas del periodo mudo, apenas resuelto el problema tecnológico con la incorporación del sonido óptico a fines de los años treinta. Valgan verdades, sí tenía un competidor: los recuperadores de basura que solían abastecer con aquella insólita materia prima a los fabricantes de betún...

Nacido en Turquía en 1914, pero de padres franceses, Langlois encontró rápidamente un compinche, Georges Franju, a la postre importante realizador de documentales y películas de ficción, y un financista, Paul-Auguste Harlé, director de la revista profesional *La cinématographie française*, quien proporcionó a la entusiasta pareja un crédito de cinco mil francos franceses. Este apoyo fue muy provechoso, pero generó problemas de organización y almacenaje. Henri Langlois señaló alguna vez que la tina de su casa había sido durante algún tiempo la primera cinemateca del mundo.

Apremiados, los dos jóvenes organizaron en 1935 el **Círculo del cine**, con el objetivo de proyectar películas y generar una corriente de opinión favorable acerca de la necesidad de crear un archivo filmico. Al año siguiente nació por fin la Cinemateca Francesa, hecho que despertó motivaciones en distintos lugares; así surgieron archivos en el British Film Institute en Londres, el Museum of Modern Art Library en Nueva York, el Reichsfilmarchiv en Berlín y la Cinemateca de la Escuela de Cine de Moscú. Estas cinematecas formaron la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF) en 1938, donde Franju desempeñó el cargo de Secretario Ejecutivo hasta el año 1945.

Henri Langlois tuvo que luchar durante cerca de diez años sin el amparo de los poderes públicos. No obstante, en ese lapso pudo contar con el significativo apoyo de Mary Meerson, viuda de Lazare Meerson, un importante escenógrafo que diera su sello particular a numerosas películas del realismo poético francés de los años treinta; Lotte Eisner, intelectual alemana que diera gran impulso al nuevo cine alemán; y Jean Epstein, prestigioso cineasta francés de los años veinte. Langlois logró salvar esforzadamente más de treinta mil películas, entre ellas valiosas joyas de la cinematografía mundial, de las ambiciosas garras de los nazis que habían ocupado Francia durante la Segunda Guerra Mundial. Recién después de la liberación el Estado se hizo cargo de la cinemateca, aunque inicialmente con evidente parsimonia y a regañadientes.

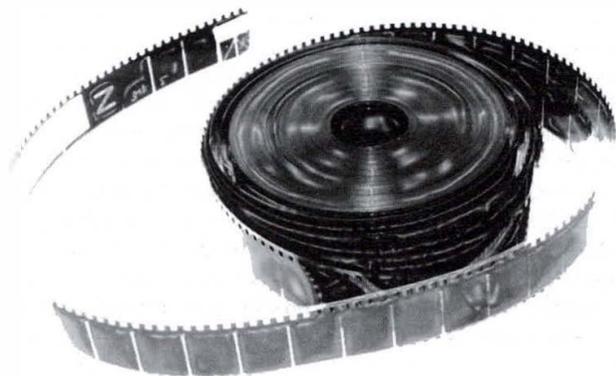
A fines de los cuarenta, en la sala de la cinemateca ubicada en la Avenue de Messine solían encontrarse François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette y Eric Rohmer, posteriormente portaestandartes de la nueva ola francesa. Después de varias mudanzas, en 1955 la cinemateca consiguió un lugar más apropiado en el Museo Pedagógico de la parisina rue d'Ulm y, finalmente, en 1963, la Cinemateca Francesa se instaló en el Palais de Chaillot, al frente de la Plaza del Trocadero, gracias a las gestiones de André Malraux, prestigioso intelectual y escritor francés que en aquel entonces ocupaba la cartera del Ministerio de Cultura en el gobierno de Charles De Gaulle.

Paradójicamente, el mismo Malraux provocó el *affaire Langlois* en febrero de 1968. Por presiones del Ministerio de Finanzas, ordenó una serie de cambios en la gerencia de la Cinemateca Francesa y destituyó a Henri Langlois. No se produjo, sin embargo, una salida sin gloria del fundador de la cinemateca; por el contrario su desatinada expectación

desencadenó un formidable revuelo. Cineastas, periodistas, críticos y cinéfilos se movilizaron y exigieron la reposición de Langlois. Tres mil personas protestaron en la Plaza del Trocadero y se enfrentaron a la policía, hecho que recoge Bernardo Bertolucci en **Los Soñadores**. Un comité de defensa se constituyó inmediatamente y los cineastas franceses (Abel Gance, François Truffaut, Alain Resnais, Georges Franju, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Jacques Rivette, Alexandre Astruc, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Vaicroze, Jean Eustache, Cadré Cayatte, Eric Rohmer, Jean Rouch, Joris Ivens, Robert Bresson, entre otros) publicaron una protesta en el diario **Le Monde** y prohibieron la exhibición de sus películas hasta que el problema no estuviera resuelto. Obviamente, la consternación alcanzó niveles internacionales. El 22 de abril de 1968 Henri Langlois volvió a estar a la cabeza de la cinemateca. Casi como un corolario de aquellas históricas protestas, poco tiempo después estalló el célebre mayo francés y el Festival de Cannes no pudo llevarse a cabo porque los cineastas ocuparon la sede.

En 1972, Langlois inauguró el Museo del Cine, y dos años después recibió un Oscar honorario. Un hombre de leyenda que pensaba en la necesidad de conservar, en la medida de lo posible, todas las películas, tanto las buenas y regulares como las malas. En su concepto, los responsables de cinematecas debían renunciar definitivamente a ser únicamente coleccionistas de películas clásicas porque sus juicios no eran infalibles y porque a veces una película considerada de nivel inferior en una coyuntura determinada podía transformarse en una cinta de culto años después.

Henri Langlois falleció a inicios del año 1977. ◉





Maderlay.

3º Festival de Cine Contemporáneo de México

un feliz descubrimiento

Escribe Isaac León Frijas

Un nuevo festival

Ya consolidado el Festival de Guadalajara como un espacio de cotejo del cine mexicano y, en menor medida, latinoamericano, hacia falta en el país del norte un ámbito que permitiera darle cabida a las expresiones más avanzadas del cine que se hace en el mundo. Ante esa ausencia, el **Festival Internacional de Cine Contemporáneo** de la Ciudad de México, más conocido por sus siglas, el **FICCO**, inició su andadura en el Distrito Federal hace dos años. Por lo visto en la tercera edición, celebrada entre el 21 de febrero y el 4 de marzo últimos, se trata de una propuesta ambiciosa, con una programación muy amplia y exigente y con varias sedes pertenecientes a la cadena Cinemex.

Hay que hacer notar el rol desempeñado por una empresa de multicines con un comportamiento atípico, al menos en los países de la región. Aquí entre nosotros una cadena como Cineplanet puede participar en la exhibición de las películas del Festival que organiza el Centro Cultural de la Universidad Católica, pero sería bastante improbable que participe, como lo hace Cinemex, en la organización del evento. Como en estos tiempos no se cuenta con otras salas, no al menos en la cantidad que requiere un Festival de alcance internacional, el compromiso mostrado por una empresa, dedicada principalmente a la difusión del cine norteamericano, con producciones que de otro modo no se verían es realmente sorprendente. Es una manera, también, de hacer que esa cadena pueda irse abriendo en lo que cabe a una cuota de programación diferente a la habitual. Dados los tiempos que corren no podemos esperar demasiado, pero algo es algo y es cuestión de ir avanzando, por pequeño que el avance pueda parecer.

También es sorprendente que la iniciativa y la conducción del **FICCO** estén a cargo de gente muy joven, sin mayor experiencia hasta donde sabemos en el manejo de estas lides, pero con una fuerte vocación cinéfila, un enorme entusiasmo y un deseo de mejorar, de corregir errores y de ir fortaleciendo el perfil de una apuesta que suena a quijotesca en unos tiempos en que se nos hace creer que lo único que cuenta son esas producciones millonarias que copan pantallas y que se multiplican en copias de DVD. Es así que el **FICCO** surge como un proyecto un poco a contracorriente, incluso en un país como México y en una ciudad como su gigantesca capital, donde tampoco es fácil que se afiance un Festival que apunta hacia esos territorios, a veces luminosos, otros brumosos, de la experimentación, del ensayo, de la búsqueda y, en general, de un cine que habla en primera persona y que reivindica el rol central del autor en una época en que la aparente indiferenciación tiende a igualar y a nivelar los productos audiovisuales.

El Festival de México ofrece secciones competitivas dedicadas a la ficción y al documental, respectivamente. Eso está bien, pues las secciones competitivas (aunque el documental está muchas veces ausente en ellas) desempeñan el rol de vitrinas centrales de un festival. Pero en un país latinoamericano, además de esas secciones que, dada la proliferación de festivales del mundo, no cuentan necesariamente con un alto nivel promedio, aunque en este caso tanto una sección como la otra ofrecieron más altos que bajos en su selección (y fue difícil para los jurados tomar decisiones), se impone lo que afortunadamente ofrece el **FICCO**: una amplia sección denominada Galas, que incluye filmes de gran valor estético

que han obtenido distinciones previas o que destacan en el panorama de la producción internacional más reciente. A ese acierto se suman las retrospectivas y los programas dedicados a autores, cinematografías y otros más.

La programación

Hay que destacar en la selección oficial de ficción la película rumana **La muerte del Sr. Lazarescu**, de Cristi Puiu, la agobiante travesía por hospitales de un hombre enfermo que requiere urgente atención, en un tratamiento en el que el humor y la tragedia logran un extraño equilibrio. A ella se suman la rusa **4**, de Ilya Khrzhanovsky; la húngara **Johanna**, de Kornel Mundruczó; la china **Oxhide: Piel de buey**, de Liu Jiayin; la mexicana **Sangre**, de Amat Escalante; la surcoreana **La última fiesta del presidente**, de Im Sang-Soo; y la ceilandesa **Tierra abandonada**, de Vimukthi Jayasundara, entre las de mayor calidad. Entre los documentales hubo varios muy valiosos: **Venga sólo uno de mis ojos**, del israelí Avi Mograbi; **Hacia el gran silencio**, del alemán Philip Groning; **Los artistas del teatro incendiado**, del camboyano Rithy Panh; **El amigo**, de la franco-irani Sara Rastegar; **Los tres cuartos de la melancolía**, de la finlandesa Pirjo Honkasalo; **La muerte del trabajador** del austriaco Michael Glawogger; y **1973**, del mexicano Antonino Isordia.

Sería muy extensa la relación de títulos de visión imprescindible en la sección Galas, pero aquí van algunos a modo de ejemplo: **2046**, de Wong Kar-Wai; **El espíritu de la pasión**, de Kim Ki-Duk; **Cuento de cine**, de Hong Sang-Soo; **El espejo mágico**, de Manoel de Oliveira; **Keane**, de Lodge Kerrigan; **El filmador**, de Alain Cavalier; **Los amantes asiduos**, de Philippe Garrel; **Manderlay**, de Lars Von Trier; **El salvaje y azul más allá**, de Werner Herzog; y **Tres tiempos**, de Hou Hsiao-Hsien.

Sólo la sección Galas justificaría la asistencia al Festival, pero hubo mucho más. Retrospectivas de la obra de Pier Paolo Pasolini y de Glauber Rocha, una selección de Mark Cousins de seis joyas olvidadas de la cinematografía mundial, panoramas del cine de Corea del Sur y Holanda, una selección de cine y derechos humanos, un tributo a la obra de la realizadora francesa Claire Denis (presente en el Festival), otro al guionista Jean-Claude Carriere, una amplia selección de cortos del Festival de Clermont-Ferrand, entre otras muestras, lo que suma en total cerca de doscientos cincuenta películas. Pero no es sólo la cantidad, condición importante pero no determinante para el logro de un buen festival, sino la calidad promedio de películas y tendencias que representan lo mejor del cine que se está haciendo en el mundo, lo que se impone en el balance del tercer FICCO y lo que marca la pauta de un festival de muy alto nivel. Enhorabuena por lo que aporta a la ciudad de México y por lo que se perfila en el contexto de los festivales realizados en América Latina. ◀

Johanna, Tierra abandonada, La muerte del trabajador.





Casa de areia.

56° Festival internacional de cine de Berlín

un viaje por el mundo de la berlinale

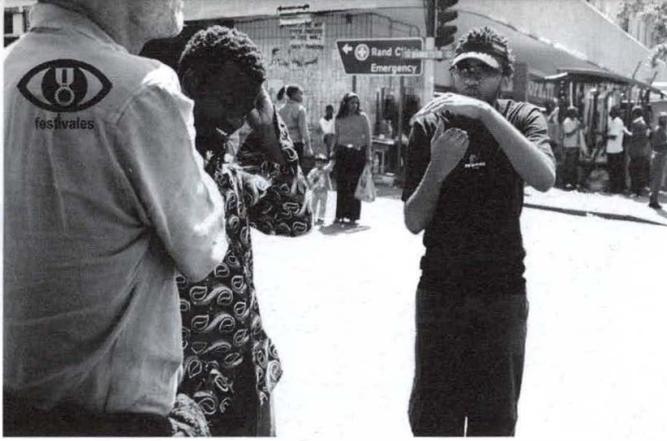
Escribe Kristin Möller
Traduce Isaac Risco Rodríguez

Todos los días me lanzaba una y otra vez a un viaje por el resto del mundo. Mi itinerario empezaba siempre en Berlín y terminaba en el mismo lugar. Durante diez días tuve espacios lejanos a mi alrededor, sonidos y acentos distintos, y gente extraña a la que conocer. Ese inmenso horizonte se lo debo a la **Berlinale**. El festival convierte todos los años en febrero a la capital alemana en el centro del cine mundial y hace de ella una ciudad distinta. Durante esos días en los que productores, directores y aficionados pueblan las calles, las pantallas de los cines muestran interminablemente imágenes de topografías lejanas en países desconocidos. Varias veces al día partí desde mi butaca a esos viajes a mundos extraños, me dejé atrapar por las imágenes y por la simpatía hacia personas cuyo destino compartí por algunas horas.

El hilo conductor de este viaje por el mundo del cine internacional fue mi interés por determinados países y continentes. De tal manera, la atención central recayó en América Latina. Mi primer destino fue Buenos Aires. Ahí conocí a los Perelman, una familia de juristas. Como su padre, Ariel también es abogado. Siguió el ejemplo paterno sin tener en claro si ésta es la vida que quería llevar. Recién cuando él mismo forma una familia y se convierte en padre se ve obligado a decidir entre la posibilidad de asumir su vida a cuenta propia o de continuar en la sombra de su padre. **Derecho de familia** es una película sobre tres generaciones, con la cual el director

Daniel Burman —quien con **El abrazo partido** ya tuvo un trabajo en la sección Competencia del festival hace dos años— no sólo explora el paso de la juventud a la vida adulta sino que se adentra también en el tema de la paternidad. El quinto filme de Burman se basa en experiencias propias. Su paternidad triple lo ha llevado a elucubrar hasta qué punto un hijo ocupa en la vida un lugar más importante que el propio padre. Pero más allá de esos instantes de reflexión, la historia muestra además un gran número de escenas irónicas, y su protagonista tiene ligeros rasgos de comediante. Por algo es Burman llamado también a menudo “*el Woody Allen latino*”.

También en Buenos Aires tiene lugar la película **El Custodio**, mostrada en la sección Competencia Oficial. Su protagonista se mueve, al igual que Ariel, a la sombra de otra persona. Es la historia del guardaespaldas Rubén, quien trabaja al servicio de un importante funcionario político al que debe seguir paso a paso. El público acompaña a Rubén en su quehacer cotidiano y poco a poco va conociendo la vida opaca de este hombre irrelevante y el inminente deterioro y pérdida de su identidad: la larga espera durante horas en pasillos abandonados o la mera permanencia fútil en el auto. Uno siente la soledad del protagonista cuando las imágenes muestran que a pesar de su presencia física constante no experimenta en ningún momento la cercanía de la familia del político. O cuando la celebración de su cumpleaños en compañía de unos



Conversación en una tarde dominical, Cerca de casa.



cuantos amigos desemboca en caos y riña, y deja a Rubén finalmente solo en un puesto de comida al paso. Uno ve llegar consternado y perplejo el momento en el que Rubén se libera y rompe con la determinación ajena de su propia vida. Solo con unos cuantos retazos construye el director Rodrigo Moreno en su primera película el retrato del guardaespaldas taciturno, que no lleva la aparatosa vida de aventuras del trillado clisé del bodyguard ni cumple con su imagen fría y temeraria. Contada desde la perspectiva del ser humano, la historia esboza una interesante faceta de la profesión del guardaespaldas. Por lo mismo recibió *El Custodio* finalmente el Premio Alfred Bauer, concedido a un filme “que abre nuevas perspectivas para el arte cinematográfico”.

Continué mi viaje audiovisual hacia Uruguay, donde pude sumergirme en las festividades casi místicas del carnaval. Conocí a Obdulio, un muchacho de once años que vende periódicos en las calles de Montevideo para mantener a su abuela. No sabe leer ni escribir, ni tampoco ha procurado nunca hacerse de una formación escolar. Solo después de toparse con el dios murga Momo, que lo invita a entrar a los oscuros recintos de la redacción del periódico, cambia su vida. Obdulio encuentra un buen amigo en el viejo guardián que pasa las noches en la oscuridad de las oficinas. Cuando éste le muestra una antigua máquina de escribir y le enseña qué teclas debe apretar para escribir su nombre, despierta el interés del muchacho. A partir de entonces visita al viejo todas las noches para que le enseñe a leer y escribir. Y una y otra vez se encuentra ahí también con unas místicas figuras del carnaval, cuyo canto y baile brinda a los acontecimientos un aire de ilusión. **A Dios Momo** fue presentado en el marco del Festival de Cine Infantil de la **Berlinale**. La historia del pequeño Momo está dirigida primordialmente al público más joven, pero no siempre consiguió despertar su interés. El problema del analfabetismo tratado por el director Lenardo Ricagni es con seguridad un asunto importante, pero la forma como es presentado en este filme es demasiado forzada y pretenciosa. Así y todo movió a los espectadores más jóvenes a preguntarle al protagonista durante la charla después de la proyección si él en realidad no podía leer y escribir, cosa que éste último negó con una sonrisa. **Adios Momo** está, por lo demás, ópticamente bien logrado, ya que utiliza poca iluminación, consiguiendo a través de ello tomas excepcionales.

La siguiente vez, me detuve al lado de una vía de ferrocarril que atraviesa la capital de Guatemala. El documental **Estrellas de la línea** del director español Chema Rodríguez está dedicado a las prostitutas que desempeñan su oficio al lado de las estaciones de tren. Venden su cuerpo por poco

dinero, viven en chozas deterioradas y deben defenderse a diario de la violencia y la hostilidad que las rodea. Los impresionantes retratos esbozados por Rodríguez sirven al espectador para hacerse una idea del sufrimiento y la desgracia de este grupo de mujeres, que con el objetivo de hacer públicos sus problemas, fundan un equipo de fútbol, el **Estrellas de la línea**. El escándalo que con ello pretenden desatar no se hace esperar: la televisión les dedica atención desde su primer partido contra un equipo de chicas del *college*. Las imágenes de los noticieros que se intercalan permanentemente durante el documental, las entrevistas con cada una de las protagonistas y las escenas en las que éstas se divierten aprendiendo a jugar fútbol y se enfrentan a otros equipos en todo el país crean un *video collage* muy interesante. Las mujeres alcanzan una victoria en el campo, aunque no consiguen finalmente cambiar nada en su situación como prostitutas. Tan sólo demostrar su pundonor y luchar juntas por su causa.

Mi travesía continuó en dirección a Brasil. Entre la arena y las inconmesurables dunas al norte del país me encontré con un grupo de viajeros que querían asentarse en medio de esos fantásticos pero áridos paisajes. Ése es el deseo de un marido empecinado que ha heredado tierras en el desierto y pretende construir ahí una casa –junto a su mujer embarazada y la madre de ésta–, y que por desgracia muere poco antes de terminar el proyecto. Doña Aurea y su madre, impedidas por el calor y la desorientación, no consiguen abandonar el desierto. Ambas se ven obligadas a habitar la casa en medio del sertón, supeditadas a la ayuda de la única persona que conocen, un esclavo fugado que vive a un día de marcha. Así transcurren décadas, durante las cuales la esperanza de dejar las dunas desaparece con el día a día. A la hija se le presenta la posibilidad de ir a la civilización que nunca conoció. Su madre, Doña Aurea, es ya una mujer mayor reconciliada con su destino y se queda en el desierto. **Casa de areia**, una epopeya familiar que se extiende sobre tres generaciones, es una experiencia vertiginosa, poblada de imágenes impresionantes. La arena, el desierto y la soledad son a la vez atemorizantes y tentadores. La directora Andrucha Waddington ha elegido a dos de las actrices más conocidas del Brasil para su película, Fernanda Montenegro y Fernanda Torres, que encarnan en varios papeles las distintas generaciones, y que son también en la vida real madre e hija.

Con grandes expectativas enrumbé hacia México, país de grandes producciones cinematográficas que ha dejado huella en mí con películas como **Amores perros** y **Voces inocentes**. Esta vez me hallé en medio de la historia de dos muchachos que parecen sucumbir en el dolor y sufrimiento de



El custodio, Nº 2.

su primer amor. Jonás y Gerardo se aman con pasión después de conocerse, pero la felicidad no dura mucho. Una tercera persona se inmiscuye entre los dos. La pequeña aventura amorosa que Jonás vive con el intruso perturbará para siempre la relación. Él no podrá sentir después la misma pasión por su pareja, y Gerardo sufre por su deseo carnal y la humillación padecida cada vez que Jonás rechaza sus acercamientos. Julián Hernández cuenta en **El cielo dividido** la historia de su primer amor, como nos confiesa a nosotros, el público, después de la película. Al prescindir en gran parte de diálogos y apostar por la fuerza expresiva de sus imágenes consigue un filme que cautiva por su lenguaje visual. Las imágenes en blanco y negro parecen condensar en cada toma el efecto de la composición perfecta de una fotografía. Pero lamentablemente esta producción de ambiciones artísticas tan excesivas tiene una trama deficiente y débil. Ya al comienzo de la película, el espectador vive la intensa pasión de los dos jóvenes. Las escenas de amor se suceden una tras otra, quizá estéticamente bien logradas, pero con una abundancia que pronto deja paso al hartazgo y el tedio en el espectador. Éste llegó a tanto que durante los primeros quince minutos de la proyección la quinta parte del público abandonó la sala. Los que se quedaron en ella lo hicieron esperando todo el tiempo algo que aún tenía que ocurrir. En cambio, se vieron una y otra vez frente a los acercamientos de uno y el rechazo del otro, hasta el punto en el que la humillación sofocante y el conflicto latente se volvían difíciles de soportar.

Mi travesía por el mundo del cine me llevó también a otros continentes. Un solo día, rico en acontecimientos, pasé en Nueva Zelanda, en la casa Nº 2 de Auckland, donde vive la abuela Nanna María con dos de sus nietos. Cuando una mañana, Erasmus llega a casa después del turno de noche, encuentra a Nanna María en su mecedora en el jardín, disfrutando de los recuerdos de las fiestas de su infancia en las Islas Fidji. Le gustaría tener otra vez tanta vida en torno a sí, festejos en las que se pueda reír, cantar, bailar y también pelear. Por ello pide una de esas fiestas, hoy mismo; una con mesas de madera, manteles blancos y un cerdo en el asador. Un poco desconcertados por el deseo disparatado de Nanna María, los nietos deciden organizar juntos la fiesta, aunque al principio la tarea les exige más de la cuenta: deben preparar la comida, tumbar un árbol y matar a un cerdo. En vista de la indisposición y el caos inicial, Nanna María suspende la fiesta. Recién a raíz de ello, los nietos aceptan el desafío y asumen el asunto con seriedad. El ambiente adecuado se arma del todo cuando llegan sus padres y la fiesta puede empezar de verdad. Por primera vez salen a relucir discrepancias y peleas, celos e incluso una pequeño altercado entre los primos.

Nanna María parece sin embargo feliz, ya que la fiesta ha reunido a todos y ella podrá elegir a su sucesor. **Nº 2** es una película familiar maravillosa y llena de calor, que consigue dar tanta vida a cada uno de los protagonistas y a la trama que es un placer asistir a los preparativos de la fiesta. El choque cultural de las antiguas tradiciones Fidji conjuradas por Nanna María y la moderna vida urbana que llevan sus nietos en Auckland es de lo más interesante. El filme narra la historia de esa alienación y de cómo se puede encontrar el camino de regreso a la familia. La proyección tuvo un toque muy personal con las palabras del joven director Toa Fraser, que contó que la película es una especie de declaración de amor hacia su familia, ya que cuenta su propia historia. **Nº 2** es la primera película de Fraser y a la vez una adaptación de su premiada obra para un solo actor.

Mi siguiente *stop* fue en Jerusalén. Dos muchachas de dieciocho años, Smadar y Mirit, deben patrullar durante el tiempo de su servicio militar las calles de su ciudad natal. Su tarea es controlar los documentos y registrar los datos personales de ciudadanos palestinos. Las dos muchachas, muy distintas en la desigual ambición con la que asumen su trabajo, no consiguen entablar amistad del todo. Mientras Smadar prefiere entretenerse delante de las vitrinas o ir a tomar té, Mirit sigue trabajando concienzudamente a solas. Ello ocasiona conflictos iniciales, hasta que un día tiene lugar un atentado suicida muy cerca de ellas; en otra ocasión viven de cerca la violencia de jóvenes israelíes frente a un palestino que ellas acababan de controlar. El impacto de esos acontecimientos une estrechamente a las muchachas. **Cerca de casa (Karov la bayit)**, es el primer filme que trata el servicio militar femenino en Israel. Las dos directoras, Dalia Hager y Vidi Bilu, quieren contar con su película la historia de esas mujeres, que también es la suya propia. Aunque conservan el mito de las fuerzas armadas en pie, se permiten también poner en duda el significado del servicio militar. Ello da lugar a una película que presenta a sus figuras de manera verosímil y muy personal, y que permite vislumbrar el día a día del conflicto del Cercano Oriente.

También viajé por el continente africano, por último, y encontré una historia muy interesante en Johannesburgo. En **Conversación en una tarde dominical (Conversation on a Sunday Afternoon)** acompañé al joven poeta negro Keniloe todos los domingos a un parque de la ciudad. Un día conoce allí a la joven somalí Fátima, que le cuenta de la huida de su tierra natal como única superviviente de su familia. Keniloe quiere utilizar las experiencias de Fátima como base para su próximo libro y hacerle más preguntas,

un viaje por el mundo de la berlinale

pero Fátima no vuelve al parque los siguientes domingos. Keniloe inicia su búsqueda, preguntando por ella a todos los pasantes en la calle. Recorre toda la ciudad, topándose con mucha gente que tiene historias similares y muy interesantes que contar. Equipado con una grabadora consigue con el tiempo juntar una gran cantidad de historias de refugiados, aunque casi pierde de vista su objetivo inicial. Sólo al final de la película se vuelve a encontrar con Fátima. **Conversación en una tarde dominical** tiene una forma filmica especial, que logra de manera fascinante una mezcla de documental y película de ficción. Empieza con una trama bien escenificada, para después pasar a los elementos del documental cuando Keniloe interroga a las personas en la calle. El documentalista Khalo Matabane traza de esa manera audaz el retrato de una ciudad que se ha convertido en lugar de refugio para damnificados de guerra de todas las regiones.

Durante diez días pude conocer mucho de todas partes del mundo. Me sorprendí y me entusiasmé, reí y también lloré, abandoné a menudo la sala de cine con un sentimiento de felicidad, pero también me aburrí en ocasiones. La elección de las películas que quería ver se basó únicamente en mis propios intereses, evité de antemano filmes aupados por sus directores y actores conocidos y le mostré las espaldas sobre todo a Hollywood. Quería ver las películas que de otra manera no podría ver, escuchar las historias que aprecio mucho justamente por su inaptitud para atraer al gran público. Es exactamente como cuando durante un viaje uno prefiere los lugares apartados y evita el turismo en masa. Y como después de un largo y emocionante viaje, tuve yo también después de la **Berlinale** muchas nuevas impresiones con las que ocuparme, que me mostraron nuevas formas de ver las cosas y me trajeron a las gentes de todo el mundo un poco más cerca. ☞



Takeshi's.

8º Festival Internacional de cine independiente de Buenos Aires

cinéfilos al ataque

Escribe Gabriel Quispe Medina

Experiencia alucinante asistir al Octavo Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. El certamen, organizado por la Gobernación de la ciudad capital, supera las cuatro centenas de películas, distribuidas en trece días –del 11 al 23 de abril–, desde las diez de la mañana hasta empezada la madrugada, en seis escenarios céntricos de una ciudad que, salvo la Semana Santa, cada jornada puebla la calle en forma de tropas, como una verdadera metrópoli. Y los cinéfilos, principalmente los quinientos críticos y periodistas acreditados de todo el mundo, parecemos una milicia fanatizada, capaz de ver en promedio seis filmes diarios, disputarse –incluso los señores más veteranos y circunspectos– las entradas correspondientes puestas a disposición, y someter al organismo a una dieta forzada de pequeños bocadillos que puedan engullirse durante los resquicios de las proyecciones y no pongan en peligro el visionado completo de la maratón fílmica.

Algunas personas no necesariamente vinculadas con el certamen saben de él. Otras no, como un par de taxistas que, a pocas horas de mi llegada, se sorprenden cuando les digo que he viajado para cubrir uno de los mejores festivales de cine de América Latina, que se realiza en las avenidas que están acostumbrados a recorrer. *Ah, no sabía, qué bueno que al menos estemos bien en eso*, me dice uno de ellos. *Fenómeno*. Es curioso: el bonaerense común tiene en la punta de la lengua la queja por la conducta de sus autoridades, políticos, empresarios; el modo de conducir de ciertos chóferes; el aprovechamiento indebido que, algunos también –en verdad, sólo nos tocó conocer uno de aquéllos–, intentan con los extranjeros. Si supieran que el **BAFICI** ofrece un voluminoso conjunto de acercamientos a la coyuntura política nacional e internacional, en el que se llega a cuestionar hasta la actitud

de la ciudadanía, tal vez sería más difícil aún conseguir las muy cómodas entradas de cinco pesos –menos de dos dólares al cambio argentino–, aparte de la tarifa de tres pesos –o sea, un dólar– para estudiantes y jubilados. Un indicio de lo que en el Perú un festival de cine podría costar para atraer a un diverso público de distintos tipos de economía.

La primera fila de la programación del **BAFICI** presenta las selecciones oficiales argentina e internacional, en y fuera de competencia cada una. Luego hay dos verdaderas galaxias llamadas **Panorama** y **En foco**, las cuales, dedicadas respectivamente a tratamientos temáticos y retrospectivas autorales, sumaron treinta y cuatro programas. Además figura la sección **Rescates**, que recupera con exquisito gusto valiosas obras olvidadas; dos muestras de cortometrajes, una de ellas oficial; y un conjunto de proyecciones únicas y actividades especiales, que incluyeron debates sobre la actualidad del cine argentino, el ciclo llamado **Mi película preferida**, presentaciones de libros y seminarios técnicos. Cabe señalar que sólo se vio un par de producciones peruanas: **El caudillo pardo** (2005), documental de Aldo Salvini, y la ya clásica **La muralla verde** (1970), de Armando Robles Godoy.

Dar cuenta de este maremágnum es una tarea titánica. El desorden, más que una tentación, es casi el único camino. Pero hemos querido zambullirnos en él para identificar tres grandes bloques: la autorreferencia del cine, la preocupación política y el gozo del erotismo más desinhibido. Cada uno abordado de mil maneras. Es que las películas dialogan entre sí, se cuestionan, se contradicen, como miembros de una misma enorme familia artística, de texturas y contextos entrelazados.



La muralla verde, *The well*.



PANTALLA ATRAVESADA. Rodajes, semblanzas y espejos simbióticos.

El sueco Kristian Petri aborda en el documental *El pozo* (Brunnen, 2005) la intensa relación que Orson Welles mantuvo con España. El vínculo, no sin cierta nebulosa, data de su niñez. Se acentuó a partir de los años cincuenta, cuando empezó el interminable rodaje de su versión inconclusa de *Don Quijote*, y trasciende su muerte ocurrida en 1985: sus cenizas yacen en un pozo –que le da nombre al filme– ubicado en el jardín de la residencia del famoso torero, íntimo amigo suyo, Antonio Ordóñez. Totalmente fascinado, en retrospectiva Welles pasó la mayor parte de su vida en territorio ibérico, llegando a quererlo como su tierra natal y acumulando –aparte de ficciones truncas de distintas latitudes– un enorme registro documental que nunca editó. Petri reúne los testimonios de diversas personas que conocieron al mítico cineasta, como su compañera de muchos años, la actriz Oja Kodar –quien siembra dudas sobre cómo quiso que lo enterraran–, y cocineros, botones y hasta religiosos. El director español Jess Franco cuenta que, en un viaje a Estados Unidos, no terminaba de bajar del avión y ya estaba despotricando y cuestionándose por qué iba a un lugar tan desagradable si se sentía feliz en España, donde regresó unos días después. *El pozo* confirma el perfil histórico que se tiene de Welles: impulsivo, perfeccionista, inconstante, voluble. Tanto así que, según Franco, Orson se sobresaltaba al descubrir en el material filmado un pequeñísimo defecto, por lo que volvía a rodar y la nueva escena jalaba otra y otra, exigiendo a sus actores mil repeticiones, por lo que los plazos del proyecto se estiraban *ad infinitum*. O también proclamaba un día que su cineasta favorito era John Ford –parte de la leyenda de *Ciudadano Kane* cuenta que antes del rodaje vio decenas de veces *La diligencia*– y en otro momento se refería a él desdeñosamente. Petri traza, pues, una suerte de *road movie* procesional, que indaga en el sentido existencial y el pensamiento filmico de Welles, cuya filmografía –no sólo su opera prima– gira alrededor de la añoranza de un paraíso perdido, anclado en la infancia, un Rosebud que parece encarnar su experiencia con el país del flamenco. *El pozo*, traducido al inglés (*The Well*), admite juegos lingüísticos. *Orson's well*, *El pozo de Orson*, *Orson está bien*. O incluso, *Welles's well*.

Por su parte, el crítico y realizador Peter Bogdanovich, en su famoso documental *Dirigido por John Ford* (*Directed by John Ford*, 1971), señala al autor de *La pasión de los fuertes* como el gran cronista de la historia norteamericana, a través de fragmentos de su vasta obra ordenados cronológicamente según la época de los acontecimientos narrados. Aunque ni siquiera en ese aspecto abandonaba su conversación austera, no hay duda que Ford sí guardaba aprecio a su patria y su

relación con ella era menos encontrada. La estructura de este homenaje empieza de manera muy amena, mostrando las respuestas irónicas de Ford –como siempre ajeno a toda aura intelectual– a las primeras preguntas de Bogdanovich, además de la disposición de tomarles el pelo despiadadamente a sus principales colaboradores, según los relatos de las propias víctimas, como John Wayne, James Stewart y Henry Fonda. Luego el tono se hace más serio, con opiniones más atentas de Ford, que por ejemplo reivindica la toma única de las escenas para preservar la mayor naturalidad posible en los intérpretes, que consideraba se perdía con las reiteraciones. En crescendo, la revisión que mencionábamos revela la incomparable belleza visual y de espíritu de su cine. Finalmente, el homenaje está narrado, con voz en *off* tan neutral que no se le puede identificar, nada menos que por... Orson Welles.

Por otro lado, *Filmando Batalla en el cielo*, de Manuel Méndez y Adrián Arce, registra el rodaje de la polémica película del mexicano Carlos Reygadas, que, entre otros premios, ganara el año pasado el de la crítica en el Festival *elcine*. Ahí asistimos a su estilo desdramatizado de dirección actoral, con el que pretende que su elenco no profesional apele a la mayor intuición y naturalidad y prescindir de cualquier gesto “interpretativo”, que asume como rasgos de impostación y mentira. Curiosamente, parece colocarse al extremo opuesto de Ingmar Bergman, otro maestro estudiado en el *BAFICI*. La sueca Marie Nyreröd, directora de una miniserie de tres capítulos llamados *Bergman y el teatro*, *Bergman y la Isla de Faro*, y *Bergman y el cine*, tuvo la oportunidad de acceder a su espacio más privado, donde el autor de *Persona* abandona su permanente ostracismo y abre su mundo personal. Esta apertura permite a Nyreröd revisar su relación con la industria –que le dio amplia libertad luego de su triunfo en el Festival de Cannes por *Fresas salvajes*–, sus métodos de trabajo y su estilo, en el que la representación, exigente y radical, es esencial.

Un acercamiento tangencial a otro notable cineasta es *Satyajit Ray's negatives*, de Bo Van Der Werf, cuyo centro de atención es el fotógrafo Nemaï Gosh, quien durante veinticinco años acompañó al autor hindú en plena faena, creativa y cotidiana, hasta reunir miles de imágenes que no tiene dónde depositar para su conservación. Bo Van Der Werf logra un amable retrato de la admiración que un hombre siente por un ídolo, un artista iluminado, símbolo de su país.

Dos películas colocaron a sus autores, o dos autores colocaron sus películas alrededor de sí mismos: *We can't go home again* (1976), de Nicholas Ray, y *Takeshi's* (2005), de Takeshi Kitano. La primera se trata de uno de los últimos filmes



A tale of cinema, *Symbiopsychotaxiplasm*.

del director de clásicos como **Johnny Guitar** y **Rebelde sin causa**, prácticamente el último que manejó, pues **Relámpago sobre el agua** (1980) es sobre todo autoría de Wim Wenders pese a la firma compartida. Es un canto de cisne farragoso y desfalleciente, de colores oscilantes y pantallas simultáneas y recortadas, fraguado en medio de la enfermedad con un grupo de alumnos que fluctúa entre el roce generacional y la admiración de su independencia. Un aliento fúnebre recorre el relato –si algo se narra ahí–, se siente que el viejo *filmmaker* anticipa su despedida del cine y de la vida. Lamentablemente, esa cercanía a la muerte anima un excesivo amaneramiento, al punto de que llegamos a no considerar lo que vemos como una propuesta filmica seria, más bien inclinada a la nostalgia y necrofilia cinéfilas.

Por el contrario, Kitano está todavía lejos de la desaparición física y aún no piensa en ella, pero hace una cinta igualmente intoxicada de sí mismo. Interpreta dos personajes, la estrella mediática Beat Kitano y un actor de tercer nivel casi idéntico a él, que vive el contraste de deambular tristemente por castings intrascendentes y ser confundido a menudo con su popular sosias. El generalmente brillante realizador de **Flores de fuego** abusa hasta el paroxismo de la alegoría, los saltos de la realidad a la fantasía, y los rasgos de su imagen, convirtiéndose *Takeshis's* al parecer en el cierre de una etapa en su carrera.

Extravagancia mayor es **The last movie**, mítico filme de Dennis Hopper rodado en 1971 en el Perú –exactamente en Chincheros, Cusco–, cuya explotación comercial prácticamente nunca existió y se ha mantenido casi desaparecida desde entonces. Es una obra bizarra, inconexa, irregular, y llega a ser kitsch, pero nunca pierden interés esos retazos de trama que muestran el rodaje intermitente de un rústico western –dirigido nada menos que por Samuel Fuller–, el contacto recíprocamente exótico con los lugareños y delirios inversionistas en la sierra inexplorada. La fotografía, y la autoría en general de Hopper, quien encarna en su personaje los vaivenes de la trama, es ostentosa y sobreexcitada, dando como resultado un producto difícilmente clasificable y una verdadera ancla para la carrera de su autor, quien tardó cerca de una década en volver a la dirección y luego hizo sólo tres más hasta la fecha.

El surcoreano Hong Sang-Soo se aproxima al cine de manera más austera y sutil. **A tale of cinema** reúne dos películas en una, retomando en su segunda parte la historia romántica inicial con el personaje masculino “real”, el que “inspiró” la primera mitad, interpretado por otro actor, y la misma actriz, pero ahora consciente de que “ya no actúa”, sino “es ella”. Juego de espejos que reflexiona sobre el amor y el cine, con un estilo

depurado y casi invisible. La misma figura, pero con las claves del psicodrama, podemos encontrarla en **Symbiopsychotaxiplasm: Take 1** y **Take 2½** (1968–2005), díptico de Rupert Graves que documenta un rodaje en el Central Park de New York y pasa finamente de la ficción agreste del rodaje al clima bohemio y campechano del equipo de producción.

No podemos finalizar este bloque sin mencionar el estreno, tardío pero celebrado, de **Cinéfilos a la intemperie**, documental de Carlos García y Alfredo Slavutzky sobre la pasión por el cine en Argentina a fines de los años ochenta. Es el entrañable registro, en desaliñado soporte VHS, del peso que el séptimo arte tiene en las vidas de críticos y cineastas, entre quienes identificamos a Adolfo Aristarain, Sergio Wolf y Jorge García, referente histórico de la revista **El Amante**. Hubo emoción en la sala por la aparición de algunos desaparecidos como Jorge Acha, quien desempeñó ambos roles y de quien se pudo ver un pequeño ciclo en una de las sedes del festival.

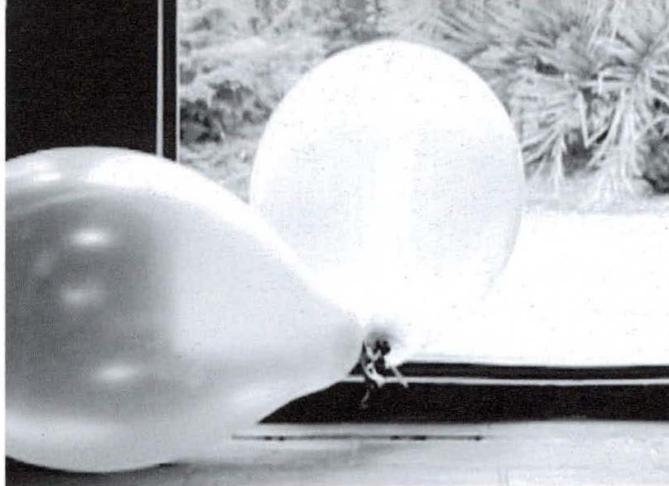
DISCURSO POLÍTICO. Ciudadanía, presidentes y víctimas de la represión y el horror.

Entre la multitud de películas del **BAFICI** que expresaban una palpable preocupación política, que incluyen la serie de programas para la televisión del gran Roberto Rossellini, una de las más interesantes fue **Diario argentino**, de Guadalupe Pérez García (Argentina-España, 2005). Es un documental de estructura muy abierta que gira en torno del desarrollo familiar de la directora en el contexto de la gravísima crisis económica que su país germinó desde los ochenta y que explotó en el gobierno de Fernando De La Rúa, a fines de la década pasada. Pérez García, a su regreso después de vivir varios años en España, donde prácticamente escapó del desastre, encarna en sus propios problemas la incertidumbre que pesa sobre el futuro de la nación. Su extraña dificultad congénita de identificar plenamente la izquierda y la derecha la aprovecha para una excelente metáfora política que configura el relato. ¿Qué decidirá? ¿Irá al consulado español para regularizar su permanencia? ¿Se quedará en Argentina? ¿Está incubándose una crisis conyugal? ¿Se agudizarán algunas discrepancias políticas con el padrastro? ¿Volverá a bucear para intentar curar un trauma de la niñez?

Diario argentino se presenta como un registro aleatorio de las ocurrencias del reencuentro con los parientes y el país. La naturalidad conseguida en la participación de la madre y el padrastro de Pérez García es notable, la intimidad familiar se convierte en trama y el manejo de los *plots* nada tiene que envidiar a la más calculada ficción. Imposible dejar de mencionar la escena en que se insulta olímpicamente a Menem, en primer plano congelado de sonrisa inexplicable, mezcla de grito amargo,



Diario argentino, Porno.



deliciosa venganza y acto justiciero "en el nombre del padre" y de millones de argentinos, como algunos que conocí en mi estadía. El repudio al ex presidente es altísimo y siempre acaba en frases irreproducibles.

Es inevitable apreciar correspondencias entre los documentales de autoría colectiva **Informes y testimonios: la tortura política en Argentina (1966–1973)** y **Winter soldier**, y **Los héroes y el tiempo** de Arturo Ripstein (ya comentado en BUTACA 26). El primero es un híbrido elaborado por cineastas argentinos, que abordan la represión de una de las dictaduras que han azotado su país, la del general Onganía y una junta militar posterior, que abarcó los años que aparecen en el título, con testimonios y dramatizaciones que reconstruyen los abusos que unos años después empeorarían con Videla y compañía. **Winter soldier**, espeluznante caja de Pandora de producción estadounidense estrenada en 1972 y redescubierta en 2005, revela las atrocidades cometidas por las tropas norteamericanas en la guerra de Vietnam. La sucesión de públicos testimonios de los propios soldados, verdugos y presos a la vez de la barbarie emprendida por sus superiores, no deja respirar. Cada relato es más aterrador que el otro, y constituye un invaluable documento histórico que debería verse en todas partes. Y el reencuentro de Ripstein con los guerrilleros de la década de los setenta exhuma las torturas sufridas, la pasión ideológica extinguida y el sufrimiento familiar, sin omitir una mirada retrospectiva fría, resignada y distante. El reposicionamiento social de los personajes alcanza ribetes de paradoja cuando afrontan desde el aparato estatal, incrustados en las entrañas del sistema, a la guerrilla de Chiapas, muy distinta a la de ellos y convertida en adorno turístico de México. La sensación que estos tres filmes entrecruzan es de desolación, muestran el aspecto poliforme del sistema dominante: genocida en la geografía remota, y represivo, inculcador de salvajismo o ladino seductor con su gente, capaz de atraerla hacia sus hercúleos brazos.

HORMONAS REVUELTAS. Erotismo, pornografía y un clímax extraordinario.

Sólo un festival convencido de su importancia y del nivel de su público, de mente abierta y libre, podía presentar con tanta naturalidad productos eróticos y abiertamente pornográficos de ayer y de hoy, de firma anónima y marca registrada, en la clandestinidad y en medio de la moderna era digital. En primer lugar mencionemos un título que lo dice todo: **Porno** (2005), del argentino Homero Cirelli, que narra el rodaje de una película pornográfica en interiores y alguna locación intermedia —el jardín de una amplia residencia— de Buenos Aires con desenfado y generosidad demostrativa. La cinta nunca luce disforzada, y el ejercicio desembozado de la sexualidad de los

intérpretes porno, en una convivencia saludable, el contexto de un trabajo creativo y rodeados del equipo de producción, nunca pierde el interés.

También llamó la atención la extraña cinta mexicana **Recodo de purgatorio** (1975), de José Estrada, que muestra a un hombre al borde del suicidio en un discreto hotel, en el que asoman sus fantasmas personales: el padre, la madre, un sacerdote, etcétera, que lo someten a escabrosas humillaciones sexuales y escatológicas, convirtiéndose en una propuesta muy difícil de aprovechar comercialmente y de tal irreverencia que deja a **Simón del desierto**, de Luis Buñuel, como respetuosa de las buenas costumbres.

Pero la última proyección del **BAFICI**, en la medianoche del domingo 23 de abril, en la sala Malba, fue especialmente atractiva. Se tituló **Poliporno**, reunión de diez cortos pornográficos antiguos, en blanco y negro y mudos, clandestinos, acerca de los cuales no hay información precisa sobre su procedencia y menos de su autoría. Existen algunos mitos, como que algunos podrían haberse hecho en Argentina, y que una de las mujeres participantes en la orgía sexual se suicidó luego al trascender, aunque sea mínimamente, lo que había hecho. Son viejos rumores que nunca han podido comprobarse. Lo cierto es que, entre el compacto de cortos, destacan penetraciones explícitas entre un jardinero, un sacerdote y una monja (**Un completo**), en ese orden, imágenes que Buñuel, según su propio testimonio, vio en su juventud y le dejaron una fuerte impresión. O una mujer sentada en un cilindro que, con una palanca, activa un pene de plástico que la penetra analmente ante la gozosa mirada de un hombre uniformado y enmascarado como Papá Noel, quien arma el escenario en **Un cuento de Navidad**. O un hombre que introduce enchufes en la vagina de una mujer dispuesta al contacto en **The radio man**.

Toda la sesión acompañada por música en vivo de la National Film Chamber Orchestra, que tuvo un invitado sorpresa, cuidadosamente escondido hasta el inicio de la proyección: ¡Charly García!, quien tocó y cantó en castellano e inglés mientras veíamos las orgías y se animó a decir "*Espérenme, ya voy*" durante una de las más sabrosas. Luego del último corto, Charly siguió actuando espontáneamente cuarenta minutos más, y casi la totalidad del público permaneció. Tuve la sensación de que, si se le ocurría actuar cinco horas, nos quedábamos ese tiempo. Ese fue el cierre de lujo para un festival espectacular, en el que la oferta es tan abundante y la selección no competitiva quizá atrae más en líneas generales, que suele suceder que los filmes premiados no llegan a ser vistos, a la espera de otra ocasión. ●

tres encuadres

Lodge Kerrigan

Una retrospectiva de especial interés, breve pero sólida y muy pareja, fue la del norteamericano independiente Lodge Kerrigan. Consta de tres largometrajes terminados: **Clean, shaven** (1993), **Claire Dolan** (1998) y **Keane** (2004), pero habría que agregar a **In God's Hands**, proyecto anterior a **Keane** del que sólo quiso decir que el negativo desgraciadamente se estropeó, por lo que la aseguradora lo indemnizó. Afirmado en el trabajo de campo en instituciones de salud mental, es un retratista de personajes marginales, conductas anómalas, patologías notorias, obsesiones a flor de piel, con fijación por la maternidad o la paternidad perdida o esquiva –que confesó podría tener su origen en su propio miedo de padre–, y una actitud autodestructiva que alcanza la mutilación.

En **Clean, Shaven** un esquizofrénico, luego de salir de su encierro, emprende la búsqueda incesante de su hija, adoptada formalmente y ajena a toda información de su progenitor en una localidad rural. **Claire Dolan** es una mujer bella y sofisticada que, bajo múltiples identidades, atrae fácilmente a los hombres con el ansioso objetivo de salir encinta, para desentenderse de inmediato del varón que la embarace, en medio de una galería de odiados y episódicos amantes. **Keane**, al borde de la demencia, busca a la hija que perdió, al parecer raptada en un descuido suyo, y luego de deambular por la indiferente urbe conoce a una mujer soltera, madre de una niña de la misma edad, a quienes aborda entre la temura y la zozobra y congenia con ambas.

La estructura es constante: un protagonista absoluto conduce el relato con ritmo frenético –algo más calculado pero no menos intenso en el caso de **Claire Dolan**–, alrededor del cual van apareciendo una serie de personajes secundarios que sirven a sus intenciones y enriquecen la trama, aunque **Clean, shaven** sea un retrato más solitario. Kerrigan exige, en orden cronológico, a Peter Greene, la prematuramente desaparecida Katrin Carlidge y Damien Lewis un *tour de force* actoral, una profunda entrega al personaje, en la que la composición corporal salta a la vista. Son películas asfixiantes de las que siempre esperamos el peor desenlace.

Kerrigan nos contó que sus producciones son lentas, rodando intermitentemente durante un par de años mientras alcance el dinero, lo cual no afecta su realización porque ensaya mucho en la fase preliminar del proyecto y puede mantener incólume ese característico tono de angustia, en el que los intérpretes tienen bastante libertad creativa. Suele cambiar continuamente de equipo de producción, le gusta experimentar. Desde ahora esperamos seguirle el rastro.

Una joya rumana

Una de las películas que mayor impacto causó en todo el festival fue **La muerte del Sr. Lazarescu**, producción rumana de Cristi Puiu, que marca el tránsito de madrugada de un enfermo de cáncer generalizado por varios hospitales cuyo personal antepone su soberbia y las trabas burocráticas a la atención del paciente. Es el retrato descarnado de una humanidad desamparada, que se descompone y se va. Rodada con cámara en mano y encuadres muy abiertos, está bastante cercana al tiempo real –dos horas y media de metraje por unas cinco horas de historia–, por lo que la sensación del paso de los segundos y los minutos, que cada vez escasean más para el anciano, contribuye a mantener de principio a fin un tono crispado y crepuscular. La dirección actoral es austera, desdramatizada, lo que tiene un efecto aún más perturbador. Una de las maravillas del **BAFICI**.

Sonidos en la oscuridad

Finalmente, una proyección extravagante y hasta divertida. **La mancha de sangre** es un restaurado filme mexicano de Adolfo Best-Maugard que data de 1937. De sus nueve rollos, uno se vio mudo y con subtítulos, y de otro, justamente el último, se apreció únicamente la banda sonora con la pantalla envuelta en un manto negro. Más allá de la anécdota, la película tiene su interés. Conserva los rasgos populares de la cinematografía azteca en una historia de malhechores y romance en peligro, pero además provista de algunos toques particulares, como cierto enfoque naturalista y, por el contrario, un desnudo femenino total que luce oníricamente y no desentona. El público disfrutó de buena gana de esta desconocida obra y del extraño final de la proyección. ◉

Clean, shaven; La muerte del Sr. Lazarescu, La mancha de sangre.



8º Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI

Selección Oficial Internacional

Mejor Película: **En el hoyo**, de Juan Carlos Rulfo (México)

Premio Especial del Jurado: **Sehnsucht – Longing**, de Valeska Grisebach (Alemania)

Selección Oficial Argentina

Mejor Película: **Glue –Historia adolescente en el medio de la nada–**, de Alexis Dos Santos (Argentina / Reino Unido)

Premio Especial del Jurado: **Soledad al fin del mundo**, de Fernando Zuber y Carlos Casas (Argentina / Italia)

Selección Oficial de Cortometraje

Mejor Cortometraje: **8 Horas**, de Adrián Biniez (Argentina / Uruguay)

Mención especial del Jurado: **Amancay**, de Milagros Mumenthaler (Argentina / Suiza)

Selección Oficial de Derechos Humanos

Mejor Película: **Pavee Lackeen: a traveller girl**, de Perry Ogden (Irlanda)



Jurado Fipresci

Mejor Película de la Selección Oficial Internacional: **Los próximos pasados**, de Lorena Muñoz (Argentina)

Jurado Signis

Mejor película: **La sagrada familia**, de Sebastián Campos (Chile)

Jurado ADF

Mejor fotografía a: Yao Hung-I por **Reflections** (Taiwán)

Jurado FEISAL

Mejor Película (ex aequo): **Glue –Historia adolescente en el medio de la nada–**, de Alexis Dos Santos (Argentina / Reino Unido) y **Soledad al fin del mundo**, de Fernando Zuber y Carlos Casas (Argentina / Italia)



Centenario de Roberto Rossellini

el maestro absoluto

Escriben Alonso Izaguirre

"*Todos los caminos conducen a Roma, ciudad abierta*", dijo alguna vez el francés Jean-Luc Godard. La referencia no es caprichosa, sino que demuestra la enorme influencia que ese filme —iniciador de lo que se dio en llamar neorrealismo— marcó en la cinematografía mundial. De hecho, el buen ojo cinematográfico/visionario de Godard no se equivocó: **Roma, ciudad abierta**, y el neorrealismo en general, expandieron su influencia hacia Francia con la Nueva Ola, Inglaterra con el Free Cinema, y el cine independiente estadounidense de los años sesenta con John Cassavetes a la cabeza. Cinematografías como las de Irán, Argentina y Brasil —Cinema Novo—, y más recientemente el movimiento danés Dogma 95, le deben infinitamente todo al neorrealismo, a **Roma, ciudad abierta** y, en especial a su director, Roberto Rossellini (1906-1977), de quien conmemoramos el primer centenario de nacimiento.

El "cineasta misionero"

El nombre de Rossellini tal vez no signifique mucho para los cinéfilos atentos a las piruetas de Tarantino o a las alucinaciones computarizadas de los hermanos Wachowski. Rossellini tampoco es la marca de un vino añejo: es el cineasta sin el que no se puede entender el cine del siglo XX.

Roma, ciudad abierta (1945), **Paisá** (1946), y **Alemania, año cero** (1947), tres películas fundamentales de su obra, se inscriben dentro del neorrealismo italiano, propuesta estética cinematográfica surgida del empobrecido país en plena Segunda Guerra Mundial. Este nuevo cine debía afrontar la realidad a través de una narración de la vida simple y sencilla, pero sin abandonar el análisis de las causas que originaron el dolor de un pueblo sumido en la necedad autocrática en la que Benito Mussolini y sus aliados nazis hundieron a Italia: el neorrealismo se esperaba en la humanidad de su propia gente. Entre las particularidades técnicas de la propuesta neorrealista estaba el uso de escenarios naturales y de actores no profesionales, así como la simplificación de los movimientos de cámara.

Roma, ciudad abierta, en cuyo guión colaboró un joven llamado Federico Fellini, fue rodada en escenarios reales de la capital italiana pocos meses después de que los nazis abandonaran la ciudad. La película muestra la dureza y bestialidad nazifascista que esclavizó a los italianos por algún

tiempo, volviéndolos unos sobrevivientes sin mayor apego a la vida ("*¡La vida es una porquería!*", exclama uno de los personajes) y angustiados ante el abandono que Dios ha hecho de ellos ("*¿Por qué Cristo ya no nos ve?*", le pregunta Pina al cura Don Pietro). A pesar de la acritud existencial y el contexto dramático en el que se sitúa la historia, muchas secuencias del filme no dejan de tener esa chispa humorística tan propia de los italianos en la que luego se explayarían con sus comedias sociales de los sesentas y setentas. Rossellini diría que esta sería una película sobre el miedo, del miedo de aquellos que lo rodeaban pero también del suyo propio.

Un año después llegaría **Paisá** (1946), filmada íntegramente con actores no profesionales y, en 1947, **Alemania, año cero**, un puñetazo a la conciencia mundial sobre la terrible condición de hacinamiento y hambre que experimentaban los ciudadanos de un Berlín en escombros; escenario "perfecto" para una metáfora de cómo la estupidez del hombre alcanza niveles espeluznantes hasta afectar la moral de un niño, Edmund, quien luego de envenenar a su padre, deambula por las calles derruidas de la capital alemana para acabar suicidándose, lanzándose desde lo alto de un edificio.

Con el tiempo, el director italiano se iría alejando de los postulados del neorrealismo, pero sin menoscabar su rigurosidad creativa y estética. Así, nos encontramos con el intenso melodrama **Stromboli** (1949), otra de sus cintas

capitales, protagonizada por la que luego sería su esposa y con la que rodaría cintas como **Europa 51** (1952) o **Viaje a Italia** (1953), la bella actriz sueca Ingrid Bergman –madre de Isabella Rossellini, a quien pudimos ver recientemente en **La fiesta del Chivo** del peruano Luis Llosa y que ha desarrollado una carrera tan impecable como la de su madre–.

El crítico Luciano Monteagudo, del diario argentino **Página 12**, ha dicho de este filme: *“Visto hoy, **Stromboli** no sólo impresiona como un film excepcional, clave en el desarrollo del cine moderno –se anticipó tanto a la nouvelle vague como al realismo abstracto de Antonioni– sino también como una de las expresiones más intensas de ese amor absoluto con que la cámara siempre se dejaba arrastrar por la belleza de Ingrid Bergman”*. La modernidad en el cine se le achaca a Rossellini. Para Monteagudo, ya está claro en **Stromboli**, para otros es **Viaje a Italia** el filme que marca el inicio de la modernidad en la cinematografía mundial y acaba con el clasicismo predominante.

De otro lado, entre los contenidos que más se repiten en las mejores obras del italiano está el del sacrificio, tema cristiano por excelencia. En **Roma, ciudad abierta**, el líder comunista Manfredi prefiere la muerte antes que traicionar a sus compañeros ante los nazis. La misma aceptación conduce a la muerte al párroco Pietro. La protagonista de **Stromboli**, perdida en la inmensidad de un volcán, prefiere poner en riesgo su vida –por ella y por el hijo que espera– antes que volver al pueblo mediterráneo que la enclaustró y la hizo infeliz. El embaucador de **El general de la Rovere** (1959), interpretado por Vittorio de Sica, otro de los grandes cineastas del neorrealismo, acepta el fusilamiento a pesar de la identidad falsa que asume, y encuentra su dignidad cuando se niega a delatar a uno de los líderes de la resistencia italiana encerrado en la misma prisión que él.

A la trayectoria de Rossellini no le faltó ese punto de indiferencia –de crítica y espectadores– que algunos grandes cineastas han experimentado alguna vez. Del entusiasmo que sus filmes neorrealistas suscitaban en occidente, películas como **Europa 51**, **La máquina de matar malvados** o **India** ya no causaban la casi absoluta admiración de antes. Incluso,

Stromboli disgustó a los que veían en Rossellini una especie de apóstol de la religión neorrealista, “creencia” de la que, supuestamente, no debía salir nunca. En la actualidad, hay voces que reclaman un mayor análisis y atención a las cintas que se tienden a despreciar y que Rossellini filmó durante su etapa pre-neorrealista, aquellas que se agruparon en lo que más tarde se conocería como la “trilogía de la guerra”, conformada por los largos **La nave bianca** (1941), **Un pilota retorna** (1942) y **L'uomo dalla croce** (1943).

“Cineasta misionero”, así llamó Godard a Rossellini, justo apelativo para un cineasta/artista muy influenciado por lo cristiano y de una modestia inusitada para alguien de su talla, pues nunca dejó de recomendar a las nuevas generaciones de cineastas procurar hacer filmes baratos, sin que por ello se afectase el contenido final (lo que es posible y ha quedado demostrado con las películas del iraní Abbas Kiarostami, por ejemplo, un admirador de la obra del cineasta italiano).

Entre los más importantes galardones que Rossellini obtuvo en vida se encuentran la Palma de Oro del Festival de Cannes en 1946 por **Roma, ciudad abierta**, y el León de Oro del Festival de Venecia que ganó en dos oportunidades: en 1952 por **Europa 51** y en 1959 por **El general de la Rovere**.

Ahora que el digital causa furor y se ha convertido en la posibilidad de hacer cine en países pobres como el nuestro, sería una excelente idea que las generaciones más jóvenes de cineastas echen una mirada a la obra de Rossellini, por lo menos la que compete a su etapa neorrealista, para aprender con humildad de las lecciones de un maestro que supo dar cátedra sin estridencias visuales ni pomposidad en la puesta en escena. Sencillez y concisión podría ser su filosofía, como la de un artista japonés de haikus.

Un dato final para alimentar la trivía: Rossellini supo lo que era el Perú de primera mano, pues estuvo en nuestro país en 1965, y la revista **Hablemos de Cine** pudo entrevistarlo entonces. ☞



Cuatro variaciones sobre un mismo tema (apuntes)

las particularidades expresivas de lo nacional en el cine

Escribe Balmes Lozano Morillo

Continuando con el desarrollo del ensayo *Cuatro variaciones sobre un mismo tema (apuntes)*, en este número se planteará el problema de las particularidades expresivas en el cine peruano como objeto de estudio, sin arribar necesariamente a conclusiones y generalizaciones. El eje de esta breve indagación correlaciona la sociedad con la obra de arte (o la vida y el arte), pero, por el momento, no se establecerá relación alguna con las otras variables de la cultura nacional.

Cultura local y técnica universal

El lenguaje del cine probablemente, al igual que el lenguaje de las otras artes, adquiere ciertas particularidades nacionales por las influencias del medio donde se desarrolla la vida y el oficio de los realizadores. En literatura, por ejemplo, las formas de usar el lenguaje de un narrador cubano, español, peruano o argentino son diferentes: cada uno tiene sus propios rasgos de identidad, (no nos referimos al trabajo estético con la palabra o a los estilos personales de cada uno de ellos sino a las convenciones que el lenguaje adquiere en cada contexto y que determina las regularidades del uso individual).

En el campo musical también existen estas marcas de diferenciación debido a la presencia de una serie de elementos musicales que configuran esta caracterización nacional. Los compositores de música sinfónica como Albeniz y Falla (España), Smetana y Dvorak (antigua Checoslovaquia), Grieg (Noruega), Béla Bartók (Hungria), Gershwin (Estados Unidos), entre otros músicos destacados, emprendieron en el pasado una fervorosa búsqueda de técnicas y teorías estéticas con el propósito de plasmar en sus obras los rasgos musicales de sus respectivos países, creando una nueva corriente denominada *música nacional*, que se expandió en poco tiempo por el mundo entero. En el Perú esta corriente fue asumida por Daniel Alomía Robles, Francisco Gonzáles Gamarra, Juan de Dios Aguirre, Baltazar Zegarra, Roberto Ojeda, Teodoro Valcárcel, y otros tantos músicos conocidos, quienes empezaron a componer una serie de obras sinfónicas con rasgos nacionales en base a frases melódicas tradicionales (sobre todo del campo), llegando a construir con ellas una estructura y coloración musical más compleja, donde se funde la técnica universal con la estética local.

En nuestro país, los detalles de lo nacional en el cine todavía permanecen ocultos a la mirada de los espectadores, y probablemente, de la mayoría de críticos y realizadores. Esto se debe en buena medida a la concepción de que las películas tienen un lenguaje universal y que la obra es “mejor” cuanto más se subordina, en el nivel técnico y estético, a ciertos modelos extranjeros.

En otros casos, los rasgos nacionales se hacen invisibles en las pantallas debido a la magnificencia de las imágenes donde se reconocen a personas del medio o a los espacios naturales y urbanos, y se incluyen diálogos o sonidos nuestros, de modo que se relega el interés por identificar los recursos universales del lenguaje de cine que se modifican, en ciertos casos, por las exigencias culturales de nuestro contexto. Es decir, no se logra percibir el choque entre lo universal y lo local, que es el lugar y el momento precisamente donde surge una nueva opción formal con elementos nacionales. A este hecho lo denominaremos en adelante *detalle expresivo*.

Todo *detalle expresivo* probablemente se gesta en el recorrido por caminos diferentes: a) la intencionalidad creativa del realizador que ha construido con la imaginación situaciones que exigen técnicas y expresiones estéticas nuevas; b) la necesidad de crear una forma nueva atendiendo a las presiones del contexto cultural para transmitir adecuadamente un *contenido cultural* (la técnica universal se subordina al contenido cultural); c) la adecuación de la técnica a las condiciones del medio; y finalmente, d) el camino de la *técnica por la técnica* que impulsa en los realizadores pequeñas o grandes modificaciones del lenguaje, sin más propósito que fortalecer una línea de producción

en el mercado cinematográfico (desconociendo si transmite o no elementos de la cultura nacional), no obstante éstas modificaciones técnicas a menudo aportan *detalles expresivos* singulares para la formación de cualquier tradición cinematográfica.

Estos cuatro caminos, creemos, constituyen en sí complejos procesos donde intervienen múltiples factores como la producción material, la heterogeneidad cultural, la conservación y el cambio, los rasgos estéticos modernos, los estilos personales, las estéticas regionales, y muchas variables más. Pero dentro de este marco de movimiento interno, los elementos nacionales llegan a cobrar fuerza en determinados momentos o etapas históricas, y en otros, permanecen marginados; es decir, en ciertos períodos predomina como resultado de la expansión y el dominio una corriente cosmopolita que ve con orgullo su desprendimiento de los rasgos culturales locales, y en otros períodos, cuando comienza el ascenso de las ideas progresistas y los sentimientos de libertad frente a la opresión colonial, suelen hacerse visibles los rasgos nacionales, y la contradicción entre lo universal y lo local se resuelve poniendo las técnicas del repertorio universal al servicio de lo local en desarrollo.

Los detalles expresivos, un botón de muestra

Aunque no es el propósito de esta reflexión enumerar casos concretos de la presencia de *detalles expresivos* en las películas peruanas, porque podrían alejarnos del planteamiento teórico, se ha optado por circunscribir el problema a puntos específicos de un campo bastante limitado: las películas de crítica o denuncia social **Kuntur Wachana** y **El caso Huayanay, testimonio de parte**, dirigidas por Federico García. En ellas buscaremos por lo menos un ejemplo en cada caso que contenga detalles sobre las particularidades nacionales impresas en forma más adecuada a nuestra realidad cultural que los recursos técnicos conocidos del repertorio universal.

Para explicar mejor este punto nos remitiremos a la escena de un diálogo entre dos campesinos en **Kuntur Wachana**, donde la técnica universal ha sido transgredida por el camarógrafo Jorge Suárez, en este caso, para resolver un problema de espacio físico en la filmación, y sin embargo, logrando con esta acción recoger adecuadamente en la película un rasgo cultural característico de los campesinos del Perú. Transcribiremos unas líneas del diálogo con Jorge Suárez y Luis Vargas Prada publicado en **Briznas 2** (1996), que ilustra de manera ejemplar el problema teórico que queremos analizar:

"Briznas: Un detalle a propósito de Kuntur Wachana: en la escena en que Huilca y Mariano Quispe están conversando al borde de una ladera, en lugar de estar frente a frente —como

normalmente ocurre en una conversación—, ambos están sentados en el cerro y miran hacia el valle. El movimiento de travelling frente a ellos resulta más interesante que, por ejemplo, un clásico campo—contracampo, porque en la sierra es muy usual llevar la conversación de esa manera, casi sin contacto visual directo, de modo que el clásico campo—contracampo no sería la mejor solución.

Suárez: Claro, pero no fue un travelling convencional sino un movimiento especial de cámara en mano, porque no había espacio para poner el riel y el carrito. No se podía hacer plano y contraplano porque era una ladera muy empinada. Estábamos en una hendidura pequeñísima que se encontró de casualidad. Entonces los dirigentes estaban quietos y el movimiento era dado por el desplazamiento en vaivén del camarógrafo.

Briznas: Y esa forma expresa muy bien el modo andino de conversar.

Vargas Prada: Cuando la vimos nos impresionó porque en el medio andino no se mira a la cara cuando se está conversando, se mira al campo, a la acequia, al ganado, un permanente contacto con la naturaleza. Un plano de la conversación de dos personas andinas no debes hacerlo en campo y contracampo. Este movimiento de cámara en Kuntur Wachana refleja esta peculiaridad".

Este encuentro técnico probablemente es el resultado de muchos factores, pero sobre todo y es bueno resaltarlo, es gravitante la trayectoria documentalista del camarógrafo (él mismo cuenta que **Kuntur Wachana** se filmó "como un acontecimiento que estaba ocurriendo en ese rato"), de modo que cedió sin grandes contradicciones a las presiones físicas del contexto y subordinó la técnica universal a las condiciones del medio, logrando recoger el diálogo de los campesinos sin mirarse a los ojos, rasgo característico de la cultura andina. Otro director más ortodoxo y anclado en la ficción habría resuelto este problema obligando a los campesinos a mirarse a los ojos para realizar campo—contracampo como se acostumbra en el cine de argumento, con lo cual no hubiera podido registrar esta realidad cultural.

Estos *detalles expresivos*, probablemente, están creándose en el Perú de manera fortuita, y hasta pueden estar conformando una cadena de rasgos pertinentes, caracterizadores del cine nacional, pero tales elementos todavía no constituyen puntos de interés suficientes para la reflexión dentro de la estética o la teoría del arte en nuestro medio. Por esta razón, principalmente, consideramos necesario en esta

parte ampliar las referencias teóricas hacia las otras artes, para facilitar la comprensión de la fusión en el lenguaje artístico de lo universal y lo local.

Las peculiaridades expresivas en las otras artes

Enrique Pinto, a fines de los ochenta manifestó su preocupación por las peculiaridades musicales nacionales, específicamente por aquellos rasgos que han quedado excluidos de la teoría general de la música elaborada en Europa. Afirma en un ensayo que las particularidades musicales forjadas en el Perú desde la antigüedad hasta nuestros días deben estar incluidas en la teoría general de la música, puesto que constituyen las formas específicas de nuestra identidad, pero al mismo tiempo considera que estas particularidades son valiosos aportes de la sociedad peruana a la música universal. Ya los japoneses, chinos e hindúes, por citar unos cuantos países, han tenido que inventar en las últimas décadas sus propios signos de notación para representar sus sonidos característicos, aquellos que no figuran en la teoría general de la música por haber sido ésta forjada en Europa, logrando inferir de esta manera sus particularidades sonoras como signos de su identidad nacional, contribuyendo así al enriquecimiento de la música universal.

Un ejemplo más sobre las particularidades culturales. Los rasgos característicos de la cultura japonesa se encuentran magistralmente analizados en el texto **El elogio de la sombra** de Junichiro Tanizaki. Allí se describe de manera minuciosa cómo se modifican y conservan las raíces culturales dentro de un violento proceso de agresión cultural de Occidente. El autor ha logrado identificar, con una coherencia lógica manifiesta, un rasgo cultural común a todos los pueblos y a todas las clases sociales de su país: la sombra, la opacidad. Por ejemplo, las casas tienen sus techos con alas extensas dispuestas no sólo para protegerse de las lluvias sino para producir opacidad. Las ventanas con papel de arroz semitransparente se usan para generar opacidad. Los pasamanos de bronce es preferible que lleven una pátina de moho para evitar el brillo fulgurante. El color blanco de la loza en las cocinas y en los baños es remplazado en lo posible por el color crema mate. El tintineo de las cucharas de metal durante las comidas suele ser estridente para quienes han comido por siglos con palitos. El timbre de las trompetas se percibe como demasiado brillante para los oídos. La sombra, la opacidad, ese rasgo común de los pueblos de Japón, le permite a Junichiro Tanizaki realizar una serie de interrelaciones entre el hombre y la naturaleza, la vida social y el pensamiento, llegando a sistematizar información valiosa sobre los códigos culturales, imprescindibles para comprender el universo interior de los pobladores del Japón.

traje y nombra en su lugar a gente idónea con capacidad y experiencia profesional... no se le da la pelota al sistema que necesita cambiar, respaldando habilidades que deben

Via tradicional

Hay una constante en los ejemplos mencionados hasta esta parte: por un lado está la conservación de las características culturales, con adaptaciones; y por otro, el elemento invasor transformado. Ninguno de los dos permanece inalterable, ambos sufren modificaciones, pero el peso de la balanza en los ejemplos sobre el Japón se inclina por la conservación de las particularidades culturales.

En el campo del cine, los esfuerzos por conocer las particularidades expresivas —en ciertos momentos de las películas—, implica identificar los rasgos poco convencionales o no convencionales, aquellos que incluso son vistos como fallidos porque la visión colonialista no permite apreciar como nuevas las particularidades nacionales, y las considera como una imperfección.

En el plano de la poesía peruana, este proceso de identidad tiene un ejemplo en el pasado con Mariano Melgar, quien logró superar la imitación de la poesía española de su tiempo, incorporando los elementos de la literatura tradicional local, debido probablemente a la fuerza de sus ideales sociales y al dominio de un amplio universo de recursos de la cultura universal. En otro momento de nuestra historia, Manuel Gonzáles Prada se rebeló también contra las formas de la tradición española y las sustituyó por las técnicas de la nueva poesía francesa, renovando el panorama literario con matices independientes. En los años sesenta del siglo XX, se introducen en el Perú las técnicas de la poesía anglosajona y de otras partes del mundo, instalándose un rico período de influencias cosmopolitas que perduran hasta hoy. La tendencia a la imitación centralizada en un punto del planeta ha disminuido en la literatura, y más bien existe en el Perú una profusión de voces con rasgos regionales y nacionales.

Si pasamos de la poesía peruana al cine mundial, podemos encontrar, para seguir con los ejemplos de los rasgos nacionales, que muchas películas de Yasujiro Ozu (Japón) están hechas asumiendo la visión de un hombre sentado en el suelo, en concordancia con la realidad cultural del Japón. La película griega **La mirada de Ulises** (1995), dirigida por Theodoros Angelopoulos contiene varios *detalles expresivos* como a) la escena inicial de la marcha, b) la casa en escombros por la guerra a orillas del agua, y c) los recitales de música en medio de la neblina.

Coda

En la película **El caso Huayanay, testimonio de parte** de Federico García, hay un detalle expresivo memorable que merece ser comentado en esta parte.

Las particularidades expresivas de lo nacional en el cine

El momento más significativo es la última escena donde un niño es obligado por la maestra a responder sobre el Día de la Independencia y sobre quién libertó al Perú: En una mañana con sol un centenar de niños ocupan la plaza del pueblo de Acobamba formando varias columnas. Frente a ellos la maestra exclama levantando la voz: *"Hoy conmemoramos el sesquicentenario de la batalla de Ayacucho que selló la independencia americana. Sesquicentenario significa que hace ciento cincuenta años atrás el ejército patriota derrotó a los realistas en la Pampa de la Quinua. ¿No me entienden los niños? Esteban, ¿qué cosa es sesquicentenario? Repite, repite, hijo. Te voy a hablar en quechua para que entiendas. Sesquicentenario, a ver dime, ¿qué cosa es sesquicentenario? Repite conmigo (en quechua). Habla pues (en quechua)".* En este momento el niño que viste traje típico de la región, con predominio del negro, con montera y sombrero, empieza a llorar silenciosamente. La cámara se acerca hasta primer plano. La maestra levanta la voz: *"Esteban, ¿quién libertó al Perú? Esteban te estoy preguntando para que entiendas (en quechua). ¿Quién libertó al Perú? (en quechua). ¿Quién nos dio la libertad?"* El niño sigue llorando y se congela la imagen. Esta escena evidencia la incomprensión del niño del concepto de libertad, ya que en su pueblo sólo se vivía dentro de la injusticia, la opresión, el autoritarismo y la marginación, por lo cual este *detalle expresivo* se convierte en una metáfora de la realidad del campesinado de aquella época.

La cámara está quieta en manos de Pierre Maury, al fondo se ven las filas de niños del colegio en pleno sol, luego se hace un acercamiento al rostro del niño que llora, y finalmente la imagen se congela y termina la película. Este *detalle expresivo* construido mediante la ficción, condensa de la mejor manera las agudas contradicciones en este referente social que hemos conocido con indignación a través de la película. Si en esta escena final hubiera primado la técnica universal del lenguaje cinematográfico seguramente las imágenes serían distintas, y probablemente no corresponderían a este contenido cultural. La transgresión de la norma en este caso está dada por el lenguaje cinematográfico simple, convencional (cámara en mano), pero no obstante con ello se ha logrado representar, con fuerza épica, la mirada testimonial.

Se podría afirmar, en base a las reflexiones precedentes, que las técnicas universales del cine en ciertas circunstancias de la creación, suelen experimentar diversos cambios, debido principalmente a las presiones del contexto o a los requerimientos formales perseguidos por los realizadores, generándose, de manera voluntaria o azarosa, la materialización de las particularidades nacionales. ◻

Los olvidados

el lugar teórico del montaje cinematográfico. más allá de los cortes y empalmes

Escribe Ichi Terukina

Antes de reseñar los aportes teóricos del denominado “montaje ruso”, parece necesario allanar el campo correspondiente a lo que usualmente se conoce como *montaje*.

La palabra *montaje* es un término que evoca diversos lugares comunes y, a la vez, problemas extremadamente complicados para la teoría cinematográfica. Muchos relacionan el montaje con la operación de empalmar una serie de tomas o planos; no obstante, otros lo vinculan con la concepción misma de la película. La desmesurada extensión de este concepto central de la cinematografía se justifica en cierto modo; puesto que el *montaje* encierra, como mínimo, dos niveles muy marcados que, desde el punto de vista epistemológico, operan en distintas direcciones: a) el acto físico (manual, mecánico o digital) de cortar y empalmar y b) la finalidad de esta operación (unir o separar ideas representadas por imágenes y sonidos, para que la película adquiriera el sentido buscado). En otras palabras, es preciso diferenciar la fase operativa del “corte y empalme” y la finalidad de este “corte y empalme”. Lo más extraño de todo es que la mayoría de los cineastas (incluidos los críticos y algunos teóricos), han reducido groseramente el concepto de montaje a la operación manual del “corte y empalme”; y cuando la sinonimia entre “corte y empalme” y “montaje” se convirtió en tópico cinematográfico, “el plano-secuencia” –es decir, la noción opuesta al “estilo de montaje”– fue vinculado inmediatamente al “no-corte”, hasta el extremo de denominar “plano-secuencia” a las escenas sin corte y, por extensión, al estilo de cualquier película donde predominan las tomas de larga duración o a películas como *El arca rusa* que ha sido caracterizada por la mayoría como una obra constituida a través de un único y largo “plano-secuencia”. Aplicar el criterio del “corte” o “no corte” como una forma de caracterizar el estilo de cualquier película resulta ser una reducción inadmisibles.

Para beneficio del lector poco habituado a las consideraciones teóricas que soporta este problema cinematográfico, intentaremos ubicar el lugar teórico del concepto *montaje* del modo más simple y sencillo.

La “arquitectura” filmica es muy complicada; pero por ahora basta con distinguir dos niveles de construcción cinematográfica: 1.- El rodaje y 2.- La edición.

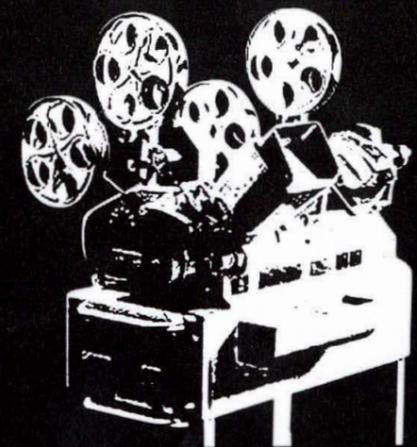
Cualquier estudiante de cinematografía identifica fácilmente estos dos niveles o instancias de la construcción filmica; pero no olvida que la fase del rodaje es, a su vez, el producto de un largo camino recorrido previamente antes de imprimir el primer cuadro cinematográfico (camino que generalmente incluye la escritura y edición de un guión); por otro lado, sabe perfectamente que luego de editar y dar por concluida su película aún debe salvar un largo trecho antes de que su obra llegue al público. Por lo tanto, ambas instancias sólo son, por así decir, las fases concretas de la creación de una película¹.

Como podrá adivinarse, de estas dos instancias de la producción cinematográfica aludidas, la que corresponde al *montaje cinematográfico*, por lo menos en su concepto primario y original, es la fase de la edición. Ahora bien, si reducimos el *montaje* al corte y empalme de películas, habría que considerar como “montajistas” a casi todos los cineastas que la historia ha registrado, desde los hermanos Lumière hasta los cineastas contemporáneos.

Con el fin de aclarar las diferencias entre el carácter puramente manual o físico del “corte y empalme” y la finalidad “constructiva” de la edición y el montaje, haremos un pequeño recorrido histórico de los primeros años del cine para ahondar en algunos tópicos que, aunque parezcan muy evidentes, pueden informarnos sobre algunas imprecisiones conceptuales que, sin razón alguna, suelen oscurecer los fenómenos más elementales y sencillos de la arquitectura cinematográfica en los niveles que hemos considerado: el rodaje y la edición.

Imaginemos a los hermanos Lumière rodando *La salida de la fábrica*, considerada la primera película hecha con el Cinematógrafo: puesto a punto el primer prototipo creado por los célebres inventores franceses, buscan probar su nuevo aparato,

el lugar teórico del montaje cinematográfico, más allá de los cortes y empalmes



de pronto la sirena de la fábrica donde laboran señala el final de la jornada, Auguste y Louis están en su laboratorio satisfechos con las pruebas "en frío" del prototipo, se miran y sin cruzar palabras se ponen de acuerdo, el suceso es perfecto, la ventana del laboratorio da hacia el portón de salida, los obreros salen e invaden el pasaje entre las dos naves, hay movimiento, acción, la orientación del sol es adecuada. La decisión ha sido tomada: el primer tema del Cinematógrafo será **La salida de la fábrica**. Ruedan varias veces la misma acción hasta quedar conformes con los ajustes realizados en el nuevo invento. Mientras tanto Clemente Maurice, un amigo de la familia, enterado de los progresos del Cinematógrafo, convence a los Lumière para realizar una temporada de presentaciones públicas del aparato. De inmediato se pone a buscar un local adecuado hasta recalar en el Grand Café, ubicado en *Boulevard des Capucines* número 14. En ese lapso los Lumière ya han rodado **El desayuno del bebé**, **La llegada del tren**, **La partida de naipes**, **La demolición del muro**, etcétera. Estamos a pocos días de la primera presentación pública del Cinematógrafo: la familia Lumière se dedica a revisar todas las tomas que han rodado con el nuevo invento, una vez realizada la selección, deben decidir el orden de la proyección de las películas. El primer programa del Cinematógrafo ha sido confeccionado: 1) **Salida de los talleres Lumière**. 2) **Llegada del tren a La Ciotat**. 3) **Pesca de los peces rojos**. 4) **Descenso al Congreso fotográfico de Lyon**. 5) **Demolición del Muro**. 6) **El jardinero**. 7) **El almuerzo del bebé**. 8) **Soldados en maniobras**. 9) **Rue de la République**. 10) **El mar agitado**. 11) **Destrucción de hierbas**. 12) **La partida de naipes**. (Michel Coissac, citado por Roberto Paoletta en: *Historia del cine mudo*, EUDEBA, Buenos Aires, 1967, pág. 30)².

Sin embargo, antes de la presentación pública del Cinematógrafo, los Lumière debieron ordenar y compaginar cuidadosamente las diferentes tomas referidas en el programa, desechando algunos cuadros del inicio y final de las tomas, para luego empalmarlos unos tras otro. Podemos imaginar a los Lumière en un cuarto dominado por la penumbra, viendo a contraluz las tomas seleccionadas, "limpiando" con una tijera los cuadros de la cabeza y la cola de las tomas y empalmado

cuidadosamente una toma tras otra, de modo que en la proyección no hubiera baches visuales que mortifiquen el visionado de los espectadores. Es obvio que en este nivel la operación del corte y empalme de las tomas se reduce a una mera compaginación de tomas que, desde el punto de vista temático, son autónomas.

Pasemos ahora a describir la experiencia de E. Porter, considerado por la mayoría de estudiosos como el precursor directo de David W. Griffith, el creador del "estilo del montaje". La película más célebre de Porter: **Asalto y robo de un tren**, está compuesta de catorce escenas. Salvo la primera o última escena (dado que se otorgaba la libertad de anteponerla como un prólogo o posponerla a manera de epílogo del filme), es una toma que representa al jefe de los bandidos en plano medio corto disparando su revólver en dirección al público; las demás escenas están representadas por una sola toma donde los actores se desplazan lateralmente y con un claro predominio del plano de conjunto; vale decir, a cada escena le corresponde una toma. Si tenemos en cuenta que la escena cinematográfica, desde el punto de vista narrativo, son segmentos espacio-temporales más o menos autónomos, significa entonces que la arquitectura fílmica de una película como **Asalto y robo de un tren** se reduce al empalme de bloques espacio-temporales (o escenas) rigurosamente continuas (sin cortes), cuya unidad se basa en segmentos fílmicos donde la continuidad espacio-temporal de la escena está salvada por la continuidad "natural" ofrecida por el rodaje ininterrumpido de la cámara.

En efecto, estableciendo una simple comparación cuantitativa entre un filme de los hermanos Lumière con cualquier escena de **Asalto y robo de un tren**, y con una escena de **El nacimiento de una nación** de Griffith (por ejemplo la escena del asesinato de Abraham Lincoln, el fragmento más estudiado como el paradigma de la teoría del montaje por edición³), encontramos que en las películas de los hermanos Lumière, un título de película coincide con la extensión de una toma o "plano"; en cambio, en la película de Porter la unidad de la escena se identifica con la unidad de la toma o "plano"; y, finalmente, la escena del asesinato de Abraham Lincoln está compuesta

por treinta y nueve tomas o "planos", sin contar con los cinco intertítulos que contiene la escena mencionada.

Estas diferencias cuantitativas nos dan una pista para establecer distinciones cualitativas entre la operación manual de cortar y empalmar una película tras otra, como ocurrió con la experiencia de los hermanos Lumière, o cortar y empalmar una escena tras otra como en **Asalto y robo de un tren** y, finalmente, el sentido que adquiere el hecho de reconstruir o armar una escena a partir de varias tomas o planos. En el caso de los hermanos Lumière, la intención es ordenar segmentos autónomos cuya unidad se basa simplemente en mostrar uno tras otro un fenómeno puramente sensorial (una serie inteligible de imágenes en movimiento que representan una acción); en Porter, en cambio, se trata de unir una serie de escenas constituidas por tiempos-espacios unitarios y continuos (tomas o "planos"), enlazados por una continuidad exclusivamente narrativa; finalmente, Griffith concibe el corte y empalme como una reconstrucción de un espacio y un tiempo que el espectador debe percibir como una unidad continua. Aquí la lógica del "corte y el empalme" ya no está gobernada por una simple continuidad narrativa, pues además se intenta reconstruir una "geografía fílmica" a partir de trozos de película que, en sí mismos, representan espacios-tiempos continuos y autónomos, pero que al ser empalmados de una determinada forma, se refieren a acciones que ocurren en un mismo lugar o en un solo espacio-tiempo.

Como habrá advertido el lector, detrás de cada una de estas operaciones de corte y empalme subyacen objetivos muy diferentes; por lo tanto, en la misma operación de corte y empalme aparecen problemas de distinta índole (por ejemplo, todas las implicancias de las distintas formas de *raccord*⁴, que surgen a partir de los cortes y empalmes en el interior de una escena) y que, obviamente, se refieren a distintos niveles de la construcción de la arquitectura fílmica.

Al contrario de lo que la historia oficial del cine pregona, la arquitectura fílmica de **Asalto y robo de un tren** está tan lejos

de **El nacimiento de una nación** como **El ciudadano Kane** de **Octubre**, puesto que, hasta donde hemos llegado a enunciar, el verdadero lugar teórico del montaje se halla en la reconstrucción espacio-temporal de la escena cinematográfica a partir de distintos segmentos fílmicos que representan espacios-tiempos continuos. De ahí que los "cortes y empalmes" exteriores a las escenas tengan una pertinencia teórica muy distinta que los "cortes y empalmes" en el interior de las mismas.

Si aplicáramos consecuentemente la chata reducción que equipara el montaje al corte y plano-secuencia al no corte, entonces deberíamos admitir que **Asalto y robo de un tren** de Porter está constituido de catorce... ¡"plano-secuencias"!.

De modo que, en este momento histórico de la articulación cinematográfica que estamos examinando, el grado de pertinencia del concepto *montaje* se reduce a la reconstrucción interna de un espacio-tiempo unitario, a partir de distintos segmentos de película filmada ininterrumpidamente. Y de los tres casos aludidos, el único ejemplo que cumple con la condición conceptual de *montaje* es Griffith. En cambio, el corte y empalme de los hermanos Lumière es una simple *compaginación* y el corte y empalme de Porter sería una *edición*.

Para apelar a la comprensión de los estudiantes de cine, puede afirmarse, con cierta cautela, que el concepto inicial de *montaje* se reduce al corte y empalme de diversos trozos de película para armar una escena cinematográfica, entendida la escena como una acción que transcurre dentro de un solo espacio o, dicho de una manera gruesa, a la acción comprendida dentro de una "locación", tomado como un concepto análogo al *acto*⁵ teatral.

Si entendemos el "teatro filmado", atribuido a los Films d'Art, como un estilo totalmente opuesto al "cine de montaje", tal vez podamos comprender concretamente, no solo la distancia que existe entre ambos estilos, sino la distinción elemental entre el corte y empalme **dentro** de un espacio-tiempo unitario (*montaje*), el corte y empalme que

ocurre **entre** dos espacio-tiempos unitarios (*edición*) y, el corte y empalme limitado a unir dos títulos cinematográficos como en las proyecciones de películas continuadas (*compaginación*). En efecto, dejando de lado el corte y empalme realizado por los hermanos Lumière (*compaginación*), en los Films d'Art la narración está dividida en *actos* y cada *acto* corresponde a la extensión de una toma o "plano", semejante a **Asalto y robo de un tren** de Porter (*edición*); por el contrario, en las películas de Griffith cada *acto* está conformado por un conjunto de tomas o planos, que unidos adecuadamente, constituyen un espacio único y un tiempo que parece transcurrir como un bloque continuo (*montaje*).

Sin ahondar mucho en los complejos problemas del concepto *montaje*, hemos intentado distinguir los tres niveles primarios y elementales de la articulación cinematográfica que parten de la operación física del corte y empalme; además, hemos aprovechado la existencia de tres términos (*compaginación*, *edición* y *montaje*) que, en español, nos remiten a una misma operación física, para distinguir las finalidades que comportan la operación de cortar y pegar tomas o planos. Obviamente, el concepto *montaje*, incluye la noción de *edición* y, ambos a su vez; presuponen la operación de *compaginación*: En otra ocasión, cuando examinemos la noción de *plano-secuencia*, veremos cómo el concepto *montaje* se separa de la operación física de la *compaginación* y surgen nuevos problemas teóricos que intentaremos ventilar oportunamente.

En nuestra próxima entrega intentaremos indagar sobre las coincidencias y discrepancias conceptuales de dos teóricos soviéticos que reflexionaron sobre este tópico que hemos denominado *montaje*, distinguiéndolo de la *compaginación* y *edición*. Se trata de Dziga Vertov⁶ y Lev Kulechov. ◀

NOTAS

¹ En la teoría cinematográfica suelen ocurrir cosas tan curiosas que uno no puede dejar de sospechar si no habrá un grupo de "teóricos" dedicados exclusivamente a oscurecer y enredar hasta los hechos y procesos cinematográficos más evidentes. Por ejemplo, el proceso de la producción cinematográfica suele dividirse en tres fases: la preproducción, producción y posproducción; al lector no iniciado en cinematografía debemos advertirle que no nos hemos equivocado; sí, la producción se divide en: preproducción, producción y posproducción. Para que los que aún no están contaminados con los enredos terminológicos de la cinematografía comprendan este disparate, solo podemos decirle que las palabras "preproducción", "producción" y "posproducción", dentro del proceso general de la construcción de una película, se refieren específicamente a diversas fases de la actividad productiva cinematográfica: la "preproducción" es la etapa inicial y se concentra en la elaboración del guión, la "producción" gira en torno a la fase del rodaje y la "posproducción" se refiere especialmente al momento de la edición y la incorporación de los efectos especiales en las películas. Sobre las consecuencias teóricas que provocan tales enredos terminológicos nos ocuparemos en otra oportunidad; solo adelantaremos que cuando se concibe el "lenguaje" cinematográfico como un objeto desligado del proceso general de la cinematografía, pueden deslizarse muchos errores en la valoración de las películas, y así ocurre, de hecho, en muchos textos actuales de crítica cinematográfica. Entonces, aclarar los términos y evitar la ambigüedad se convierte en una tarea urgente.

² Según Francisco Madrid, sin indicar la fuente, el programa fue como sigue: 1) **La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon-Montplaisir** 2) **Pelea entre bebés** 3) **El estanque de las Tullerías** 4) **El tren** 5) **El regimiento** 6) **El herrero** 7) **La partida de naipes** 8) **Malas hierbas** 9) **El muro** 10) **El mar...** (*Cincuenta años de Cine*, Ediciones del Tridente, Buenos Aires, 1946, pág. 55).

³ **Técnica del montaje cinematográfico**, Karel Reisz, páginas 20-26, Taurus Ediciones, 1980, Madrid y **El montaje cinematográfico, Teoría y análisis**, Vicente Sánchez-Biosca, páginas 143-159, Paidós, Barcelona, 1994.

⁴ "RACCORD.- Perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad de distintos planos [o tomas]. Puede hablarse igualmente de *raccord de luz*, *raccord psicológico*, *raccord de velocidad*, etc. (Karel Reisz, *Obra citada*, página 255).

⁵ *El acto se define como una unidad temporal y narrativa, en función de sus límites más que por sus contenidos: termina cuando salen todos los personajes y cuando hay un cambio notable en la continuidad espacio-temporal.* (Patrice Pavis, **Diccionario del Teatro**, Paidós, 1983).

⁶ Sobre quien tratamos en torno al problema de "lo específico cinematográfico" y el concepto realista de la cámara cinematográfica en **BUTACA** 23.



El cine visto por antropólogos

lo crudo y lo cocido

Escribe Christian Wiener

El Seminario de Historia Rural Andina de la UNMSM ha tenido la feliz iniciativa de editar **El cine visto por antropólogos**; un libro que reúne cuatro trabajos de especialistas de la antropología del Perú y España, quienes se sumergen en el imaginario audiovisual, abordando las películas de una manera novedosa y renovadora bajo la óptica y fundamentos de esta disciplina.

En verdad, en la todavía escasa bibliografía peruana sobre cine, una de las más notorias ausencias es la de textos y análisis multidisciplinarios que permitan una mirada y acercamiento diferenciado al de la crítica escolástica, utilizando los aportes de las nuevas corrientes de investigación –que se aplican en campos como la literatura–, como son el psicoanálisis lacaniano, la estética de la recepción, la intertextualidad, la teoría feminista, el posestructuralismo, la deconstrucción, el neohistoricismo, el poscolonialismo y los estudios culturales. Fuera de los trabajos pioneros y sin continuadores de Desiderio Blanco, aplicando la metodología de la semiótica generativa al campo del discurso cinematográfico, no se encuentran libros –como si sucede en otras latitudes– que aborden el universo filmico desde enfoques como la lectura transversal histórica de Marc Ferro, la psicología –no solamente de raíz freudiana–, la sociología del consumo, el valor pedagógico de la pantalla, hasta la reflexión filosófica sobre lo que Bazin llamaba su ontología. Y esta carencia es resultado tanto de la formación puramente pragmática y técnica que brindan la mayoría de universidades e institutos a los futuros profesionales en el campo del cine y la comunicación, como de la falta de incentivos académicos y logísticos para la investigación en el área.

Como bien señala Miguel Ángel Huamán en el prólogo, hay una vieja relación entre el cine y la antropología que se remonta a los albores comunes de ambos a fines del siglo XIX, y que tuvo su más feliz confluencia en los registros documentales y etnográficos de Robert Flaherty a Jean Rouch. Inclusive se ha desarrollado en los últimos años una disciplina que Margaret Mead definió como antropología visual, que plantea el uso del lenguaje de la imagen fija y en movimiento como un recurso de memoria e investigación de las formas de relación, representación y conformación de sentidos de las sociedades tradicionales y modernas.



Sin embargo, no es desde la vertiente documental y supuestamente verista y “objetiva” que la mirada antropológica de los autores de este libro aborda al cine, sino desde el discurso ficcional y las historias y personajes que construyen los imaginarios sociales y culturales de nuestro tiempo. Así, el primer texto, del español Javier Hernández Ramírez, propone un interesante estudio de las relaciones entre cine, cultura y turismo aplicado al caso de Sevilla y el mundo andaluz, viendo como ha evolucionado la representación de esta ciudad y su gente en la cinematografía española, desde las cintas tradicionales de corte folklórico y estereotipadas hasta nuevos enfoques con visiones cotidianas y personales como **Solas**. El segundo trabajo, de María Victoria Cao Leiva, indaga sobre la interpretación etnográfica entre la teoría del conocimiento (gnoseología) y la cinematografía; y en especial sobre el lugar del lenguaje y la “falacia referencial” atribuida al realismo filmico y antropológico. El siguiente escrito, de Rommel Plasencia, se centra de una manera un tanto desordenada y desigual en analizar tres filmes bastante diferentes: **Viridiana**, **Apocalipsis ahora** y **Bilbao**; y el último, de Miguel Ángel Salinas Sánchez, parte de las **Gramáticas de la creación** de George Steiner para proponer una hermenéutica particular de los viajes a la memoria de tres recientes estrenos: **Perdidos en Tokio**, **Invasiones bárbaras** y **Kill Bill**.

Lo que se extraña en el libro es una mirada al cine peruano, antiguo y último, rural y urbano, que está totalmente ausente del texto y las reflexiones (sería interesante un estudio de la relación entre turismo, cultura y cine, por ejemplo en el caso del Cusco, tan frecuentado por nuestro cine). Tal vez esto se deba, como señala Carlos Iván Degregori, a que en nuestro país no tenemos todavía una sólida tradición en el campo de la antropología y menos de la visual. Con todo, reiteramos que es un primer acercamiento importante y estimulante entre la antropología y la cinematografía que, ojalá, tenga continuadores y, por supuesto, proyección a nuestra creación audiovisual. ◀

* **El cine visto por antropólogos**. María Victoria Cao, Javier Hernández, Rommel Plasencia y Miguel Ángel Salinas, 2005. Seminario de Historia Rural Andina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 85 páginas.

Entendiendo el *Streaming Media*

transmisión de video en vivo

Escriben Arturo Calle Flores y Germán Paredes Seguil

Hace unos días queríamos asistir a una conferencia sobre tecnología para cine y TV. Era en Las Vegas, Estados Unidos. No pudimos, la distancia y el tiempo nos lo impidió. Cuando creímos que todo estaba perdido, un colega nos envió por e-mail una dirección web desde donde se transmitiría en vivo el evento. Nos inscribimos y nos dieron un usuario y una clave para el ingreso. En segundos pudimos estar conectados, ver y escuchar lo que se desarrollaba allí. Sin necesidad de viajar a miles de kilómetros y ahorrando algunos dólares, gracias a la tecnología del video *streaming*, estuvimos en la conferencia "sin estar".

En el hecho anterior tuvimos que sentarnos ante un ordenador. Ahora imaginemos que el mismo proceso se realice mientras viajamos en un bus o en un auto. Hechos que marcaron la historia de la humanidad como el ataque del 11 de Setiembre o la guerra de Irak podrían ser vistos mediante una computadora portátil, un *iPod* o incluso un celular de última generación... En un futuro cercano este será un hábito de la humanidad, ver las noticias o disfrutar de conferencias, incluso de programas de TV o películas mientras nos desplazamos. Hechos futuros como la segunda venida de Jesucristo, predicha en la Biblia, podrían ser vistos por todo el mundo: "Todo ojo lo verá".

Desde hace unos años oímos palabras como "bacap", "escanear" o "forwardiar". Nacidas en el idioma inglés y provenientes de la informática, son empleadas hoy por millones de personas. La tecnología cambia y avanza más rápido que nuestra lengua y es más simple castellanizar algunas palabras del idioma donde la tecnología se produce.

Una de las palabras más empleadas es "estrimin", proveniente del inglés *streaming*, y que hace referencia a la tecnología creada para transmitir audio y video de manera inmediata por Internet o por redes TCP/IP, como lo puede ser una red empresarial, servicios de una red de telefonía celular o una red privada universitaria (Intranet). A continuación, explicaremos algunos conceptos básicos de esta nueva tecnología.

¿Qué es *streaming*?

Una interpretación libre de la palabra *stream*, de donde se deriva *streaming*, es "flujo". Los creadores de esta tecnología querían que podamos recibir en nuestra computadora el audio y video como un flujo continuo de información.

Años atrás, cuando alguien quería ver un video por Internet, debía esperar por lo menos una media hora para que éste descargue de algún sitio web y recién poder verlo. El *streaming* ha hecho que podamos ver el video al segundo mismo de solicitarlo. Para eso se necesitó inventar programas y establecer estándares que dieron como resultado lo que en conjunto se conoce como *Streaming Media*.

El secreto para comprender el *streaming* está en entender los CODECS. Para las personas relacionadas al mundo del video digital esta palabra no es nueva, pero para muchos profesionales de medios carece de total significado. Un CODEC (Codificador, decodificador) es una forma de comprimir información. Tenemos un ejemplo en el programa **WinZip**, que sirve para reducir el tamaño de nuestros archivos. El programa utiliza un algoritmo propio para comprimir en claves nuestra información. Tal como se pueden comprimir nuestros archivos

en la PC, también se comprime el audio y el video para poder ser transportado de un medio a otro.

Los CODECS creados para hacer *streaming* tienen la capacidad de hacer que el video fluya. Entonces, si queremos convertir en *streaming* el video de nuestro viaje a Cusco para publicarlo al mundo, solo debemos comprimir este video usando los CODECS desarrollados para tal fin. Luego, la persona que desee verlo deberá instalar en su PC el programa para decodificarlo. Esto último suena difícil pero la mayoría de personas tenemos ya instalados en nuestras computadoras por lo menos uno de los programas decodificadores de *streaming* más populares, como son el **Windows Media Player**, el **Real Player**, el **Quick Time Player** o el **Flash Player**. Ahora conozcamos los tipos de *streaming* que existen.

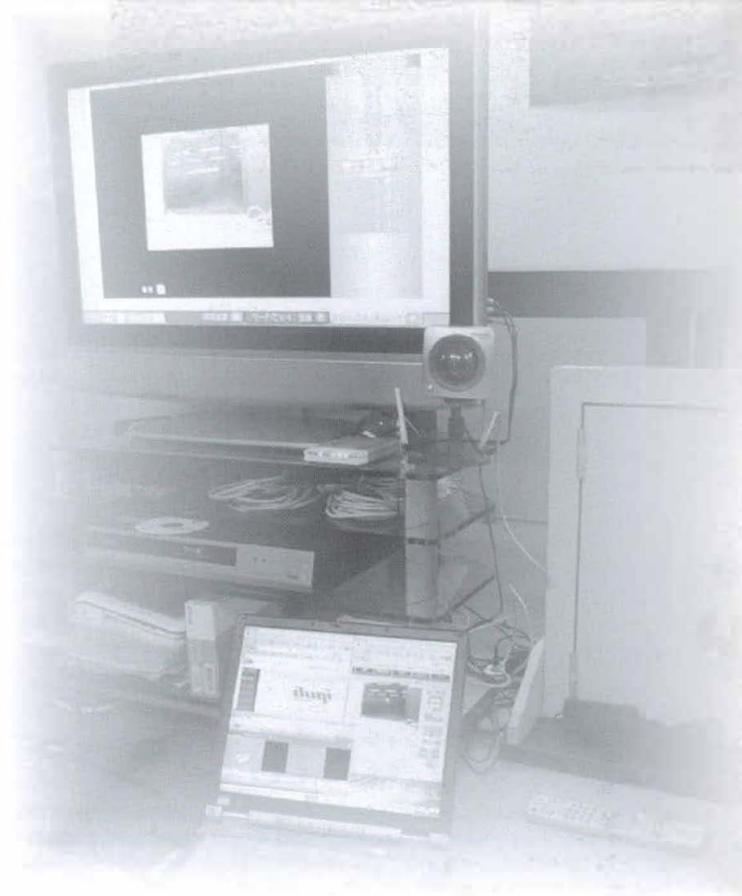
Streaming bajo demanda

Bajo demanda es una traducción directa del término inglés *on demand*, pero nosotros podríamos interpretarlo como *streaming a pedido*. Es un archivo de video que será almacenado en un sitio web, esperando que alguien haga click para verlo (haga el pedido) y en ese momento comenzar a mostrarse. La mayoría de *streaming* que se produce se hace bajo esta modalidad.

Streaming en vivo

El *streaming* en vivo no es almacenado en ningún servidor, sino que se produce en el instante mismo que está ocurriendo el hecho transmitido por video o audio. La tecnología del *streaming* permite difundir por Internet un evento en vivo, un concierto, una noticia, una entrevista o una canción a medida que la estamos tocando.

Es lo más innovador, ya que esta tecnología ha permitido ver por Internet acontecimientos e incluso imágenes transmitidas en vivo a la Tierra por satélites geográficos. Esta tecnología abre el camino para la producción personal de información multimedia. Una persona con los equipos digitales suficientes y un poco de conocimiento sobre *streaming* podría tener una estación de noticias.



Tendencias del *Streaming Media*

Actualmente vemos el *streaming* básicamente en sitios de noticias, música y entretenimiento. En cuanto a las aplicaciones corporativas, el *streaming* ya se utiliza con gran impulso para el entrenamiento de personal. Por ejemplo, el trabajador puede ver en video una y otra vez sus charlas de capacitación en lugares remotos a la sede principal. Por otro lado el *streaming* se relaciona con otras tecnologías, veamos algunos ejemplos:

Sitios multimedia

Cada día son más los sitios que están incorporando video y audio en su contenido, convirtiendo a la web en una verdadera experiencia multimedia. Una pequeña empresa puede colocar un video corporativo, una escuela de danza puede transmitir sus presentaciones, una agencia de modelos puede presentar sus desfiles. Las aplicaciones son diversas.

Redes de banda ancha

El desarrollo del *streaming* y las redes de banda ancha van de la mano. Mientras mayor velocidad tenga la conexión a Internet se puede transmitir video de mejor calidad. En el mediano plazo se espera que ver un video por Internet sea como disfrutar de la televisión.

Dispositivos móviles

Otra tendencia del *streaming* es su uso en dispositivos móviles como teléfonos celulares. En este caso, el *streaming* está en una etapa incipiente, explorando las necesidades de los usuarios.

¿Cómo se hace el *streaming*?

Nos toca explorar, de manera breve, el proceso para crear *streaming*. Veremos que a pesar de ser una tecnología revolucionaria y compleja en sí misma, es relativamente fácil de ser implementada.

Equipos y programas

Con una cámara de video digital MiniDV, una tarjeta FireWire y programas de edición como el **Adobe Premiere** o **Final Cut** se puede incursionar en este mundo. Mediante el puerto FireWire trasladamos las tomas de nuestra cámara digital a la computadora. Los programas tienen opciones para instalar los CODECS de *streaming*, ello nos permite exportar y convertir el video en un archivo compatible con el *streaming*.

Hosting

Una vez que se ha producido el archivo de video *streaming*, debe ser colocado en un servidor especial con las capacidades para administrar la concurrencia simultánea, el flujo de ancho de banda y codificación en vivo, pudiendo ser visto por un pequeño grupo o por miles de usuarios simultáneamente.

Interactividad

Finalmente, es necesario integrar el *streaming* en sitios web que incentiven al usuario a interactuar con el contenido. De este modo se rompe la tradicional pasividad inherente a los medios clásicos como la prensa, la TV y la radio. Al presentar audio y video en *streaming* estamos participando de la revolución digital que nos conduce a la interactividad.

Formatos del *Streaming Media*

Hoy en día disponemos de tres plataformas para lograr un video *streaming*: **Windows Media**, **Quicktime** y **Real Player**. Ellos compiten entre sí por brindar una solución que abarque desde los aspectos de creación hasta la visualización del audio o video *streaming*. El criterio para su elección depende mucho de la orientación de nuestro proyecto, de los que verán el contenido o de cómo éste se despachará. En algunos casos los proyectos de *streaming* producen los tres formatos de un mismo contenido para que así el usuario pueda elegir el que más prefiera. ◀



3372

UNMSM-BC
CEDOC

Maureen Stapleton, 1925-2006.

Maureen Stapleton

una rosa tatuada

Escribe Jorge Zavaleta Balarezo

Solo mencionar el nombre de Maureen Stapleton, quien falleció en marzo pasado a los ochenta años, es aproximarse, no sin nostalgia y aprecio, a un Hollywood que pervive gracias a sus películas clásicas o tan solo a sus viejas glorias, hoy casi todas extintas.

Es cierto. Y Maureen es un caso ejemplar. Aunque estuvo más dedicada al teatro que al cine—de hecho, fue alumna del memorable Actor's Studio—la recordamos en la pantalla por roles curiosos, singulares. Uno de los más llamativos fue el de la escritora anarquista Emma Goldman, que interpretó en **Reds** de Warren Beatty, aquella película postergada por la Academia a comienzos de los años ochenta, basada en la vida del periodista John Reed, que a Maureen sí le valió un Oscar. Cuentan que para su preparación en este papel dejó de leer la autobiografía de Goldman por considerarla “demasiado aburrida”. Y esa actitud, terminante y libertaria, fue la que acompañó toda su vida a esta recordada actriz. Fue nominada, antes, por **Lonelyhearts** (1959), **Aeropuerto** (1970) y por **Interiores**, el célebre drama de Woody Allen de fines de los setenta que también protagonizó Diane Keaton.

Vimos con agrado y simpatía sus apariciones en **Cocoon**, tanto en la primera parte, dirigida por Ron Howard—sí, el mismo de la hoy tan mencionada **El código Da Vinci**—, como en su secuela. En ambas dio vida a uno de esos ancianos que buscaban un permanente renacimiento. Pero, aunque recordada por su trabajo en la gran pantalla, fueron los papeles teatrales los que sustentaron su fama. Así, había debutado en Broadway en 1946, pero no fue hasta 1951, con su performance en **La rosa tatuada** de Tennessee Williams, que alcanzó el estrellato. Luego interpretaría varios papeles, tanto en obras de Williams como de otros autores; y la crítica siempre destacó en ella ese contrapunto perfecto entre la fuerza y la vulnerabilidad manifestadas por sus personajes.

Una anécdota que sirve para ilustrar la individualidad de Stapleton cuenta de su cercana relación con Williams,

el gran dramaturgo, a tal punto que este escribió tres obras especialmente para Maureen pero ella nunca las representó. **Cosas del teatro. O de la vida.**

Fue tan apreciada por sus trabajos sobre las tablas—maduros, serios, solemnes y no siempre simpáticos— que la llamaron la “Anna Magnani americana”, comparándola con la soberbia actriz, favorita de Rossellini y otros maestros del neorrealismo italiano, conocida por sus enormes recursos y vastas actuaciones. Maureen solía repetir que para una buena actuación solo había un camino: el cielo o el infierno. En su caso, su celebridad nos deja adivinar fácilmente que la vida que llevó estuvo lejos de cualquier incertidumbre. También, con un toque de humor, dijo alguna vez que la clave de una buena obra y la garantía de su éxito era su capacidad para mantener al público despierto.

En sus inicios, había trabajado como mesera y como modelo, oficios que dejaba por las noches para estudiar en la escuela de actuación Herbert Berghof. Instalada, finalmente, en el tráfago de Manhattan, tomó la decisión de ser actriz e inició la historia que ahora recordamos. Ganadora de varios premios Tony y Emmy—los del teatro y la televisión estadounidenses—esta respetable dama de la actuación le dijo adiós al cine del *mainstream* en **Adictos al amor**, aquella comedia en la que un debutante Griffin Dunne (el protagonista de **Después de la hora** de Scorsese) dirigió a Meg Ryan y Matthew Broderick en un tono muy propio de las cintas, a veces tan edulcoradas, de la popular estrella de **Harry y Sally**.

Siempre profesional, siempre lúcida y con ideas muy personales, Maureen lo entregó todo al mundo de la actuación. Era su vida. Esa vida que ahora ha terminado y que recordamos, atentos y acongojados, evocando la gloria de sus actuaciones y cada merecido aplauso que recibió por ellas. ☹



Raymundo Gleyzer, hace 30 años

En 1976, Raymundo Gleyzer documentalista y activista político, creador del "cine de la base" fue asesinado. La dictadura militar argentina no dejó rastros de su cuerpo. Cada 27 de mayo, conmemorando su desaparición, se celebra el Día del Documentalista en Argentina.

Aliados

Cinco de las distribuidoras de cine más poderosas de Norteamérica (Sony, Warner, Fox, UIP, Disney) fueron multadas por el Tribunal de Defensa de la Competencia en España por haber concertado un bloque monopólico a favor de sus intereses. Las cinco grandes asfixiaban a los exhibidores ofreciendo una oferta unitaria (contratos tipo, precios y salas predestinadas para sus filmes), camuflada de competencia. Actuaban en realidad como un cártel, repartiéndose el 70% del mercado cinematográfico español y dejaban las migajas a los distribuidores locales.

Congreso de cine en el norte

Durante los días 2 y 3 de noviembre se desarrollará en la Universidad de Piura, el Congreso Internacional sobre Cine y Comunicación Audiovisual que lleva como título **El cine: reflejo del hombre**. En esta actividad se abordarán temas referentes a la persona y la sociedad, además de la formación mediante el cine y los grandes humanistas. Las ponencias estarán a cargo de los españoles Antonio Sánchez Escaloñilla, Juan José Muñoz y por Perú, Ricardo Bedoya. Asimismo, se anuncia un concurso de cortometrajes de estudiantes universitarios. Para mayor información consulte la web

<http://www.fcom-udep.net/congresocine/>

Los primeros en Cannes

The wind that shakes the barley, del británico Ken Loach, obtuvo la Palma de Oro; **Flandres**, del francés Bruno Dumont, el Gran Premio del Festival; y **Red road**, del inglés Andrea Arnold, el Premio del Jurado. Los iberoamericanos también cosecharon: Pedro Almodóvar se llevó el galardón al mejor guión con **Volver** y Alejandro González Iñárritu fue premiado como el Mejor Director por **Babel**. Curiosamente, las mejores actuaciones fueron premiadas colectivamente: los cinco actores de **Indigènes**, cinta francoargentina, y seis "chicas Almodóvar" de **Volver**.

Triunfo en el Oscar

Grata es la noticia del Oscar Estudiantil recibido por nuestro compatriota Cady Abarca en la 33ª entrega de los premios de la Academia de Hollywood a las obras de cortometraje de estudiantes de escuelas de cine, distinciones que en su momento recibieran los noveles Spike Lee y Robert Zemeckis. **Un viaje**, historia que cuenta con la participación de Pablo Ucañay y Olenka Zimmerman, ha hecho acreedor a Abarca ganador al premio a la Mejor Edición en la Primera Bienal Nacional de Cine y Vídeo por **Bonny y el arte de amar** de este galardón en la categoría Narrativa, como sucediera el año pasado con el también peruano Alonso F. Mayo por su cortometraje **Tarde de miércoles**. Orgullo nacional.

in memoriam

Lamentable partida

Alida Valli falleció a sus casi ochenta y cinco años en la ciudad de Roma el 22 de abril. Nacida en Pola (Italia, actualmente Croacia), Valli es recordada por su trabajo con los directores Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci y Luchino Visconti, así como en el papel que protagonizó en la película que la llevaría a la cumbre de la fama, **El tercer hombre** de Carol Reed.

Descansa en paz

Dedicado al teatro durante los últimos años, Ricardo Fernández, reconocido actor de gran número de telenovelas, películas, series y programas cómicos, falleció a los sesenta y nueve años víctima de un paro cardíaco. La gracia que lo caracterizaba, y su gran desempeño en la actuación ha originado que se le rinda más de un homenaje. Los cinéfilos lo recuerdan por su participación en **Todos somos estrellas** y **Sin compasión**, y en Cine Arte por **A solas**, cortometraje de Czar Calla galardonado en el Primer Festival Audiovisual Estudiantil.

CONCURSO
ESTUDIANTIL DE
CORTOMETRAJES

F I C C I Ó N
D O C U M E N T A L
A N I M A C I Ó N
R E P O R T A J E
V I D E O A R T E
V I D E O C L I P
V I D E O P U B L I C I T A R I O



FESTIVAL AUDIOVISUAL ESTUDIANTIL

7 - 11 NOVIEMBRE 2006

www.ccsm-unmsm.edu.pe/cinearte

Informes e inscripciones
Av. Nicolás de Piérola 1222, Parque Universitario
Centro Histórico de Lima
cinearte.ccsm@unmsm.edu.pe
(01) 619-7000 anexo 5211



BUTACA

Revista del Cine Arte de San Marcos

UNMSM-CEDOC