



# BUTACA

Revista del Cine Arte de San Marcos

año 8 número 29



## Hacia el cambio de mira

Ley de cine • Billy Wilder • Remakes • Cine y fútbol • Corcuera •

X Festival el cine : Giroud, Vives, Honigmann, Muestra digital

UNMSM-CEDOC

# TReN dE SoMBRaS

revista de cine

*Críticas  
Ensayos  
Especiales  
Cine independiente  
Cine peruano y latinoamericano  
y más...*



Precio: S/. 12

De venta en supermercados Wong, Metro y las principales librerías del país

agenda cultural de arte y entretenimiento



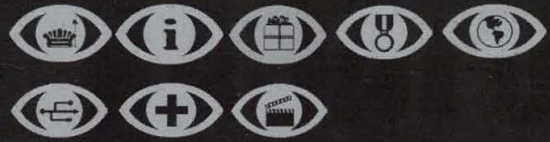
free magazine



# urbania

WWW.URBANIALIMA.COM

# BUTACA



## 2 miscelánea

### 4 editorial

### 5 rincón cinéfilo

- el vladivideo imposible  
*mariposa negra*

- ¿qué es madeinusa?  
*madeinusa*

- para una ópera prima  
*la prueba*

- presente de cenizas  
*dragones, destino de fuego*

- hecha para gustar  
*peloteros*

- sangre fría para masas calientes  
*capote*

- el retrato de scarlett  
*la joven de la perla*

- o mirando la sombra de buster keaton  
*flores rotas*

- la cuadratura del círculo  
*el código da vinci*

- sentimentalismos chirriantes  
*un amor, dos destinos*

## 15 interiores

- los primeros días del cine en el Perú  
- todo tiempo pasado...

*pedro novak*  
*augusto geu*  
*recordar es descubrir lo que verdaderamente*  
*ocurrió*

## 20 especiales

*ley de la cinematografía peruana en debate*  
- ojos bien cerrados  
- el limbo interminable  
- un marco legal para el audiovisual en una  
nueva (y cambiante) realidad  
- historia de una gestión  
- construyendo conacine

- hacia un entendimiento consensuado  
- cuestión de fondo

## 29 festivales

10º festival elcine de lima

- notas y contranotas

- heddy honigmann en el olivar  
*deambulando por el 10º festival*

- cambio, desarrollo y uso de nuevas tecnologías  
*iván giroud*

- cine digital en la mira  
*camilo vives*

- lima es una gran película  
*muestra digital*

2º festival internacional de animación animagyc 2006

- fiesta animada

## 43 mundo

- el infalible

*centenario de billy wilder*

- de remakes, éxitos y fracasos

- por w.o en el cine  
*(el fútbol ausente, si proyección alguna)*

- no me gusta desaparecer en las películas  
*reflexiones sobre una entrevista con michael snow*

- persiguiendo realidades  
*javier corcuera*

- camino hacia el largo  
*lidia mosquera*

## 58 sala de ensayo

- las primeras herramientas de la enunciación  
audiovisual  
*posición, intervalo y articulación*

- el cine -¿síntesis?- entre las artes

## 76 tecnología

- el reflejo del objeto  
*fotometría*

## 78 in memoriam

- muerte de un cineasta joven  
*el adiós a fabián bielinsky y juan pablo rebella*

# BUTACA

Septiembre 2006. Año 8, número 29

Director: Mario Pozzi-Escot.

Consejo Editorial: Balmes Lozano, Orlando Macchiavello, Ichi Terukina, Juan Carlos Torrico, Raúl Zevallos.

Editora encargada: Julia Gamarra.  
Asistente de edición: Telmo Arévalo.

Colaboran en este número: Joel Calero, Pedro Canelo, Mario Castro Cobos, Oscar Contreras, Elvira De La Puente, Jorge Delgado, Alonso Izaguirre, Andrés Mego, Luis Pacora, Rodrigo Portales, Gabriel Quispe Medina, Andrés Mego, Mario Rivas, Raúl Rivera, Armando Robles Godoy, Augusto Tamayo, José Rojas Bez, Claudia Ugarte, Jorge Zavaleta Balarezo, Carlos Zevallos.

Diseño y diagramación: Mónica Giraldo.  
Apoyo en diseño: Peter Cruz, Paul Roque.

Diseño de carátula: Paul Roque.

Fotografía: Sophia Durand, Julia Gamarra, Vanessa García, Sonia Moy, Mario Pozzi-Escot, Michael Snow, Museo de Arte de Lima.

Logística: Miguel Rosas.

Coordinación: Verónica Roldán.

Agradecimientos: Javier Corcuera, Elvira De La Puente, Iván Giroud, Verónica Pérez, Kathy Serrano, Michael Snow, Ana María Teruel, Judith Vélez, Camilo Vives, Lidia Mosquera, Diva Producciones, La Noche de los Cortos, Museo de Arte de Lima, MVV Asociados, Nómade Producciones.

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. Luis Izquierdo Vásquez

Vicerrector Académico: Dr. Víctor Peña Rodríguez

Vicerrectora de Investigación: Dra. Aurora Marrou

## CCSM

Director General: Juan Federico García Hurtado

Director Ejecutivo: Martín Colán Torres



## editorial

**Butaca** lleva ocho años publicándose. El primer número apareció en 1998 gracias a Fernando Samillán, primer director del Cine Arte de San Marcos y fundador de la revista, quien laboró durante cuatro años en la institución, logrando con extraordinario esfuerzo editar diez números. En el 2002, Fernando Samillán asume la administración del Centro Cultural al cual pertenecemos, encargándose de la Dirección de Cine Arte René Weber, quien junto al talentoso equipo de sanmarquinos del área continuó el derrotero de **Butaca**, llegando a publicar dieciocho números en el transcurso de su gestión. En junio de este año, junto al cambio de Rector de esta casa de estudios, los directores del Centro Cultural y Cine Arte ponen su cargo a disposición, ingresando como Director General del Centro Cultural Federico García, quien a su vez me encarga la dirección de Cine Arte.

Iniciamos el octavo año de la publicación con el número 29, de transición, que marca el inicio de una nueva visión sobre la realidad del mundo cinematográfico en nuestro país. Ligada al cine peruano actual en medio de su eterna crisis, **Butaca** se replantea opciones sobre la cultura audiovisual predominante, teniendo en cuenta la rica diversidad cultural y étnica, así como el constante desarrollo tecnológico y artístico, abriendo sus páginas a todas las opiniones y posiciones. Dicha óptica asume esta problemática no sólo como una manifestación de base política y económica, sino que además se sustenta en la identificación, la voluntad y el impulso de la revista hacia el desarrollo de las industrias audiovisuales en las cuales el cine está inmerso.

Mario Pozzi-Escot



Mariposa negra

# el vladivideo imposible



Escribe Pedro Canelo

¿Me dan permiso para decir lo obvio? Cuando la ficción alude a la realidad debe apoyarse en la verosimilitud. De otra manera, la historia decae. Tambalea. Así no funciona, señor Lombardi. Regla tan simple, regla de salón de clase. **Mariposa negra** es un disparate desde que apareció alguien capaz de pensar en eso: en que una joven profesora de primaria es capaz de llegar donde Montesinos para vengar la muerte de su futuro esposo, un abogado incorruptible. ¿Así de fácil, Pancho? No pues, no puedo creerte.

Hace una semana recibí un correo electrónico que no leí por falta de tiempo pero que llevaba como asunto: "El defecto mariposa". No tengo dudas que el remitente se refería a este fallido largometraje. Fallido e incoherente. Como lo leen, no se preocupen si no pueden asimilar el argumento por forzado y ciego ante el contexto real. En resumen: Gabriela es una mujer de unos veintisiete años que está enamorada y que se va a casar. Pero a su prometido lo matan unos sicarios enviados por Montesinos. No conformes con el crimen, al día siguiente un diario chicha titulará que el fallecido era homosexual y otras cosas más. Venganza. Hay que buscarla como sea. Si el encuentro es en la salita, mejor. Así de ingenuo es este argumento. ¿Lo encontraré? ¿Qué creen?

Gabriela (Melania Urbina en débil exposición) era una chica feliz que recortaba mariposas de papel para hacerlas volar el día de la boda. Estereotipo forzado y bobalicón. ¿Acaso hay que ser tan buenote para saber sufrir? Gabriela encuentra en Ángela, una redactora del periódico sensacionalista, a su cómplice. Y es en esta relación "indefinida" donde aparece el otro cáncer de **Mariposa negra**: el guión. Cuando Gabriela ya está cerca de conseguir lo que tanto había esperado se despide de Ángela con un meloso: "*Nunca te olvidaré*". Si quieren escuchar otra vez algo así pueden pedir que repitan **Rosa Salvaje** o aprovechar la reposición de **Natacha**.

Sí, antes del cierre de **Butaca** nos enteramos que **Mariposa negra** había ganado el premio Glauber Rocha a mejor película latinoamericana en el Festival de Montreal. Aunque lo premiado no quita lo evidente. Francisco Lombardi presentó en la inauguración del Festival *el cine* a la película más floja de toda su filmografía. De este delirio de ciento veinte minutos sólo salvamos algunas actuaciones. Magdiel Ugaz ha confirmado que puede tener fuerza y desencanto a la vez, que un papel

de carácter o sórdido no le molesta. Es un hallazgo. Y Gustavo Bueno, inigualable cuando alza la voz.

Búsqueda de revancha. Objetivo: matar al monstruo. ¿Lo logrará? La estructura bordea con lo acertado en su afán de crear suspenso. Sobre todo cuando la protagonista se encuentra con uno de los sicarios (y con Juan Manuel Ochoa de malo, difícil no sentir miedo). Pero ese seguimiento al personaje y su convicción se pierde cuando se infiltran personajes como el de Ivonne Fraysinett, una lesbiana de la nueva ola que más parece salida de un cuento surrealista *open minded*.

En los minutos que pretendían ser "los más dramáticos" del filme se escucharon algunas risas en la sala del cine Metro. Quizá sea exceso de observación, pero recuerdo que Gabriela puso rostro de espanto antes de contestar la llamada para decirle la peor noticia. Pudo esperar cinco segundos más ¿no? O la abuela con Alzheimer que le pide que se busque otro novio. O cómo convenció al sicario de "salir" con la velocidad de una peperera de "La calle ocho". Sí, lo mejor era sonreír nomás. Ni modo.

¿Era **Mariposa negra** la película más adecuada para abrir el festival? Ya es asunto de otros haberla querido exponer de esa manera. Francisco Lombardi se disculpó antes de que comience la película. Dijo que la película había sido postproducida al vuelo para llegar a la fecha y que los errores se iban a corregir. Ojalá. **Mariposa Negra** es parte de una trilogía que empezó con **Ojos que no ven**. Caballero nomás. A soportar. A esta mariposa le cortaron las alas, la dejaron fea como oruga. Le quitaron vida. La disecaron antes de tiempo. ☹

DONACIÓN

### Mariposa negra

Perú, 2006. Color, 120 minutos.

Director: Francisco Lombardi.

Intérpretes: Melania Urbina, Magdiel Ugaz, Ivonne Fraysinett, Gustavo Bueno.

U. N. M. S. M.

BIBLIOTECA CENTRAL  
HEMEROTECA  
FONDO MODERNO



Madeinusa

# ¿qué es madeinusa?

Escribe Mario Castro Cobos

¿Qué será, después de todo, **Madeinusa**? ¿Un firme paso adelante en la historia del cine peruano que nos enorgullezca y hermane a todos? ¡Qué más quisiéramos! Y además ¡cuánto lo necesitamos! ¿Un nuevo referente tal vez? ¿Una sorprendente nueva base para construir un nuevo cine? ¿La partida de nacimiento de alguna nueva fórmula estética? ¿Un nuevo faro, cómo lo diremos, barroco-kitsch o kitsch-barroco, un faro sincrético, que nos iluminará a todos por el buen camino?

¿O de repente resulta que la realidad es otra, muy diferente, y **Madeinusa** será algo menos, mucho menos —demasiado menos—, o sea, oh desilusión, lo de siempre, otra vez, o bueno, casi? Para decirlo más claro: ¿**Madeinusa**, entonces, será, para nuestro pesar (no para nuestro placer), más de lo mismo, solo que hecha con un poco más de dinero, de cuidado, y más bonito? ¿Se tratará, en verdad, como muchos nos han dicho, de una película compleja, llena de temas, que sí se desarrollan? ¿O más bien, como que hay mucho que ver, si uno echa una mirada a la brillante superficie pero, si uno observa con detenimiento, simplemente se da con que no hay gran cosa dentro o más allá?

Otra cuestión que nos ronda. ¿El hecho de que una película gane un premio, dos, veinticinco, será acaso un argumento válido que nos haga entrecerrar la boca, o que nos inhiba de pensar libremente por nuestra propia cuenta y riesgo? Estoy convencido de que la crítica también puede declararse en tiempo santo, y formularse las preguntas que quiera. O caeremos en la autocomplaciente, infantil y poco productiva actitud de, por ejemplo, algunos amigos de la lista Cinemaperú, al decir que todas las películas peruanas son buenas, desde... hasta... en fin, la que quieran. Aunque lo hayan dicho en Fiestas Patrias... Memoria. ¿Quién nos ayudó más en la vida? ¿El que nos daba de palmaditas en el hombro, o el que nos señalaba con franqueza nuestros errores y limitaciones?

¿Por qué **Madeinusa** me pareció tan falsa? Hay algunos momentos y detalles que rescato, sin duda, pero me siento algo así como oscuramente ofendido. ¿A qué se deberá? El Perú es un país partido. ¿A alguien le importa, siquiera en fábula? ¿Dónde ha sido hecha **Madeinusa**? ¿Bajo qué mentalidad? Ese mundo pudo haber sido recreado en un estudio, entero, como en los musicales. Contradictoriamente, así hubiera sido más creíble. Qué aprendí del mundo andino. Me dicen que la directora ha hecho una ficción, que no es antropóloga ni documentalista. Ah,

entonces no había nada que aprender. Era puro decorado. Y ese era el punto de vista.

¿De qué trata **Madeinusa**? ¿Del mundo andino? Hay indios, pero no me parece suficiente. En general, tiendo a pensar que en el Perú hay miedo de enfocar mucho rato la cara de un indio. Sobre todo si parece que éste está pensando. (Y acusan a Reygadas de usar a los indios. ¡Pero les saca el jugo! ¡Qué diferencia! Explorar el mundo de un rostro. No ilustrar un cuento con pintorescos indiecitos.) ¿De qué trata **Madeinusa**? ¿Del incesto? Algo se ve, pero se queda en la anécdota y el gemido. ¿Y el falo perdido? Debe de estar divirtiéndose no sé en dónde, yo no lo vi.

¿De qué trata, de la propia **Madeinusa**? Veamos: de qué trata la propia **Madeinusa**. Una chica india que repite la historia de su madre. Al fin, deja el pueblo. Se va a Lima. Aunque la actriz no-actriz no lo sea, el personaje es de una pieza. ¿De qué trata **Madeinusa**? ¿De la mirada extranjera? Si el actor que hace de limeño actuara de, o fuera ciego, ¡qué actuación tendríamos!

No es sólo el drama del cine peruano (si eso existe), es el drama de un país partido. La maldición de **Madeinlima**. **Madeinusa** maquilla la pobreza, es en muchos momentos una instalación en una galería al aire libre, usa a los indios como decorado. Como a las esculturas, las estatuas. Hasta un turista podría mirarlos con mayor curiosidad.


Qué dirán (o no dirán) los críticos patriotas. Tal vez lo mismo que en el festival *elcine* cuando uno les preguntaba su parecer sobre películas peruanas. Había un silencio mágico. Aspiraban un poco de aire (siempre es bueno, si no, uno se ahoga), y soltaban el *password*, ése, el que les permite integrar el redondo círculo de críticos patriotas: “-Interesante-”. ●

## **Madeinusa**

Perú, 2006. Color, 100 minutos.

Director: Claudia Llosa.

Intérpretes: Magaly Solier, Yiliana Chong, Ubaldo Huamán, Carlos de la Torre.



La prueba

# para una ópera prima

Escribe Mario Pozzi-Escot

Esta es una película metafórica, subjetiva, emocional. Miranda busca a su corrupto padre dado por desaparecido, pues su tipo de sangre puede salvar la vida de su hermano menor. Al emprender su búsqueda viaja a Arequipa, donde se le vio por última vez. Entre otros personajes, encuentra a Saúl, un joven ingeniero que la acompaña en este recorrido, lo que motiva una revisión de su pasado al mismo tiempo que el descubrimiento de una realidad dura y desesperada, confrontándola con la difícil prueba de tratar de conocerse a sí misma.

Sustentada en un nivel profesional audiovisual óptimo, tanto técnico como artístico, –aunque no limpio, lo que empobrece la propuesta (pasa en las mejores familias): micros en escena, saltos de cámara y trucos obvios que resuelven problemas de la banda sonora entre otras cosas, sin mencionar a nivel de la puesta en escena la evidente esquematización de los personajes–, **La prueba** quiere ser un filme dual. Intenta condensar, por un lado, el sempiterno problema que de alguna manera enriquece al Perú: dos mundos, muchos mundos para un solo país en crisis, en desarrollo, pluriétnico, multirracial; y por otro, la visión de una generación capitalina, nihilista, desengañada, que vivió inconscientemente la violencia y corrupción de las décadas pasadas en medio del atosigante centralismo limeño, que en su baja autoestima, resentimiento y alienación cultural manifiesta su época, su generación, su realidad. **La prueba** no alcanza esa dualidad, no es posible al proponernos un lenguaje contradictorio que bloquee su libre fluir, basado en recetas y soluciones del drama/acción; no es posible porque asume el filme de carretera controlando al máximo el ritmo, negándolo, encorsetándolo en una historia sin interés por lo obvio y en una suerte de desarrollo intimista bordeando lo psicológico. La propuesta de la directora no logra su objetivo: dos viajes, dos búsquedas que se bloquean.

En el nivel actoral, la protagonista Miranda, interpretada por Jimena Lindo, mal evoluciona en una dramática introspección a la búsqueda de ella misma a través del encuentro con su padre, su propia conciencia y el recorrido que emprende por carreteras, caminos desolados y grandiosos paisajes, al igual que el personaje de Saúl, interpretado por el actor Pietro Sibille, quien plantea su trabajo sin superar sus ya conocidos argumentos actorales –talento le sobra–, faltándole una vez más distanciamiento sobre su propia persona, impregnando a su personaje con el mismo tono de voz, tics, movimientos corporales y demás, que hacen repetitiva su interpretación.

**La prueba** se sostiene en un intento de fusión de géneros, asumiendo en realidad una simple estructura clásica. Los personajes se desenvuelven conforme van apareciendo, estableciendo nexos vivenciales entre ellos a través del diálogo, intentando resolver los problemas planteados sin solucionar el conflicto al desarrollar la descripción psicológica de los mismos, lo que hace que la película entre en un ritmo que establece su propio tiempo, lento, paisajístico, que va desenvolviéndose en paralelo a la crisis emocional de la protagonista conforme se acerca el momento del encuentro con el padre. Al exponer los aspectos dramáticos, a través de los *flashbacks* y no de los *plot points* que caen por su propio peso, se diluyen las soluciones del género sin cumplir sus verdaderos propósitos, lo que *ralentiza* innecesariamente las secuencias, ligando el paisaje a los momentos emocionales, llevándonos causalmente a soluciones vanas, sin descubrirnos sino mostrándonos superficialmente esas distancias personales, sociales, culturales, vivenciales entre regiones, clases, zonas y territorios del Perú.

Esta ópera prima, al negarnos el asombro en su desarrollo dramático y proponiéndonos lugares comunes y soluciones melodramáticas, hace superficial la historia y vano su impulso expresivo técnico. La imaginación creadora se sustenta en rupturas y propuestas inéditas basadas en acciones integradoras que generen una dinámica audiovisual que cuente a través de la trama –dirigiéndose a un público escogido, por no decir objetivo– una historia que trascienda las realidades de nuestras propias vidas, lo que no sucede en este filme. El final se halla prefigurado en el comienzo y al revés, lo que hace inevitable que la verosimilitud de la propuesta la descubramos antes del final de cada secuencia siendo el *The End* evidente. ◉

## La prueba

Perú, 2006. Color, 100 minutos.

Director: Judith Vélez.

Intérpretes: Jimena Lindo, Gianfranco Brero, Pietro Sibille, Leonardo Torres Vilar.



Dragones, destino de fuego

# presente de cenizas

Escribe Miguel Rosas Baes

La animación ofrece muchas posibilidades, ya que utiliza un lenguaje universal y expresa líneas argumentales fáciles de comprender. Esa es la razón de su éxito, pero no necesariamente garantiza su calidad, pues el público no es el mismo que en la época de Walt Disney. Atrás quedaron las fábulas mágicas y candorosas que entretenían a los niños, ahora existe un espectador más exigente y crítico que no debe ser subestimado. Por ello los estudios Disney reorientaron sus propuestas, al igual que los japoneses, quienes destinan cada producto a un público específico: *shonen* (chicos), *shoujo* (chicas), *hentai* (erótico), etc. La animación digital ha evolucionado a un nivel inimaginable, basándose en historias profundas y congruentes, personajes fascinantes y complejos, calidad de animación y efectos especiales. Este no es el caso de las dos producciones de Alpamayo, **Piratas en el Callao** y **Dragones, destino de fuego**, películas que fueron anunciadas con bombos y platillos pero que finalmente solo han quedado como buenos intentos.

Si bien ha transcurrido poco más de un año desde el estreno de **Piratas**, después de ver **Dragones, destino de fuego** queda la misma insatisfacción y cuestionamientos de entonces. Estando supuestamente a la vanguardia en la región en lo que a animación digital se refiere, es evidente que no se puede pedir demasiado a una productora que recién se inicia en un terreno tan difícil. Es cierto que la animación ha mejorado de una película a otra, pero aún no alcanza la calidad deseada. Los fondos y las texturas son lo mejor, pero el movimiento de los personajes –que a veces solo saltan sobre un fondo móvil– aún es imperfecto, al igual que su expresividad.

Lo mismo ocurre con el sonido, que no diferencia entre los espacios abiertos y cerrados. Tampoco el montaje de la voz de los personajes satisface, pues se priorizó la convocatoria a actores de la farándula local en un afán de marquetear la película, en lugar de mejorar el producto. Muchos de estos fueron usados para personajes intrascendentes o con poca participación en el filme. Los mejores fueron los actores mexicanos, quienes dieron a sus personajes el matiz e intensidad requeridos. De los nacionales se puede decir que Gianmarco cumplió, Gíanella Neyra desentonó con su dejo argentino dentro de un conjunto de voces neutras, y el resto simplemente no trascendió.

Entendemos que a nivel económico y tecnológico no podemos compararnos con las producciones foráneas, pero parece que en ingenio y creatividad también estamos muy

lejos. Los filmes de Alpamayo se han caracterizado por sus malos guiones, donde abundan los vacíos e incoherencias, diálogos pobres e historias inconclusas y sin explicación (el viaje en el tiempo en **Piratas** o el origen del talismán de Sinchi en **Dragones**). Cabe preguntarse si los guionistas no han sabido adaptar las historias originales, si no son los adecuados para este tipo de producciones –un guionista reconocido y famoso en ficciones no necesariamente repite su éxito en una historia de aventuras y fantasía, atípica en sus trabajos–, o si el director no ha podido plasmar en la película lo que el guión requería.

En **Dragones** el guión propone una serie de temas inconexos: inicia con un mensaje de identidad (ser lo que uno es), pasa a la transformación del “patito feo” en cisne (en este caso, en dragón), luego a un mensaje ecologista sobre el cuidado de la naturaleza, para terminar con la historia del príncipe desheredado que regresa a salvar a su pueblo. El final de la película resulta ilógico: el dragón inexperto vence al malvado de turno –que ha derrotado y esclavizado a todo un pueblo de dragones guerreros de gran poder– para finalmente renunciar a su reino y vivir un romance con una libérnaga (¿?). La referencia intencional y exagerada a otras películas como **Matrix**, **Rocky**, **El rey león**, **E.T.** y en especial al personaje de Scrat de **La era del hielo**, evidencian la poca originalidad del guión, que con estas argucias intenta cautivar al espectador, fracasando en el intento.

Es duro criticar trabajos que despertaron tantas expectativas y simpatías, pero después de ver a seres majestuosos como los cóndores y el otorongo queda la desilusión de no poder exportar nuestra grandeza e identidad a través de la animación. Esperamos más de Alpamayo y de otros animadores nacionales, sin hacer las cosas a la ligera y siendo autocríticos; si no seguirán llenando nuestro cine con trabajos poco originales y de baja calidad. Aún hay tiempo. ☹

## **Dragones: destino de fuego**

Perú, 2006. Animación. Color, 90 minutos.

Director: Eduardo Schuldt.

Voces de Gian Marco Zignago, Gíanella Neyra, Silvia Navarro, Jesús Ochoa, Roberto Moll, Katia Condos.



Peloteros

# hecha para gustar



Escribe Verónica Roldán

Aunque para muchos sea uno de los causantes de que no lleguemos a un mundial, el fulbito, variante peruana del fútbol, es capaz de despertar sentimientos tan intensos e irracionales como su prestigioso y profesionalizado progenitor. Después de todo, sean once o seis los jugadores, nadie puede negar la fascinación que suscita el verlos correr detrás de un balón e introducirlo en el arco, o la descomunal expectativa que se despierta cuando un equipo se enfrenta a otro. Si bien hay quienes no lo podemos entender, cada vez son más los adeptos a este cuasi deporte nacional, que todos de una u otra forma hemos experimentado, disfrutado o padecido alguna vez.

**Peloteros**, ópera prima de Coco Castillo, nos cuenta a lo largo de noventa minutos la historia de seis amigos adolescentes a quienes les gusta jugar en los campeonatos de fulbito que se realizan en su barrio, en Breña. Pese a perder continuamente, su entusiasmo no decae. Sin embargo, un día gracias a un cambio de posición empiezan a ganar. Animados por sus triunfos deciden jugar el campeonato de mayores, haciendo de todo por participar, dando sus primeros pasos hacia un mundo en el que "ya nada será igual".

El fulbito es el tiro de partida, la excusa para acercarnos a los pensamientos, sentimientos, sueños e historias de estos adolescentes: El chino (Yamir Londeo) es el bromista del grupo, que sólo vive con su mamá; Vargas Llosita (Christian Ruiz), el *intelectual*, es víctima de la poliomielitis; Aldo (Stefano Tosso), el capitán del equipo, vive obsesionado por una prostituta; el negro Hernán (Frank Mc Bride), hermano de Marlene (Maricarmen Marín), tiene una madre alcohólica; Norman (Joel Ezeta) es hijo de un policía que maltrata a su familia; y Luchito (Marco Antonio Solís), el benjamín del grupo, espera la añorada visa para irse al país del norte con su familia.

La cinta, pese a todas las limitaciones técnicas, tanto en la imagen como en el audio, denota oficio narrativo, logrando mantener el interés y el ritmo. El guión, con diálogos y situaciones estereotipadas, presenta contextos poco verosímiles —como el sugerir que un campeonato distrital de fulbito puede ser un trampolín para saltar al fútbol profesional— y/o innecesarios, como las redundantes explicaciones de la voz en off y ese doble final tan nostálgico y melancólico, con moraleja incluida, que no aporta mayores elementos al desenlace del filme.

Se nota que la película está hecha para gustar al gran público, especialmente al peruano. Proyecta las vivencias adolescentes de un grupo de amigos de barrio, sus aprendizajes —que van desde problemas caseros hasta su iniciación sexual— en los que la anécdota e inclusive la criollada son recurrentes. Aún no atinamos a discernir si los desnudos de Mónica Cabrejos y Maricarmen Marín son simplemente para despertar las poluciones de los espectadores varones o realmente se creía que eran necesarios para el mejor desarrollo del filme. En todo caso, la incursión al burdel es una de las secuencias que más convence en este intento por reflejar lo que la curiosidad de nuestros adolescentes puede hacer.

Con **Peloteros** pasa algo que siempre ocurre con las producciones hechas por encargo: por tratar de complacer no evoluciona en sí misma, no asume una postura —va de una comedia pícaro al más encarnizado melodrama y, por lo tanto, no desarrolla su autonomía como propuesta. La puesta en escena es televisiva, no logra transmitir la esencia del cine, esa coalición básica de imagen y movimiento que se expresa más que por lo que dicen las palabras, por lo que vemos reflejado en la pantalla. A sus personajes les pasan cosas, las situaciones ocurren, pero no maduran ni trascienden.

El fútbol, el barrio, los amigos siempre serán una buena excusa para crear historias, confiemos en que las que vengan no se conformen sólo con driblear y se concentren más en anotar. ☞

## **Peloteros**

Perú, 2005. Color, 90 minutos.

Director: Coco Castillo.

Intérpretes: Joel Ezeta, Marco Antonio Solís, Christian Ruiz, Stefano Tosso, Frank Mac Bride, Yamir Londres, Maricarmen Marín, Mónica Cabrejos.



Capote

# sangre fría para masas calientes

Escribe Mario Castro Cobos

¿Capote, un gran escritor? ¿El libro de Clarke, un gran libro? ¿**Capote**, una gran película? Truman Capote se creía genial: “Soy *alcohólico*. Soy *homosexual*. Soy *un genio*.” Yo valoro su testamento literario, el prólogo de **Música para Camaleones**, el último de los libros que publicó. Fue lo más sincero que escribió. Una auténtica y honesta confesión. Una biografía condensada en un frasco con sangre. Emocionante y útil para quienes quieren escribir. Capote: genio de la autopromoción. Torturado, carismático, inteligente, de lengua viperina. Astuto, sin grandes escrúpulos, oportunista, ese era Capote. Corrompido por el sistema con gran gusto. Miembro del jet-set. El problema es que no pudo superar su narcisismo. No fue muy capaz de hacer contacto con el prójimo, de entenderlo. Y supeditó su integridad a su carrera. En cuanto al libro de Gerald Clarke, publicado en 1988, éste no es, precisamente, el trabajo más crítico con respecto al biografiado que uno pueda encontrar en librerías. Es en ese libro en el que se basa la película.

Aunque esquivo lugares comunes, no los esquiva todos, y no prescinde, entre ellos, de muchos de los más graves. En el fondo yace la infamia habitual –no por eso menos indignante y repulsiva– en que caen los biopics. La simplificación brutal. ¿Quién se salva? Es innegable que hay mucho cuidado de parte del director de no pasarse de la raya, de no exagerar, pese a que se trata justamente de un periodo de la vida de un personaje tan monumentalmente exagerado (o será por eso). Ese es el problema. Existe una sobriedad, sí, pero que deviene lasitud en la puesta en escena –¿se imaginan **Capote** filmada por Oliver Stone?–. **Capote** es una película discreta, contenida, hasta apacible, conservadora; y que ganaría mucho siendo audaz como su protagonista. Pese a algunos momentos dramáticos, se siente como si algo se interpusiera entre uno y lo que está viendo: la vida está del otro lado del vidrio. Porque, cuando una película es tan “correcta”, podemos estar seguros de que algo anda mal. **Capote**, más temprano que tarde, impaciente y despierta sospechas. Así, se hace evidente que es una película bastante timorata, que en realidad arriesga poco o nada. Visualmente, se desenvuelve principalmente entre planos generales y planos medios, manteniéndose a una respetuosa distancia que no permite revelaciones. Se usan con cautela la cámara en mano y algunos planos más cercanos. Me pareció cómico que la cámara se sacudiera un poco cuando Capote está en

shock por la ejecución de Perry. La cámara teme algo. Qué será. ¿Tal vez el cine? (Bennet Miller viene del teatro, y no es prejuicio decir que sí se nota).

Lo mejor de la película, su razón de ser, se encuentra en Philip Seymour Hoffman. Lo que hace con su voz, sus gestos y prácticamente cada uno de sus movimientos, es admirable. Retrata a un hipersensible envuelto en piel fría de lagartija. Pero, sin escamotear méritos, interpretar a un hombre que vivía **actuando**, no ha de ser tan terriblemente difícil. La simpatía ¿ingenua? por el personaje elegido puede tornarse peligrosa. **Capote** puede ser vista casi como una unipersonal filmada. El resto de personajes parecen espejitos. Establecida la “genialidad del personaje” –por la emisión de una serie de frases, más o menos agudas, ninguna de las cuales llega a “genial”–, rodeado constantemente de gente que lo admira, o admira su fama, se nos pide sibilinaamente (aunque reconozcamos su miseria moral) que seamos indulgentes y le perdonemos sus no pocas debilidades “demasiado humanas.” La cultura del éxito a toda costa lo justifica; la identificación tiene que ver no poco con esto. No importa si Capote se pasa por la entropierna la ética periodística y la de escritor también, lo que importa es que logró escribir “el libro”, o eso fue lo que creyó. Es lamentable que en las palabras que aparecen al terminar la película, se diga que **A sangre fría** fue el último libro que terminó. Capote publicó luego, en 1980, **Música para Camaleones**.

Tristes *biopics*: vuelven los mitos antiguos o contemporáneos manejables, para ser así consumidos alegremente por las masas no inclinadas a pensar de manera crítica. En suma, **Capote** no es, ni remotamente, el examen implacable de una conciencia, sino apenas un dibujo insatisfactorio y casi complaciente del cinismo. ☞

## Capote

Estados Unidos, Canadá. 2005. Color, 114 minutos.

Director: Bennett Miller.

Intérpretes: Philip Seymour Hoffman, Allie Mickelson, Kelci Stephenson, Craig Archibald, Bronwen Coleman.

La joven de la perla

# el retrato de scarlett



Escribe Jorge Zavaleta Balarezo

Esta es una película exquisita. No solo por el diseño de producción, que recrea fielmente un periodo cumbre de la pintura holandesa, el siglo XVII, y retrata a uno de sus maestros, Johannes Vermeer (Colin Firth); ni por la historia que cuenta en sí misma, que no deja de ser subyugante. Lo es, también, porque vemos en plena juventud, casi dejando de ser adolescente, a una Scarlett Johansson que se revela como una auténtica diva, entre seductora e inocente.

Así, la ficción urdida para la literatura por Tracy Chevalier cobra otra forma y expande sus dimensiones en la pantalla. Estamos ante uno de esos amores sin palabras, una de esas pasiones recónditas, que a veces son las más dolorosas. Aquí se impone el silencio, pues hay otros compromisos que cumplir. Entonces se privilegian los gestos, una mirada, un roce de las manos. Y esos detalles el director Peter Webber los registra con acierto y con una cámara certeramente cómplice.

Webber ha logrado asimismo una curiosa ambientación de época, entre mercados públicos, un paseo lejos de la ciudad y el interior de una casa, donde Vermeer, su esposa y una prole cada vez más numerosa reciben a la joven del título. Ella, Griet, trastocará todos los afectos de este hogar en crisis y dependiente de un vicioso mecenas. Sencilla, humilde, Griet tiene, sin embargo, la suficiente personalidad como para anteponerse a los conflictos o enfrentarlos con firmeza. Y, además, será ese objeto del deseo, ya no solo artístico ni pictórico, que el maestro elegirá para sí, aun como una utopía.

En esta recreación de época, el filme aporta la interesante muestra de cuán condicionados estaban los artistas a los deseos de sus protectores. Prácticamente su libertad les era comprada, y lograrla suponía una pesadilla, pues el obtener la ayuda de un hombre rico implicaba negociar esa ansiada independencia. Pero no había otra salida. Era signo de los tiempos, condición previa; oponerse a ella era condenarse al ostracismo, renunciar a privilegios e intereses. Y, después de todo, Vermeer tiene una familia, un nombre, un prestigio.

Por ello es interesante ver cómo "la joven de la perla" ingresa en su vida y provoca las turbulencias que sacuden a la película. Scarlett Johansson no tiene el deber de perturbar ni emocionar, pero su sola presencia lo hace. Tanta bondad y carisma merecen un retrato. Y tras él se oculta, como un

misterio preciado, la verdadera fuerza del amor, pero también del desengaño. De lo que fue y de lo que no pudo ser.

En esa línea, estamos ante una película intimista que revela y a la vez sublima sentimientos, alegrías, goces, pesares. Es también una cinta de personajes sólidos, dibujados con soltura. El relato nos muestra, por otra parte, todo un tejido social, muy típico de la época, con burgueses y nobles, con sirvientes y obreros. Así, se proyecta la recreación de un "lugar en el tiempo", en el cual la felicidad parecía más una ilusión, pues su precio era muy alto.

Personas dedicadas únicamente al trabajo en una sociedad preindustrial. Ese es el aparente sino gris, injusto, de esos años. Pero, aún así, priman el sentir, el deseo, la puesta en marcha de los secretos mecanismos de nuestra mente. Hasta se podría hablar de éste como un filme con moraleja, por lo inevitable de las situaciones finales. Pero mejor quedémonos con los momentos más gráficos, más seguros, más detallistas. Allí está Griet posando para la inmortalidad, allí están los labios ya lejos de la inocencia y muy sensuales de Scarlett captados por la cámara; el rostro que deja de perturbarse y toma confianza, que admite el sentimiento.

Y está, también, el maestro maravillado, impávido ante su obra. Esta es una película singularmente artística, no solo porque trata de un pintor fundamental y de su contexto histórico, sino porque su estética profunda y hasta seductora expone un arte de amar, una forma de explorar cada sentir, cada latido, cada innegable fuerza apasionada. Cada locura. Allí es cuando cae el telón. Cuando se mide la certeza de lo imposible. Y es en esos momentos que surge el giro emotivo, ineluctable, poético. Pensar que esto pudo suceder una vez. Scarlett, finalmente un sueño, cercano e inalcanzable a la vez, gana la partida y conquista al espectador. ◉

**La joven de la perla (Girl with a pearl earring)**

Reino Unido, 2003. Color, 98 minutos.

Director: Peter Webber.

Intérpretes: Colin Firth, Scarlett Johansson, Tom Wilkinson.



Flores rotas

# o mirando la sombra de buster keaton

Escribe Mario Castro Cobos

¿Es Don Johnston, el personaje de Bill Murray en **Flores Rotas**, alguien que está, o ha sido, desconectado de sus emociones – como si fuera un aparato–, anestesiado con una mezcla curiosa de ironía, indiferencia y perplejidad? ¿O es tal vez alguien ubicado (o más bien desubicado), en parte, más allá de su propia voluntad, en un lugar muy especial que, para expresarlo de alguna manera, se encuentra “más allá de todo”?

Ya los hermanos Coen intentaron hace unos años, y con éxito, hacer algo semejante en **El hombre que nunca estuvo** –que para mí es sin duda lo mejor que han hecho–, protagonizada por Billy Bob Thornton, sólo que donde los Coen llegan a mostrar un ser verdaderamente trágico, a fuerza de un cruel, penetrante humor negro y una piedad un tanto remota, y con un personaje principal aún más ajeno, patético y hermético que el interpretado por Bill Murray; en el caso de **Flores Rotas**, Jarmusch resulta haciendo el bizarro equilibrio entre una especie de “comedia existencialista de carretera” (término curioso, hay que reconocerlo) y algo que oscila entre la nostalgia, la pérdida de un no sé qué innominado y a la vez evidente, y la más pura melancolía.

**Flores Rotas** no es, si mi percepción es correcta, lo suficientemente cómica para calificar dentro del género o etiqueta de “comedia” ni consigue tampoco tener los suficientes elementos dramáticos o la “intensidad” requerida para que uno pueda considerarla con exactitud un “drama.” Entonces, ¿qué será?

Para empezar, si una cosa me parece segura es que en este caso los términos comedia o drama, entendidos como categorías cerradas, se rechazan entre sí de común acuerdo. No funcionan. Ocurre que Jarmusch ha hecho una película de Jarmusch, aunque, hay que decirlo todo, este no es el Jarmusch más Jarmusch entre todos los Jarmusch posibles. Al contrario, se trata acaso de su película más convencional hasta la fecha, y aún así, por supuesto, sigue siendo una obra poco convencional.

Jarmusch no cree demasiado en la importancia relevante de los *plots*. Los suyos, si los hay, son tan abiertos que terminan siendo tragados por esa “otra cosa” que persigue. Difícil de definir, se trata de un sentimiento que planea bajo la capa vistosa de los acontecimientos y la acción vertiginosa o trepidante. Tiene que ver, antes que con una construcción dramática, con la conexión (o reconexión) con un sentido

siempre elusivo o ambiguo de lo real, usando como estrategia no temer dejar que el tiempo transcurra, bucear o dejarse llevar por el movimiento de lo aparentemente estático. Un cine que dependa de lo inabarcable, no un apéndice, aunque sabio, de Aristóteles, el marketing o la relojería.

Tirado en su sofá, Don Johnston (no Don Johnson), más que hacernos suponer que alberga en su rico interior profundos pensamientos, parece convertirse o sumirse delante de nuestros ojos en la categoría (sólo temporalmente salvadora) de un mero objeto. A lo largo del metraje, su rostro nos resultará más sugerente que los desesperados visajes de tantos otros. Y, si me pongo decididamente del lado de la diversión, encuentro que la interpretación de Bill Murray en **Flores Rotas**, y no la de Philip Seymour Hoffman en **Capote** es la que hubiera merecido el Oscar. Y no creo desmerecer en nada la admirable composición del actor que ya brilló en **Magnolia**, de Paul Thomas Anderson.

**Flores Rotas** trata del viaje a ninguna parte, o hacia el único lugar al que uno puede ir, hacia uno mismo. Por eso, la vuelta en círculo que es la película, aún pareciendo tan inútil, ha sido necesaria: el viaje al hijo perdido, al tiempo perdido, a la(s) mujer(es) perdida(s), a la vida perdida y que tal vez pueda recuperarse. Sino baste recordar el movimiento final en círculo de la cámara, en torno al protagonista, para dejar en claro esta idea o posibilidad.

Comparar **El hombre que nunca estuvo** con **Flores Rotas** no es en lo absoluto un capricho personal. Ambas películas recogen algo de la estirpe de ese genio llamado Buster Keaton, así como mucho de lo que amamos en Woody Allen es inexplicable sin las películas de esos otros genios de la comedia, los Hermanos Marx. Allen o Jarmusch: un puente hacia ellos. Porque siempre será bueno recordar a los más grandes. ☞

#### **Flores rotas (Broken flowers)**

Estados Unidos, 2005. Color, 106 minutos.

Director: Jim Jarmusch.

Intérpretes: Bill Murray, Jeffrey Wright, Sharon Stone, Frances Conroy, Jessica Lange.

El código Da Vinci

# la cuadratura del círculo



Escribe Óscar Contreras

**El código Da Vinci** (2006) de Ron Howard, un “supertanque” de la industria de Hollywood, echado a andar con puro marketing de alto octanaje, previamente encerado con el guaipe de la prensa “mermelera” (sí, mer-me-le-ra) no llega a avanzar, como película, ni a 20 Km/h en bajada. Y eso gracias a la actitud de los críticos de cine del mundo, que rápidamente advirtieron su antipática naturaleza de digest para espectadores ingenuos: turistas del cine, de todas las clases y colores, que probablemente no leyeron el libro; que comen necroleína en forma de pop corn y contestan sus aparatosos celulares en medio de la función como si en una pollada se encontraran.

Luego de ver la película, los millones de lectores de la novela de Dan Brown difícilmente habrán elaborado una nueva perspectiva o concepto alrededor de su fluida y aguardientosa trama policial (lo de aguardientosa esta referido a su impureza literaria), recorrida por hipotesis en torno a la legitimidad del cristianismo. Y es que es muy difícil abordar los misterios del Santo Grial y los de la “cuadratura del círculo” desde una posición provinciana, sin una actitud sincera sobre los mecanismos narrativos. Pero nunca se sabe en este negocio peregrino. Un golpe de suerte de repente y uno tiene que tragarse sus prejuicios. Al fin y al cabo Hitchcock y Orson Welles hicieron grandes películas a partir de materiales literarios mediocres. Los históricos *aggiornamientos* de Curtis Hanson y Jonathan Demme son demostraciones palmarias de inventiva cinematográfica aplicada a la adaptación.

De manera que se esperaba una reproducción convencional de la historia y de la Historia, con chispazos de intriga internacional y policial y con una gran hipoteca audiovisual –también ideológica– de por medio. Pero nada de nada. Porque **El código Da Vinci** es la negación absoluta del cine. La “película del año” no tiene una sola imagen que signifique algo, que movilice nuestra emoción, que suspenda nuestra fe y privilegie el descreimiento por el catolicismo. El director ha pretendido ilustrar el libro con palabrería escolar, con escenarios naturales, con juegos de mirada dignos de una telenovela europea en horario de madrugada. Todo tiene una pinta ecuménica insoportable. Porque no basta filmar la Mona Lisa en El Louvre o descifrar anagramas ni salpicarlo todo con *flashbacks* enciclopédicos, al estilo History Channel. Hace falta visión de la vida, humor sardónico, espíritu artesanal. Es penoso ver a Tom Hanks y a Audrey Tautou contagiados de la pereza audiovisual de Howard, componiendo una pareja sin el carisma ni la malicia necesarios,

que si le sobran a Ian McKellen en cada intervención, riéndose de sí mismo, riéndose de todo y de todos.

Uno de los momentos de la película de Howard en los que la falta de lógica dañan al libro, y a las personas esperanzadas en disfrutar una adaptación inteligente, es aquel en el que el avión particular de Mr. Teabing aterriza en Londres y, en un hangar, con medio Scotland Yard al frente, oculta a Hanks, Tautou y al villano Silas enmarcado. La cosa se agrava cuando, lejos del aeropuerto, Teabing sonríe y entonces ocurre un *flashback* explicativo que no resiste el menor análisis. Esa audacia impostada, desagrada. Tanto como un final que invita a la risa y no genera ningún tipo de flujo emocional.

En realidad **El código Da Vinci** es una de esas películas imposibles, que debió mantenerse en la congeladora de Hollywood por un poco más de tiempo hasta encontrar al director apropiado, al guionista idóneo, bajo términos de producción distintos, mas jugados a la otredad. Podemos barajar numerosos nombres pero poco importa ya. Hollywood ya no es lo que era antes, incluso en sus montajes tan estudiados y medidos. Quien sale de la sala satisfecho (porque hay mucha gente entusiasta) esta engrosando los inventarios lobotómicos que el cine industrial promociona no solo con espíritu maligno sino porque ya no sale otra cosa. El sistema colapsó hace tiempo y filmes como los de Hanks son sintomáticos de esta crisis. ☹

## El código Da Vinci

Estados Unidos, 2006. Color, 149 minutos.

Director: Ron Howard.

Intérpretes: Tom Hanks, Audrey Tautou, Ian McKellen, Jean Reno, Paul Bettany, Alfred Molina.



Un amor, dos destinos

# sentimentalismos chirriantes

Escribe Alonso Izaguirre G.

**Un amor, dos destinos** –traducción telenoveler de **An unfinished life** (2006)– es un drama promedio. Las intenciones por hacer vendible este producto como sea malograron una historia que podría haber tenido ángulos más interesantes por explorar, hasta el fondo y hasta donde se llegue, como la estrecha relación de los dos viejos vaqueros Einer (Robert Redford) y Mitch (Morgan Freeman), pronto opacada por la aparición de la nuera de Einer, Jean (Jennifer Lopez –así, sin acento porque ella es gringa–), sus avatares de mujer maltratada por el amante de turno y sus esfuerzos por dar una vida sedentaria a su pequeña hija.

¿Qué interesa de **Un amor, dos destinos**? Lo que dejan atrás, casi al último, los negociantes de los grandes estudios: Einer y Mitch, ese par de zorros anacoretas, dependientes el uno del otro. El primero se entrega solidariamente al cuidado del segundo, quien vive sin poder moverse con facilidad luego de ser atacado por un oso. El animal será capturado y encerrado en un parque zoológico para el entretenimiento de los lugareños. Einer hubiera querido matarlo, pero Mitch le pide a su amigo que lo libere. Incluso, Mitch tendrá oportunidad de acercarse a la bestia en el zoológico y afrontarla pasivamente: tan solo se limita a verla directamente a los ojos.

¿Qué lleva a Einer, con la voluntad de un misionero, a comportarse así con Mitch? Tal vez sea una forma de expiar el dolor existencial que le originó la muerte de su hijo –evento por el que culpa a Jean, dicho sea de paso–, al que endiosa constantemente y recuerda como fiel vástago.

Sin ánimo de ser sepultureros con un personaje, diríamos que la aparición de Jean sirve como elemento necesariamente perturbador: sólo así es posible que se nos revelen amargos fragmentos del pasado, como el que Mitch tiene oportunidad de echar en cara a Einer: “*Tu hijo se quería ir de aquí*”. Lamentablemente, ese filón de la película va desapareciendo para darle más protagonismo a Jean, típico personaje de dramita convencional que quiere salir adelante para que todo en la vida le vaya bien. Y claro, Einer cambia de actitud ante su nuera, y su vida renace, y se amista con el pasado, y un airecillo de la Familia Ingalls aletea en el cuarto final de la producción.

La cinta pasó casi desapercibida en nuestra cartelera, a pesar de la presencia de Lopez y de dos viejos actores de los buenos y aún vigentes en Hollywood, Redford y Freeman. Por cierto, el hombre que dirige **Un amor, dos destinos** es el sueco Lasse Hallström, quien viene trabajando en la industria estadounidense desde **Mi querido intruso** (1991). Hallström fue el cineasta que estuvo detrás de esa simpática película titulada **¿A quién ama Gilbert Grape?** (1993, con fotografía de Sven Nykvist), protagonizada por Johnny Deep y con la reveladora actuación de Leonardo DiCaprio haciendo de un retardado mental. Entonces Hallström era un observador curioso de los desencantos de la vida, envolviendo a sus primeros trabajos con ese tono gris –sin llegar a ser enteramente desesperanzador– bajo el que sus personajes no tenían una visión muy clara de lo que les esperaba en el porvenir.

Pero a veces su aparente tendencia “yo–amo–el–Oscar” le hace perder el equilibrio y tropieza con la sobre exposición sentimental de sus personajes para hacerlos objetos queridos y amados por el espectador, y así verse laureado y encebollado por las grandiosidades de la Academia, como ya ocurrió con algunos de sus anteriores trabajos: **Chocolate** (2000, “*un costoso producto envuelto en papel de seda, pero más que empalagoso, decididamente indigesto*”, según la apreciación de Luciano Monteagudo, crítico del diario argentino **Página 12**), **Las reglas de la vida** (también conocida como **Las normas de la casa de la sidra**, 1999), o **Atando cabos** (2001, “*un producto tan híbrido que no tiene otra identidad que no sea esa subestimación del público que profesa su compañía productora*”, otra vez, Monteagudo dixit). Aunque quién sabe, tal vez Hallström nos depare una sorpresa genial para callarnos la boca. ☛

**Un amor, dos destinos (An unfinished life)**

Estados Unidos, 2005. Color, 107 minutos.

Director: Lasse Hallström.

Intérpretes: Robert Redford, Jennifer Lopez, Morgan Freeman, Josh Lucas, Camryn Manheim.



Interiores del Jardín Estrasburgo, sede de la primera proyección cinematográfica en el Perú.

# los primeros días del cine en el Perú

Escribe Raúl Rivera Escobar

Hacia enero de 1897, todas las condiciones políticas hacían suponer que nuestro país se encaminaba hacia un promisorio destino, con todas las expectativas puestas en un gobierno de ancha base y fundamentalmente progresista, surgido de los entretelones de una corta, aunque cruenta, guerra civil. En efecto, el “95 con balas” había abierto el camino al poder, como presidente constitucional, al jefe demócrata Nicolás de Piérola, quien, como prueba de sus intenciones reivindicatorias ante aquel violento preámbulo a su nueva gestión, habría de dar una serie de reformas estructurales, con las que se propondría modernizar las instituciones del Estado.

Ese afán modernizador, promovido con entusiasmo por el gobierno, encuentra un alentador eco en el espíritu de la sociedad de entonces. Resulta significativo, en tal sentido, conocer, a manera de ejemplo, la nueva visión del ciudadano medio con respecto a su entorno, que, de una inicial concepción aldeana

del mismo pasa a una decididamente más cosmopolita. De allí la proliferación de nuevas y mejores edificaciones y obras públicas en nuestra ciudad, que traería como una de sus inmediatas consecuencias la inusitada expansión del trazado urbanístico.

Aquel particular ambiente es el que precede a la llegada a nuestro medio de los grandes avances de la técnica, que por aquellos días asombran al mundo y cuya masiva difusión incentiva el nacimiento de una renovada fe en el futuro del hombre. Por ello, no es difícil entender el franco espíritu de apertura con que nuestra capital recibe la novedad del cine, el 2 de enero de 1897. Ese día, siendo las nueve de la noche, las calles de aquella hoy distante Lima de coches y “tranways”<sup>2</sup> a caballo eran aún recorridas por un discreto número de ciudadanos, de los muchos que habían optado por permanecer en la capital, sin decidirse por la distracción que brindaban en esos días de verano los balnearios de moda, Barranco y Chorrillos.

A esas horas, un reducido grupo de personas se halla reunido en el interior del Jardín Estrasburgo<sup>3</sup>, conocido restaurante ubicado en la esquina formada por Botoneros y Mantas, frente a la Plaza Mayor de Lima. Dos personajes, C.J. Vifquian y W.H. Alexander se encargan de hacer los últimos ajustes a un curioso artefacto de su propiedad, llamado por ellos Vitascopio, que se halla al fondo del salón, a prudente distancia de un enorme lienzo que permitirá apreciar a los ocasionales espectadores el nuevo y prodigioso espectáculo de la "fotografía en movimiento".

El ingreso al recinto del presidente Piérola señala el inicio de aquella histórica velada. Los asistentes, bien ubicados en sus asientos frente a la pantalla, escuchan atentamente de labios de los propios Vifquian y Alexander las explicaciones técnicas referidas a las bondades del nuevo "invento de Edison", de las que están por ser testigos. Luego del atractivo extra de la audición de algunos fragmentos de ópera, a través de un nuevo modelo de Fonógrafo de Edison, se da inicio, por fin, al espectáculo central. Se apagan las luces y el público observa cómo dos bailarinas irrumpen raudas en el lienzo, ensayando graciosamente unos pasos de baile. Seguidamente se aprecia a dos personajes protagonizando una intensa escena de lucha, a la que sigue la corta secuencia de un mortificado paciente acudiendo al dentista, en pos de una extracción. Una escena cómica ambientada en una carrocera y algunas vistas de bailes satíricos conforman también el programa que mantiene con inmutable interés la atención del maravillado auditorio.

A las once de la noche se desliza la última sombra sobre el lienzo y llega a su fin el sensacional evento. Los asistentes, fascinados, no pueden menos que prorrumper en entusiastas aplausos de felicitación dirigidos a Vifquian y Alexander, quienes, de esta manera han hecho posible un acontecimiento importante: la primera función de cine realizada en el Perú.

El proyector Vitascopio utilizado la noche del 2 de enero era un artefacto accionado a energía eléctrica (suministrada para la ocasión por la flamante Compañía Industrial de Santa Catalina) y había sido probado por primera vez con éxito poco más de un año antes, en abril de 1896, en Nueva York. En realidad no era un invento original de Edison sino de Thomas Armat, quien, tras la firma de un convenio, le cedería los derechos de promoción y venta del aparato.

La maravilla de las vistas fotográficas en movimiento era posible gracias al paso intermitente de una tira de película (en la que se hallaba registrada la secuencia fotográfica) frente a un potente haz de luz, procedente de un concentrador de energía que proyectaba, ya ampliadas, las imágenes sobre la pantalla. Ya desde su primera exhibición, la prensa capitalina catalogaría como digno de admiración al Vitascopio, que sería mostrado por primera vez al público, en una función pagada, el 3 de enero.

Para tal efecto, el Jardín Estrasburgo organizaría las proyecciones bajo el sistema de tandas, programadas diariamente para las 8:30, 9:30 y 10:30 de la noche. Los diarios registran incluso los precios de las primeras entradas de cine emitidas en nuestro país: sesenta centavos por adulto y treinta centavos por niño.

El elegante Jardín comenzaría pronto a ser frecuentado por una crecida concurrencia, cuyo interés por el novedoso espectáculo iría en aumento con el correr de los días. Una relación del 6 de enero de 1897, aparecida en el diario **El Tiempo**, nos brinda una vívida descripción de aquellas primeras funciones: *"Escuchándose el canto de los más notables tenores, barítonos o tiples, en el teatro "Real" de Madrid ó en "L'Opera" de Paris; los mejores trozos de Norma, Fausto, ó Il Trovatore, canto que sale del no menos grandioso invento de Edison, cual es el Fonógrafo, se pasa amenisimos ratos. Oportunamente, queda el lugar mencionado sumido en completa oscuridad y en un lienzo colocado al fondo aparece la reproducción de pasajes nada ajenos á la vida real y con los movimientos tan apropiados á las circunstancias que se presenta, producen sorprendente efecto, quedando muy favorecida la ilusión de óptica"* (Sic).

El apogeo del Vitascopio en nuestro medio no habría de durar, sin embargo, mucho tiempo. A poco más de dos semanas de su presentación inicial, una reducción en los precios de las entradas y la programación de nuevos pasajes anunciaban, en cierta forma, la próxima llegada de un rival, destinado a arrebatarle su preeminencia en el gusto del público local: el Cinematógrafo. Creación de los hermanos franceses Louis y Auguste Lumière, el Cinematógrafo había sido realmente la primera forma efectiva de cine proyectado que se conoció. La primera exhibición pública se había llevado a cabo en París, el 28 de diciembre de 1895, mucho antes que Edison se familiarizara siquiera con la idea de cine proyectado de Armat.

La supremacía del Cinematógrafo con respecto al Vitascopio era, a todas luces, evidente. Frente a la discutible calidad de las imágenes, oscilantes, proyectadas por el aparato de Edison (situación agravada por el deficiente sistema de iluminación Drumond, empleado después), el artilugio de los Lumière, movido por energía eléctrica, garantizaba una insuperable precisión en la reproducción de las vistas, resultado en gran parte de la amplia experiencia de los hermanos franceses como fabricantes de artículos y materiales fotográficos.

El 2 de febrero de 1897, exactamente al mes de la llegada del Vitascopio, hacía su presentación oficial en Lima el Cinematógrafo. Los empresarios A. Tobler y G. Missols, dueños del equipo de proyección, habían decidido programarla también en el Jardín Estrasburgo. Las primeras funciones públicas fueron divididas cada noche en tres partes o actos, de diez vistas cada una, siendo el valor de la entrada de cincuenta centavos por serie.



Un éxito sin precedentes obtendría la proyección de las variadas escenas que constituyeron el programa inaugural, de un carácter marcadamente documental, típico del primitivo cine de los Lumière. Junto a una serie de impecables registros fílmicos de ciudades como Londres, Berlín, París o Moscú; Lima pudo apreciar entonces, por vez primera, películas famosas como **Salida de los obreros de la Fábrica Lumière**, **La llegada del tren** o **El regador regado** (la primera comedia cinematográfica de la historia), que habían formado parte del repertorio ofrecido en la histórica sesión de diciembre de 1895 en París.

Como era de esperarse, no pasaría mucho tiempo antes que el gran impacto inicial generado en el público por el Vitascopio fuera disipándose, en función de las indiscutibles ventajas técnicas y artísticas ofrecidas por el Cinematógrafo, que comenzaría pronto a ganar una mayoritaria y definitiva preferencia del público limeño. El propio Jefe de Estado se mostraría entusiasmado con las virtudes del nuevo artificio, haciéndose presente en la sesión del día 5. Las funciones en el Estrasburgo continuarían hasta el 12 de febrero. El creciente interés mostrado hacia el Cinematógrafo motivaría que, al día siguiente, el entretenimiento se trasladara por primera vez al Teatro Principal<sup>4</sup>, donde durante cuatro fechas –y a precios más económicos– se llevaría a cabo un nuevo ciclo de presentaciones, dirigido hacia un público más amplio.

Aún en abril, el Principal continuaría acogiendo al espectáculo cinematográfico, el cual iría consolidando, función tras función, su ya arrolladora popularidad.

En términos prácticos, el arribo del cine a nuestro medio aparentaba no representar más que la garantía de contar con una alternativa diferente de diversión, destinada a sumarse a la lista de otros entretenimientos de moda entre el público capitalino de entonces como el sainete, la opereta o la zarzuela por tandas que se presentaban en el Olimpo<sup>5</sup>, la ópera del Teatro Principal o las corridas de toros de Acho.

Pero para fines de abril de 1897, cuando los medios de prensa comienzan ya a proliferar en sugerencias con respecto a la factibilidad de rodar escenas callejeras en nuestra capital –sobre la base evidente del documentalismo de los Lumière–, se advierte que nuevas y audaces inquietudes afloran en nuestra ya evolucionada mentalidad cultural. No se trata sólo de dar cabida a un pasatiempo más, sino de considerar las posibilidades de un medio para construir una visión distinta de nuestra identidad y, a la vez, perpetuar eficazmente nuestra memoria.

Al arribo del siglo venidero se irían a cristalizar muchas de aquellas y otras inquietudes, ya de orden artístico y comercial, dando lugar al desarrollo de un original y complejo fenómeno que, desde entonces, sentaría firmemente sus bases en nuestra sociedad. ☺

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Expresión alusiva a la rebelión contra el gobierno del general Andrés Avelino Cáceres, acaudillada en 1895 por Nicolás de Piérola. El inútil derramamiento de sangre al que da lugar el enfrentamiento motiva la intervención del nuncio apostólico, Monseñor Macchi, quien convence a un impopular Cáceres de dejar la presidencia. Seguidamente, se forma una junta de gobierno presidida por Manuel Candamo, que es la que convoca a elecciones generales, en las que Piérola resulta vencedor.

<sup>2</sup> Vocablo de origen inglés, traducido como *tranvía*.

<sup>3</sup> En los predios del Jardín Estrasburgo se levanta en la actualidad el local central del Club de la Unión.

<sup>4</sup> El hoy Teatro Manuel A. Segura.

<sup>5</sup> El actual Teatro Municipal de Lima.

# todo tiempo pasado...

En esta edición damos inicio a una serie de artículos sobre personajes vinculados a la realización cinematográfica nacional, de ayer y de hoy. Lo hacemos con textos sobre Pedro Novak y Augusto Geu Rivera, quienes, desde las áreas técnica y formativa, son referentes para el cine de nuestro país.

## Pedro Novak



La falta de recursos económicos nos empuja a la creatividad e ingenio, que muchas veces linda con la genialidad. Pedro Novak fue el cineasta que con criterio y conocimiento pudo hacer unas y deshacer otras, para superar deficiencias de nuestra profesión.

Cuando teníamos una regular actividad cinematográfica, varios de los que ahora reconocemos como maestros trabajaban empeñosamente en largos y cortometrajes, labor de la que se podía obtener rentabilidad gracias a la ley de cine de esos años. Se hacía con los recursos a la mano, lo que no había se inventaba. La cuestión era lograr algo bueno al menor costo. Pedro Novak creaba el cine, desde las herramientas hasta la obra que proyectaba producto de esa manufactura. Usaba una cámara de cuerda Bell & Howell, cámara made in USA fabricada para la Segunda Guerra Mundial, y la alemana Arriflex. Con esas cámaras filmó un corto sobre los interiores de un reloj desarmado, viendo engranajes y piezas de su mecanismo. Pero lo relevante de su ingenio y alarde creativo es que él mismo reveló su material y lo copió con una copiadora que fabricó con motor de licuadora en el clóset de su dormitorio, que fungía de cuarto oscuro. El fotómetro que usaba era un multítester, la esfera para medir la luz incidente, una pelotita de ping-pong. Ahora no digamos que hacer cine es caro.

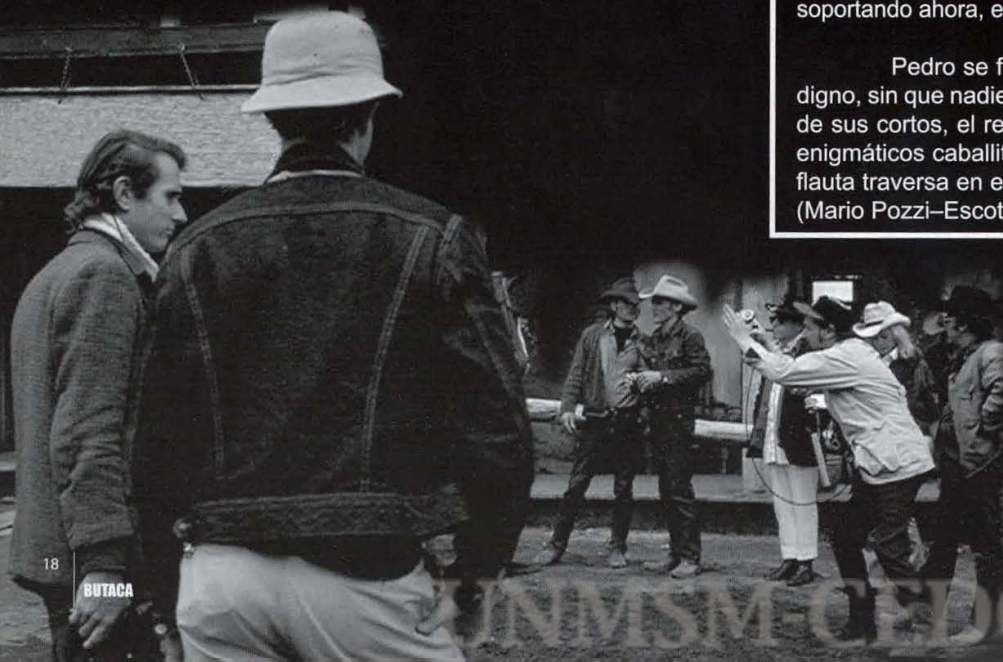
La práctica define el método, como la ideología los modos de producción. La forma mecánica de hacer cine permitía ese grado de reinención constante que ahora con el video y la digitalización, es decir, con tecnología envasada, se anula, en términos de que todo está hecho y nos limita a seguir las instrucciones que vienen en el empaque. (Orlando Macchiavello) ☺

Realizador, fotógrafo, inventor, músico, editor, electricista, químico, pacifista, caminante, humanista, cineasta, ya no está. Pedro Novak, Arriflex cámara en mano, hombre cámara, Leica en ristre, sandalias, drill, polo, toalla al hombro, se ha ido.

Atravesó el mundo del cine peruano desde los sesenta a fines del siglo XX, testigos nosotros cineastas, sus amigos: Armando Robles Godoy, Mario Acha, Arturo Sinclair, Jorge Suárez, Fausto Espinoza, Orlando Macchiavello, Francis Lay, Ichi Terukina, el que escribe y la pionera, por única y primera mujer directora, Nora de Izcue, entre otros ya perdidos entre latas y bastidores. Pedro dejó a su paso cortometrajes, documentales, comerciales y espléndidas fotos, junto con ese talento único para inventar y construir, y la sonrisa franca colgada de su rostro, cafecito de por medio en el Haití, su copa de vino en el Goyescas; y esas ganas de vivir a su propio ritmo, sutilmente, levemente, sin perturbar el tiempo, siempre de perfil en esta realidad caótica, efervescente, reivindicativa, en transformación que le tocó coyunturalmente vivir.

Será difícil olvidar para quienes trabajamos con él esa flauta travesa en las mañanas de *La muralla verde*, emblemático filme de Armando Robles Godoy, o verlo correr de arriba-abajo en Chincheros, Cusco, con su mágica Eclair filmando en medio del tumulto de la puesta en escena organizado en locación en el ya mítico y secuestrado filme de Dennis Hopper y Peter Fonda *The last movie*, donde también trabajamos. Aún resuena en el ekran de la 19327 su recordado corto sobre la vida de un reloj a cuerda de pared. Pedro, experimentado experimentador, investigador, vivió su época inventando mil y un artilugios mecánicos para filmar en esos años en los que el celuloide, la cámara, el laboratorio, eran cuestión de luz, de física y de química, y las imágenes analógicas llegaban a su máxima estética y profundidad temática, aún no superadas por los actuales fantasmas virtuales, efectistas por digitalizados, soportando ahora, eso sí, exitosos y banales temas comerciales.

Pedro se fue como vino y vivió en su cine, silencioso, digno, sin que nadie lo advirtiera. Queda en la memoria además de sus cortos, el recuerdo de su talento y compañerismo. Sus enigmáticos caballitos marinos trotan, danzando al ritmo de su flauta travesa en el hall de su casa ya demolida por el tiempo. (Mario Pozzi-Escot) ☺



AGR - ARG

# recordar es descubrir lo que verdaderamente ocurrió



Escribe Armando Robles Godoy

Cuando me enteré de que un señor Augusto Geu Rivera iba a dictar una conferencia sobre la música en el cine me senté en primera fila para escucharla. Desde que aprendí a ver las películas con "ojos de ver" (según aconsejaba Unamuno a quien viajara) comencé a prestar gran atención a la música cinematográfica, que me llevó a descubrir lo maravillosamente efectiva que era cuando estaba bien empleada, y lo mal que la empleaba la mayoría de los cineastas; incluyendo más de uno de los "grandes maestros". Geu era un hombrecito. Nervioso en gestos y palabras, producía la impresión de que estaba desorientado. Se atracaba al hablar y no vocalizaba muy bien, lo que exigía cierto esfuerzo para comprender lo que decía. Pero lo que decía me impresionó profundamente. Al extremo que al terminar su conferencia, ilustrada con ejemplos musicales perfectamente escogidos, me acerqué para felicitarlo y decirle cómo me había impresionado.

Me conocía. Había leído en el diario **La prensa** los artículos y críticas cinematográficas que escribí, y había visto mi primer largometraje **Ganarás el pan**, que, según me dijo, le había gustado, sobre todo por mi manera de emplear la música. Quedamos en encontrarnos para conversar. Yo ya estaba escribiendo el guión de **En la selva no hay estrellas** y realizando los heroicos esfuerzos preliminares a la filmación, más heroicos aun en ese entonces que ahora. Sin embargo no olvidé a Geu, sobre todo por la importancia que le daba a la música en el cine, y por lo ilustrativos que habían sido sus ejemplos.

Un día me llamó y me propuso que organizáramos una academia para enseñar el lenguaje cinematográfico. Me tomó de sorpresa, y así sorprendido le dije que no creía estar preparado para enseñar algo que no había estudiado. Me dijo que no me preocupara porque a esas alturas nadie había estudiado cine, y mucho menos en el Perú. Y continuaron las sorpresas, porque al cabo de un mes estábamos dictando un curso teórico de cinematografía en un salón de la Biblioteca Nacional a un centenar de alumnos. Nos acompañaban en el profesorado Alfonso Latorre, periodista y crítico de cine en el diario **Expreso**, y Miguel Reynel Santillana, reconocido historiador de la cinematografía y querido amigo de mi infancia, a quien no había vuelto a ver desde que salimos del colegio.

¿Cómo consiguió Geu todo esto y mucho más con el paso de los años? Nunca me lo expliqué. Producía la impresión que no le prestaba atención a nada ni a nadie, de que era extraordinariamente desordenado, y de que, como profesor, era inconcebible. Sin embargo tenía éxito en todo lo que intentaba. Un día me llamó para comunicarme que había logrado el auspicio del Instituto Italiano de Cultura para nuestra Academia, y que había contratado al camarógrafo Jorge Suárez para que dictara un curso de práctica cinematográfica. Íbamos a filmar. Y filmamos. Para entonces ya había terminado mi película **En la selva no hay estrellas** donde intervino el "Taller Robles - Geu" enviando a un grupo de alumnos como asistentes en la filmación a manera de práctica en sus estudios. Conservo esta costumbre en todas mis películas, de largo y de corto metraje.

En cierta ocasión Augusto me sugirió la filmación de una serie de cortometrajes de carácter pedagógico, que se podría denominar **Lenguaje misterioso**. Así nacieron cinco cortos realizados íntegramente con alumnos del Taller sobre cinco áreas de este lenguaje: **La música, La luz, Los ruidos, La continuidad y Los movimientos**. Cada día que pasa me enorgullezco más de ese trabajo y le agradezco a Geu su idea.

Así transcurrieron veinticinco años, durante los cuales se mantuvo y evolucionó nuestro Taller, gracias a una corriente continua de alumnos, y a esa extraña capacidad de Augusto de hacer y lograr cosas que parecían imposibles, y que las realizaba y conseguía como sin querer. Hasta hoy suelo encontrarme con personas cuyos nombres y rostros se han esfumado, que me recuerdan que fueron mis alumnos, y que me preguntan por Augusto Geu Rivera.

En una ocasión, cuando estábamos diseñando un tipo de recibos y de otros documentos relacionados con el Taller, descubrimos que nuestros nombres comenzaban con las mismas letras ordenadas en formas ligeramente distintas. (**Ver el título de este artículo**). No comentamos esta ¿casualidad?, pero compartimos un extraño momento de silencio.

Cuando, hace poco, Augusto murió en la misma forma en que había llegado, solo y como equivocándose, sentí, con más fuerza que otras veces, que "recordar es descubrir lo que verdaderamente ocurrió". Y lo que ocurrió después de aquella lejana conferencia sobre la música en el cine fue que comencé a comprender verdaderamente la cinematografía. Hasta ese momento yo ignoraba que cuando no hay cómo ni dónde estudiar lo que no se sabe, el único camino que queda es enseñarlo; en mi caso, los misterios de ese "lenguaje misterioso" que me persiguen y no me dejan desde hace más de cuarenta años. En todo caso, aprender y enseñar son las dos caras de la misma moneda.

Me habría gustado despedirme de Augusto Geu diciéndole que si no hubiera sido por nuestro encuentro, yo habría seguido "ganando el pan". Te lo digo ahora. 🗨



# ley de la cinematografía peruana en debate

El arte es un asunto de intención política y económica. El cine en el Perú no escapa a esta realidad que le toca vivir como producto social. Está en crisis. Al no existir una industria cultural, mucho menos audiovisual y, peor aún, cinematográfica, los asuntos jurídicos- legales se transforman casi generacionalmente al ritmo del poder de turno. Hemos tenido dos leyes cinematográficas, ambas representaron cabalmente su momento histórico. La última, en proceso de extinción por su ineficacia para crear industria, sirve como base para la estéril discusión gremial sobre nuestra futura legislación cinematográfica que necesita de nuevas e imaginativas alternativas frente a la problemática siempre de riesgo no solo de la producción, sino dramáticamente también de la distribución, copada como en muchos países por las transnacionales del entretenimiento.

En esta sesión, los diversos interesados exponen libremente sus ideas. Sirva este espacio para la difusión de propuestas en la búsqueda creativa de una legislación cinematográfica operativa -¿realista?-

## ojos bien cerrados

Escribe Juan Carlos Torrico

A mi modo de ver, el principal obstáculo para el crecimiento y desarrollo del cine y del audiovisual en el Perú es la inexistencia de una cadena productiva que permita a los productores vender sus productos en un mercado natural y libre. Creo que la mayoría de cineastas, especialmente los de 35 mm, viven la falsa ilusión de creer que sí existe esa cadena productiva y que ellos pueden acceder a los puntos de venta o salas cinematográficas en igualdad de condiciones y oportunidades que su competencia, el cine norteamericano. Y esto no es así. Esta cadena productiva existe específicamente para la distribución y exhibición de cine extranjero, en un primer eslabón que empieza en Hollywood y termina en el Cine Planet de Jirón de la Unión, para poner un ejemplo.

Esta, para el caso del cine peruano, es una falsa cadena de la cual muy pocos productores se han percatado de su verdadera naturaleza, y mucho menos de su implacable funcionamiento de moledora de carne-trituradora de sueños, y en donde lo más escandaloso pasa como lo más natural: no existe un verdadero mercado donde se respete el juego de la oferta y la demanda. Las películas entran y salen cada vez más rápido de estos circuitos, en un movimiento continuo y engañoso de marketing

y publicidad que maquilla muy bien el verdadero carácter de este negocio en el Perú: es la ley de la selva. El más fuerte se come al más débil. Y el más débil, siempre ha sido, es y será, el cine peruano. A las pruebas me remito: la mayoría de películas peruanas estrenadas en estos circuitos, o muy posiblemente todas, no han podido recuperar sus costos de producción, ni lo harán bajo la lógica de este sistema.

Muchos productores veteranos son concientes de esta desigualdad implacable que saben, finalmente, los llevará al hoyo de la quiebra por la imposibilidad de recuperar los costos de producción en el Perú. Pero tienen que decidir entre dedicarse a otra cosa o volver a tirarse al abismo. Y estos productores, que saben que se van a tirar al abismo una vez más, se las arreglan para que las deudas y las pérdidas sean las menores posibles. Es una casta de productores cuyo éxito mayor es la de tener las menores deudas, en un mundo donde el éxito empresarial se traduce en tener las mayores utilidades posibles. Todo esto se convierte en el mundo al revés, donde hacer cine se vuelve una actividad que no tiene nada que ver con lo empresarial, y más con los óbolos de beneficencia que pueden recoger en el país y en el extranjero, cual mendigos, los productores que saben que al final se van a ganar "alguien" para seguir sobreviviendo.

Qué son si no los premios CONACINE e IBERMEDIA, y otros que existen por ahí, por el que los productores peruanos se sacan los ojos y se odian entre ellos. Siempre al Estado



Peruano le va a faltar dinero y nunca va a cumplir con dar los fondos que corresponden a los concursos según ley, porque habrá una escuelita que construir, medicinas que comprar, balas que fabricar. Al final los concursos se harán con un poquito de dinero que el Estado ha soltado como gran dádiva, la ley seguirá incumpléndose, los jurados serán cuestionados una y mil veces porque todos se sienten marginados, y el lío seguirá en IBERMEDIA, y el CONACINE y todos los mecanismos creados por la ley no servirán para nada, como siempre.

Este estado de las cosas, que se acepta como una desgracia imposible de solucionar, ha devenido en una apatía y desinterés general que se siente por la falta de entusiasmo y fraternidad entre los creadores audiovisuales, y específicamente entre los cineastas. Intolerancia, rencillas, enfrentamientos por lo bajo, "serruchadas de piso" entre grupitos que no quieren perder su pequeña cuota de poder o de influencia están haciendo del espacio audiovisual peruano un ambiente irrespirable y poco amable. Y es que lamentablemente queremos tener los ojos bien cerrados ante una realidad que nos explota en la cara. *Acá no pasa nada, acá todo está bien y bajo control. Todo se arregla cuando consigamos que el Estado cumpla con dar los fondos para los concursos, pague IBERMEDIA, y por supuesto, saquemos adelante cuanto antes la nueva ley de cine (cuyo proyecto, por supuesto, ya está hecho y solo necesita leves retoques), donde va a haber un fondo financiero para subsidiar nuestras películas.* Caray, el mejor de los mundos. El paraíso que se viene.

Todas estas maneras de hacernos soñar estos buenos sueños de opio lo único que producen realmente es que dejemos de ver lo único que importa en este laberinto de espejos deformantes: no tenemos una verdadera cadena productiva que asegure que nuestros productos van a llegar al consumidor, quién decidirá al final si los consume o no. No tenemos una estrategia empresarial para construir esa cadena. No queremos ver realmente el horror de la situación en que nos encontramos. No queremos reconocernos perdedores de una guerra que destruyó lo único grande que ha tenido el cine peruano y que fue la razón de su existencia: la ley 19327. Una ley que no daba ni un solo centavo para producción, pero sin embargo, cuidaba que las películas peruanas se estrenaran y

tuvieran un régimen justo de permanencia en cartelera. Nada más fue necesario. Solamente eso. Y ese es el secreto de la construcción de una cinematografía que permitió la realización de más de mil quinientos cortometrajes, setenta largometrajes, cientos de empresas de producción y servicios, y la preparación y trabajo decente para cientos de técnicos y artistas durante más de veinte años. El panorama hoy es devastador y deprimente. Quedan pocas empresas de producción cinematográfica y su nivel de éxito empresarial es nulo. Quizás ninguna de ellas tenga realmente utilidades. Sobreviven porque sus dueños, cineastas de raza, se niegan a hacer otra cosa más, aún perdiendo. El resto de compañeros se dedica a los servicios, especialmente en digital, o está en el negocio de la publicidad, o simplemente se dedican a la docencia. Toda una diáspora de gente valiosísima y de gran calificación, perdida en medio de la sociedad de consumo que no tiene un lugar para el cine y el audiovisual peruano. Esto debe de cambiar y solo lo podemos hacer nosotros mismos.

Creo, sinceramente, que nuestra tarea más urgente e inmediata, es conocer el mecanismo de este sistema implacable que nos mantiene en una postración vergonzosa. Analizarlo, estudiarlo, diseccionarlo. Conocer las verdaderas razones y causas de su funcionamiento. En pocas palabras, conocer al enemigo. Recién, a partir de estas certidumbres, es que podríamos diseñar una estrategia y una táctica para la construcción de una industria audiovisual pujante y nueva. Y uno de los instrumentos de esta tarea, indudablemente, será la nueva ley general del audiovisual, que abarque integralmente todo el complejo panorama del audiovisual que el desarrollo de la tecnología ha traído y traerá en los próximos años.

Avancemos con criterio y en orden. Por ello propongo y me adhiero al pedido de muchos creadores audiovisuales para la realización de un gran congreso del audiovisual peruano para el próximo año. Dejemos, ahora, que los gremios y los creadores audiovisuales trabajen sus propuestas y maduren sus planteamientos. Hay mucho que analizar y estudiar. No nos dejemos llevar por la precipitación, la improvisación o la desesperación. Menos por el oportunismo. Caminemos con paso firme, juntos, hacia un futuro que tenemos que construir conciente y lúcidamente. ☺



# el limbo interminable

Escribe Augusto Tamayo

En el año 2001 nació del CONACINE la iniciativa de convocar la conformación de una Comisión que elaborara el proyecto de una nueva Ley de Promoción Cinematográfica ante la percepción de que la Ley 26370, que rige desde octubre de 1994, no estaba siendo cumplida en su totalidad. El propósito, según recuerdo, era encontrar alternativas al hecho de que fuera el Estado directa y exclusivamente el que asignara los recursos para la producción de cine del presupuesto del sector Educación, frente a la confirmación de que no los asignaba en la medida que dictaba la ley. Se propuso también que se debía reformar la constitución del organismo estatal vinculado al cine, el CONACINE, con el objeto de proveerlo de autonomía en la decisión de operación y gasto del dinero que recibiera. Fui invitado a participar en dicha Comisión, en un momento que no había ningún gremio cinematográfico operativo.

En la Comisión colaboré, como lo he hecho siempre, en encontrar fórmulas viables para la promoción del cine peruano. El proyecto se sustentó en la creación de un Fondo de Financiamiento que pudiera recibir aportes de distintas fuentes y que no estuviera supeditado a la asignación presupuestal del Estado Peruano. En un primer borrador se incluyó en la lista de esas fuentes a muchas similares a las que existen en otras legislaciones europeas y latinoamericanas. Conforme se fue debatiendo el proyecto con diversas instituciones involucradas se fueron retirando algunas de esas posibles fuentes por la imposibilidad o inconveniencia de incluirlas. Finalmente, en la versión que yo recuerdo se intentó presentar al Congreso, solo figuraba como fuente del Fondo el impuesto Municipal que en la antigua Ley 19327 era destinado al productor de la película que recibía la calificación de exhibición obligatoria por el ente promotor de entonces.

Ese proyecto fue presentado al Congreso por el congresista Henry Pease, pero simultáneamente se creó una nueva Comisión de consulta por parte de la congresista Elvira de la Puente para perfeccionar el modo de dicha presentación, para que fuera posible su debate en la Comisión del Congreso correspondiente. Hechas algunas consultas por la misma congresista a diversas entidades del Ejecutivo, que opinaron desfavorablemente de algunos de sus puntos, el proyecto entró en un limbo del que no termina de salir.

En los últimos meses del anterior régimen, al estar en conversaciones con el Ministro de Economía Fernando Zavala por el tema del pago a IBERMEDIA, éste opinó –por lo menos en las reuniones en que yo estuve presente– que más realista era modificar la actual Ley de cine que intentar la promulgación de una nueva. Sostenía él que esa alternativa era más viable a que se debatiera una nueva que podía entramparse y que había la posibilidad de que el proyecto fuera totalmente rehecho por el cuerpo legislativo, llegándose a aprobar un proyecto que fuera radicalmente distinto al presentado, tal como sucedió en 1994.

Estamos en el año 2006 y el proyecto, paradójica y lamentablemente, resulta no solo incumplido parcialmente como la Ley 26370, sino que no ha podido siquiera ser introducido en la agenda de la Comisión correspondiente del Congreso anterior, y frente al actual no hay estrategia aún definida por ninguna de las partes involucradas. Si la Ley viene cumpliéndose a medias desde 1994, este proyecto viene siendo postergado desde 2001.

En estos momentos, como desde hace un par de años, soy de la opinión –y escribo a título personal– de que deberíamos intentar introducir los articulados concernientes al Fondo en la Ley vigente. La creación de un ente con autonomía económica la veo bastante difícil. Ni al poder judicial le dan esa autonomía. Es más, si sin esa autonomía algunas de las decisiones del CONACINE han sido cuestionadas e impugnadas acremente y algunos de sus funcionarios están –en mi parecer injustamente– sujetos a investigación, cómo sería de conflictiva la situación si se tuviera dicha autonomía.

Por otro lado me parece que el contexto político no está del todo definido como para tener una idea de qué recepción tenga el proyecto –que habría necesariamente que redefinir después de seis años de elaborado– en alguno de los grupos parlamentarios con un mínimo de poder de negociación para sacarlo adelante. Me temo que no estamos cerca de alcanzar la promulgación de una nueva ley de cine y me parece por lo tanto sensato y realista trabajar por la incorporación del articulado del fondo en la ley vigente. Y ni aun esa misma mínima aspiración resultará fácil de alcanzar en el corto plazo. ☞

# un marco legal para el audiovisual en una nueva (y cambiante) realidad

Escribe Jorge Delgado

Apartir de los noventa y con la instauración plena en nuestro país del "libre mercado" para la Motion Picture Export Association of America (MPEAA), representante de las distribuidoras de *America*, las cosas han cambiado mucho. La fantasía de que se puede competir "libremente" en este mercado para llegar a los cines de unos cuantos distritos de la capital y a unos cuantos de provincia durante unas semanas y con pocas copias, se ha convertido en una gran desilusión para lograr un desarrollo industrial cinematográfico. La televisión nacional para el caso no existe, ni la del Estado, a la que además nunca se consideró. De la distribución internacional mejor ni hablemos.

La ley 26370, en un grueso balance, diría que ha servido para que algunos directores de largometrajes puedan concretar sus proyectos, porque como empresas productoras nunca se desarrollaron, a algunos ni les interesó. El tema central de la Distribución y Exhibición ha continuado como un asunto particular de cada empresa y ni siquiera el Conacine ha servido para conciliar los intereses de productores, exhibidores y distribuidores a pesar de que sus gremios forman parte de él. Tierra baldía.

Desde los ochenta se inició una gran transformación del mundo a través de las nuevas tecnologías de la microcomputación, las telecomunicaciones y el video. Dos décadas después se fusionan revolucionando aún más el campo de las comunicaciones y de la información. Desde esos años en el Perú se empezó también un proceso de nuevas formas de creación, aplicación y disfrute del audiovisual. Dos décadas después, la fusión a través de los sistemas digitales ha generado un movimiento cultural, no solo en la estética y el lenguaje, sino también cambios en los modos de producción; nuevos protagonistas en la realización cinematográfica; servicios de laboratorios y post producción desarrollados por la producción publicitaria y nuevas formas de distribución y exhibición. Ha evolucionado la producción independiente para televisión y, gracias al aporte de realizadores venidos de la publicidad y la cinematografía, se están creando nuevas estéticas y nuevas formas de comercialización. Dentro de esta diversidad destaca también la producción vinculada a la industria fonográfica.

¿Cómo nos estamos preparando para la sociedad de la información del futuro? ¿Qué clase de industria necesitamos para enfrentar los retos que vienen en materia de nuevas formas

de difusión y comercialización? ¿Cómo hacer para que la producción cinematográfica no quede rezagada ante los nuevos elementos que conforman el campo audiovisual y se posicione dentro de los sectores industrial y económico? ¿Cómo insertarla en ese volumen de negocios y de empleos directos e indirectos que las nuevas tecnologías ofrecen? ¿Qué clase de estudios universitarios y especializados necesitamos para tener una industria competitiva, por lo menos en el área andina y del Pacífico Sur? ¿Cuál es la alternativa que una industria cinematográfica propia debe plantear frente a la distribución y exhibición acaparada por la MPEAA? ¿Cómo hacer para que la producción que existe en el Perú tenga un carácter industrial y no de sectores que se entrelazan sin planificación, ni visión de desarrollo de conjunto?

Las respuestas no pasan por "adecuar" las fallidas leyes pensadas para el cine del siglo pasado, pre-revolución digital, pasan por entender primero que para que una ley sea legítima, aplicable y duradera, tiene que ser justa y en consonancia con el bien común de todos aquellos ciudadanos cuyos derechos y expectativas de vida y trabajo están en juego. Una ley justa es creada con ética, equidad y honradez. Esto pasa por reconocer la realidad de nuestra industria, por aceptar y aprovechar los cambios que han generado y seguirán creando las nuevas tecnologías, reconocer y aceptar a los nuevos actores sociales y sus representaciones. Necesitamos una Ley de Fomento de la Industria Audiovisual. Para ello tiene que haber un consenso y un compromiso por parte del Estado y del sector privado, una convicción de que la industria audiovisual es un sector de las Mypes, estratégico, prioritario e importante para el desarrollo del país. Y es necesario desde el punto de vista cultural, económico y social porque permite la creación artística, educa, refuerza la identidad de los pueblos, y permite el acceso a la información, el conocimiento y la imagen del país. 

# historia de una gestión

*Gracias a la ex congresista Elvira De La Puente, presentamos parte del mensaje que enviara a la lista Cinemaperú el 18 de abril del 2005 como testimonio del trabajo desarrollado durante su labor legislativa en favor del desarrollo del cine nacional.*

El predictamen que la Comisión de Educación, Ciencia, Tecnología, Cultura y Patrimonio Cultural elaboró sobre el Proyecto de Ley N° 8385/2003-CR –presentado el 3 de octubre del 2003 por el Congresista Henry Pease García, que propone la Ley de Cinematografía Peruana–, fue derivado a la Subcomisión de Cultura y Patrimonio Cultural, que presidía, el 11 de octubre de 2004.

Luego de que dicha Subcomisión recibió este documento, convocamos a reuniones de trabajo a los representantes del Consejo Nacional de Cinematografía –CONACINE–, de la Asociación de Productores Cinematográficos, SOCINE, miembros de la Lista CINEMAPERÚ, asesores de las Congresistas miembros de la Subcomisión, y del Congresista Henry Pease García, por ser autor del Proyecto de Ley, para analizar su contenido y, de ser posible, arribar finalmente a un texto consensuado. Estas reuniones de trabajo se desarrollaron desde el 04 de noviembre de 2004.

Considerando que el Proyecto de Ley N° 8385/2003-CR contiene propuestas de exoneración tributaria, creación de un nuevo Organismo Público Descentralizado (INCINE) y transferencia de recursos de las Municipalidades a favor del INCINE, y teniendo en cuenta que, por mayoría, los participantes en las reuniones de trabajo se ratificaron en mantener el texto propuesto en el predictamen elaborado por la Comisión de Educación, Ciencia, Tecnología, Cultura y Patrimonio Cultural, se decidió solicitar opinión al Ministerio de Economía y Finanzas, la Asociación de Municipalidades del Perú y la Presidencia del Consejo de Ministros, por así exigirlo la Constitución Política del Perú y la Ley Modernización y Gestión del Estado.

El 19 de noviembre de 2004, la Secretaria General del Ministerio de Economía y Finanzas remitió al Presidente de la Comisión de Educación, Ciencia, Tecnología, Cultura y Patrimonio Cultural el informe de la Dirección General de Política de Ingresos Públicos, que en forma concluyente se pronuncia con serias observaciones al Proyecto de Ley en referencia. De inmediato remitimos copia de este informe a todas las personas

que habían venido participando en las reuniones de trabajo, convocando a una nueva reunión, que se desarrolló el 26 de enero de 2005. En esta oportunidad, luego de escuchar a los representantes de las instituciones vinculadas al quehacer cinematográfico, los asesores de las Congresistas Martha Hildebrandt, (Dr. Jorge Buller), y de la Congresista Gloria Helfer, (Dr. Rengifo), señalaron que analizando el Informe emitido por el MEF sería muy difícil que el predictamen fuera aprobado por la Comisión de Educación, Ciencia, Tecnología, Cultura y Patrimonio Cultural.

La falta de recursos económicos es el principal problema del CONACINE y la cinematografía en general, debido a que el Gobierno no cumple con trasladar los fondos que la Ley N° 26370, “Ley de la Cinematografía Peruana”, dispone se le transfieran. Por ello, en reunión del 26 de enero, informé que los miembros de la Subcomisión de Cultura y Patrimonio Cultural nos dirigiríamos al Presidente de la República y a los Ministerios de Economía y Finanzas y de Educación, respectivamente, para solicitarles una solución a este problema, exigiendo, por ahora, el cumplimiento de la Ley vigente, con lo que estuvieron de acuerdo todos los presentes, comprometiéndose además a apoyar esta iniciativa mediante diversas acciones para lograr un mayor impacto en la sociedad.

Mediante Oficio EP-012-05/CR, me dirigí, acompañada de la firma de las Congresistas Martha Hildebrandt y Doris Sánchez, como miembros de la Subcomisión de Cultura y Patrimonio Cultural, al Presidente de la República, solicitándole tomar interés personal en este asunto para que se corrija esta irregularidad y los funcionarios de los Ministerios correspondientes cumplan con trasladar a favor del CONACINE los recursos económicos correspondientes. Del mismo modo, mediante Oficios EP-013-05/CR y EP-014-05/CR, nos dirigimos a los Ministros de Economía y Finanzas y Educación, respectivamente, formulando el mismo pedido de corrección, de acuerdo a las competencias de cada sector. Envié en esa oportunidad, copia de estos oficios a conocimiento de los integrantes del grupo de trabajo así como a la lista CINEMAPERÚ.



Lamentablemente, esta iniciativa de nuestra Subcomisión no encontró un respaldo manifiesto de parte de las principales instituciones vinculadas al quehacer cinematográfico, lo que hubiera sido fundamental para lograr los resultados esperados. Desconocemos, por ejemplo, las acciones que sobre el particular haya adoptado el CONACINE en su condición de ente rector de la cinematografía en el país, más aún si consideramos que el artículo 6° de la actual Ley de la Cinematografía Peruana, señala como función principal de esta Institución: "la aplicación de la presente Ley y su reglamento". Mediante Oficio N° 0588-2005-SGPR, el Secretario General de la Presidencia de la República, se dirigió a mi Despacho informándome que mi pedido para que se cumpla con lo que dispone la Ley de Cine Peruana vigente fue puesto en conocimiento de la Presidencia del Consejo de Ministros, del Ministro de Economía y Finanzas y del Ministro de Relaciones Exteriores, respectivamente.

Si una acción congresal que se ejerce representando los intereses de un sector no encuentra su apoyo expreso ante la opinión pública, no resulta fácil concretar los resultados esperados. En una nueva reunión de trabajo realizada el 23 de febrero de 2005, el SOCINE hizo entrega a todos los participantes, de una nueva propuesta que fue allí escuchada. Al final de esta reunión, formulé algunos pedidos a los presentes, ante los nuevos elementos con que se cuenta para el análisis. Reiteré la solicitud de que, en su condición de especialistas concedores del quehacer cinematográfico, realizaran una revisión de la legislación comparada sobre la materia y los resultados de su aplicación en otros países hermanos, para recoger las experiencias que pudieran ser aplicables y de beneficio para el cine nacional. En esta reunión, solicité a los asistentes que realizaran algunas reuniones sin mi presencia para que tuvieran libertad de compartir, revisar la legislación comparada, debatir sobre su posición con relación al Proyecto presentado por el congresista Pease que obra en el Congreso y el Informe del Ministerio de Economía sobre el mismo, y la nueva propuesta que ha presentado SOCINE en la reunión, para que luego de un período razonable, que sometí a criterio del grupo, pudiéramos reunirnos nuevamente para recibir sus propuestas

concretas luego de que todos los involucrados hubieran llegado a un consenso.

Si así lo desearan, ofrecimos el apoyo y la presencia, en dichas reuniones, de los asesores de los Congresistas miembros de la Subcomisión de Cultura y Patrimonio Cultural para proporcionarles asesoría legal, y ofrecimos facilitarles un ambiente dentro del Congreso para que pudieran realizar estas reuniones. Sugerí un mes para ese trabajo. Finalmente, los presentes consideraron que un plazo de trabajo hasta el 16 de marzo del presente año, o sea, tres semanas, les resultaría suficiente. Así se acordó, quedando establecido que recién después de esas reuniones de trabajo, y una vez que arribaran a acuerdos concretos, me volvería a reunir con el grupo para escuchar y recibir sus propuestas y opiniones. Sin embargo, con fecha 16 de marzo de 2005, recibí un correo electrónico del Secretario Ejecutivo del CONACINE señalando: "*Nuestro Presidente, Javier Protzel, está actualmente de viaje. Regresa el día 23 del presente. Le pedimos, en vista de la importancia de las reuniones, postergarlas para después de esa fecha*".

Lamentablemente, tenemos entendido que sólo se realizaron reuniones en grupos diversos, por especialidades, sin haberse congregado el grupo de trabajo donde están representadas todas las instituciones del quehacer cinematográfico que han venido colaborando en la evaluación del tema en las reuniones en el Congreso. Reitero que la importancia de esas reuniones de trabajo era encontrar un consenso entre los involucrados, que permitiera que este tema sea visto cuanto antes por la Comisión de Educación, Ciencia, Tecnología, Cultura y Patrimonio Cultural. Esperando el pronto consenso de propuestas, reitero mi compromiso de apoyo a nuestra industria cinematográfica, así como el anhelo de lograr obtener una ley adecuada a los tiempos, que permita el desarrollo e impulso del cine nacional. ☺



# construyendo conacine

Escribe Joel Calero

Si mal no recuerdo, fue Umberto Eco quien acuñó el concepto de “analogías estructurales” para dar cuenta de ese sintomático fenómeno por el cual las instituciones de una sociedad suelen reproducir los mismos vicios y taras de la sociedad que las cobija. Por eso, en una sociedad excluyente y con rezagos de mentalidad aristocrática como el Perú, no es casual que su organismo de cinematografía haya incurrido en tantos despropósitos propios de la sociedad peruana.

Es sabido que CONACINE recibe menos dinero del que establece la ley y que, por eso, sus funcionarios deben hacer esfuerzos épicos para, con ese magro presupuesto, intentar una gestión que de alguna manera dinamice nuestra actividad cinematográfica. En buena cuenta, su labor ha consistido en administrar esforzadamente los mendrugos que asigna el ministerio de educación y economía. Esa labor, por supuesto, es loable y debe merecer nuestro reconocimiento y nuestro apoyo.

Pero, con la misma objetividad con que señalamos sus aciertos y sus esfuerzos, es necesario señalar sus defectos y sus yerros. Antes, es preciso, sin embargo, recordar que el señalamiento de errores y una actitud crítica ante la gestión de CONACINE implican, a fin de cuentas, una actitud propositiva y genuinamente constructiva. Esto que debiera ser de elemental entendimiento no lo es en nuestro medio. Nuestra colectividad cinematográfica vive una tal crisis de actitud que cuando algún miembro se atreve a cuestionar lo cuestionable o lo ilícito es percibido como “conflictivo” y se le pretende silenciar con insinuaciones malévolas y mal intencionadas por parte de algunos sujetos especializados en cumplir esa función. En cambio, quienes tienen una actitud complaciente (cómplice) o simplemente indiferente son los que terminan siendo llamados “ecuánimes”.

¿Cuáles han sido los errores más graves de CONACINE? En primer lugar, su falta de comunicación (interpretable como actitud autosuficiente y desdeñosa) con la comunidad cinematográfica a la cual representa. Esa ausencia de comunicación ha generado que, muchas veces, se tomen

decisiones de espaldas a las necesidades o características de nuestra comunidad cinematográfica. Quizás la consecuencia más lamentable de esa falta de comunicación haya sido la eliminación del Perú de la ronda de negociaciones de IBERMEDIA con la consiguiente pérdida de más de trescientos mil dólares que perdió el Perú el año 2005 porque “no se tuvieron \$600 para pagar el pasaje del negociador peruano”. De esa situación nos enteramos cuando todo ya estaba consumado. Por cierto, argüir que el estado no dio los benditos seiscientos dólares no es una excusa seria porque se pudo haber recurrido a soluciones alternas o imaginativas, como la reciente colecta que se ha emprendido para conseguir los mil dólares que permitan que el Perú acceda a los fondos de SIGNIS.

Además, CONACINE ha incurrido en transgresiones a la institucionalidad, situación que va desde votaciones ilegales en las que han intervenido miembros no autorizados por ley hasta desconocimientos de los acuerdos tomados por el pleno del Consejo Directivo. Pero, como estamos en el Perú –el reino de la impunidad por antonomasia–, ningún funcionario ha asumido hasta la fecha responsabilidad alguna por estos hechos.

Lamentablemente, estas transgresiones a la institucionalidad han ocurrido sobre todo en casos muy delicados como la asignación de fondos de IBERMEDIA (una de las dos fuentes de dinero de que disponen los cineastas peruanos). A propósito de esto, es sabido que algunos miembros de CONACINE se autoexcluyen de calificar las obras para IBERMEDIA porque alegan no tener la formación necesaria. Otros se limitan a emitir su voto sin dar una sólida justificación de su elección. ¿Por qué, entonces, no se nombra un jurado independiente que pueda dar su sustentación de manera pública y sustentada? ¿No sería eso una muestra de transparencia? ¿Qué argumentos se pueden oponer a esta práctica de convocar jurados como se hace en Argentina y Colombia? Este es tan solo un ejemplo de cómo la transparencia –en casos como éste– está al alcance de una medida sencilla que podría adoptar CONACINE para mejorar su imagen y su eficiencia. Esos cambios son urgentes e imprescindibles. Lo espera el cine peruano. ☞

# hacia un entendimiento consensuado

Escribe Mario Rivas

La reflexión sobre lo actuado en los años ya pasados, es decir, el reconocimiento sobre la existencia de dos proyectos de Ley de Cinematografía, uno elaborado por la comisión del CONACINE, y otro desde la agremiación SOCINE, y que fueron presentados en el Congreso Nacional durante la legislatura del año 2005, nos llevó a la deriva en la que nos encontramos hoy, debido esencialmente a la falta de consenso de los interesados.

Si bien, con la actual ley y gracias a las gestiones realizadas por el CONACINE, que logró que el Estado cumpla con el pago a la CAAI y a IBERMEDIA, y gracias al impulso que ha tenido la actividad gremial, que ha conseguido poner en agenda varios temas de interés para el desarrollo de la cinematografía, el tono esencial de relación inter gremial ha estado y está signado por una desconfianza y un recelo marcado de agresiones injustificadas, lo que, a mi entender, favorece a nuestros reales competidores y a su vez miembros de esta lucha, y que por razones históricas siempre fueron los exhibidores y los distribuidores de películas.

Es importante reconocer que esta efervescencia debemos de capitalizarla hacia un entendimiento de que en realidad son muchos más los puntos que tenemos en común que los que nos dividen. Por esta razón, primero que nada deberíamos pensar muy bien qué pasos debemos de seguir, sin poner en riesgo lo que ya tenemos y elaborando una agenda inclusiva, que reconozca la diversidad e inmensa producción que hace falta promover y canalizar, a fin de que llegue a sus destinatarios.

## **Hacia el reconocimiento o identificación de nuestra debilidad y fortaleza**

Nuestro cine es absolutamente palpable, el proceso que se realiza está definido desde hace cien años y, gracias al desarrollo tecnológico, éste ha merecido una serie de mejoras para su apreciación y goce.

Podemos definir sus etapas extrapolando el inicio con la creación de la idea y su final con la exhibición cinematográfica en una sala de cine.

Sin embargo, no sólo la tecnología ha dado un importante aporte para beneficio del espectador, también el comercio ha creado nuevas ventajas. La exhibición televisiva del filme, el alquiler del VHS hoy reemplazado por el DVD, la exhibición en la televisión por cable, las nuevas transmisiones a través del

Internet y, por último, de los teléfonos celulares. Pero estas ventajas están relacionadas con el comercio y con las ventanas de exhibición y por esta razón crean una confusión respecto a la producción realizada con otros fines y que también goza de estas mismas ventajas. Es allí, dentro de este espacio compartido donde debemos de focalizar nuestra atención ya que se está transformando en un espacio de conflicto dado por el escenario antes descrito.

La confusión de los roles que tiene el filme propiamente dicho y la producción videográfica expresada en una serie de formatos y géneros compartidos también por la cinematografía, y que en determinado momento comparten espacios en las ventanas de explotación o difusión, deberán estar claramente definidas al momento de establecer una ley de fomento del audiovisual. Es aquí donde debemos de dejar la pasión y reconocernos unos a otros. Si es que hoy podemos escuchar un llamado, este es el del diálogo, pero sin agresiones. Solo reconociendo las fortalezas de nuestros compañeros sabremos como emplear mejor nuestras fuerzas. Recordemos que hace mas de cuatro años no tenemos conflictos con nuestros "enemigos históricos" porque empleamos este valioso tiempo en pelearnos entre nosotros.

Tenemos realizadores de diversa generaciones y épocas, es más, la muy probable creación de la Cinemateca Nacional podrá en un futuro, esperamos no muy lejano, permitir que las nuevas generaciones empiecen a identificar parte de nuestra historia fílmica. Los nuevos realizadores gracias a su talento y empuje empiezan a ser reconocidos a nivel internacional, y por esta razón es sumamente importante reconocer nuestra existencia cinematográfica como tal. El documental luego de un largo olvido es ya reconocido y empieza a gozar también de apoyo por parte del CONACINE.

Nos compete a quienes representamos al gremio en el CONACINE, hacerlo cada vez más transparente y eficiente, pero para que esto suceda es absolutamente necesario validar esta acción con el apoyo de quienes representamos, es decir, los cineastas y videastas que componen nuestra nueva realidad. ☺

# cuestión de fondo

Entrevista Mario Pozzi-Escot

**Habida cuenta que se perfila un nuevo espacio congresal para lograr una ley de cine acorde con la realidad del país, conversamos con el cineasta Federico García Hurtado, actual Director General del Centro Cultural de San Marcos, quien nos dio su posición sobre el particular.**

## ¿Cómo ves la situación actual de la ley de cine?

Son años de frustración, porque se ha trabajado mucho por una ley dinámica que reemplace con ventajas a la 19327, que con sus defectos y limitaciones dio partida de nacimiento al cine nacional. A partir de esta ley dada durante el gobierno del General Velasco se crearon condiciones materiales para que nuestra producción diera un salto hacia adelante, dando a los cineastas dos elementos de promoción: los aproximaba al mercado y les daba parte, o la totalidad en el caso de los largometrajes, del impuesto.

## Es esa ley estaba en armonía con su realidad, pero en esta época neoliberal ¿conjugaba esa situación?

Demuestra que si hay voluntad política, las cosas se hacen; si no hay voluntad política, no. Esa es una ley, un axioma. Por eso la ley vigente, que dio el Presidente Fujimori, abortó las posibilidades de hacer cine nacional. Y aquí si vale la pena hacer un deslinde. La de Velasco, pese a su nombre amenazador de "Ley de exhibición obligatoria", en realidad era una ley de mercado, porque colocaba a las películas nacionales y era el público quien establecía, de acuerdo a la convocatoria de un determinado número de espectadores, si quedaba o no, semana tras semana. A lo que daba derecho era a exhibir, si la película era buena, lógicamente quedaba; sino la sacaban inmediatamente.

## Pero hoy las transnacionales juegan un rol distinto y circulan más películas extranjeras.

Por supuesto. La anterior no fue autoritaria o impositiva, sino una ley dentro de la economía del mercado, con la diferencia que quien discriminaba si podía sacar las películas no era el dueño de la sala o el exhibidor, como ocurre en la actualidad, sino el público. Esas condiciones han desaparecido porque el inmenso monopolio de las transnacionales y de las cadenas de exhibición no permiten que el cine nacional tenga una salida correcta y competitiva con el cine extranjero.

## Se precisa entonces de nuevos circuitos de exhibición, en paralelo.

Se tiene que crear un nuevo mercado porque el viejo está copado. Por supuesto debe existir, si un productor peruano logra una coproducción internacional y supera los costos absolutamente prohibitivos para cinematografías de países emergentes como el nuestro. Estamos hablando de cuatrocientos a quinientos mil dólares de inversión como mínimo, y en los términos de las economías deprimidas que tenemos. Eso en el mercado local es muy difícil de recuperar. Si uno no tiene una tía Cristina que le regale la plata está perdido, sobre todo los jóvenes.

Somos unos cuantos los que podemos hacer una coproducción internacional, la gran mayoría no puede y echa mano al recurso del fondo perdido, magnífico si fuéramos un país con posibilidad de hacer este tipo de obsequios y si esto fuera discriminado de una manera técnica y no de manera política o de grupo, que es lo que está pasando. Eso no es hablar mal de nadie, simplemente chequea cuáles son las empresas y realizadores que permanentemente salen beneficiados con una media de ciento cincuenta mil a doscientos mil dólares, que es lo que da

el Estado, a fondo perdido, para hacer una película. Te darás cuenta que son pocos.

## Ahí tendríamos que revisar la función de CONACINE.

No creo que CONACINE haya respondido de ninguna manera a la necesidad de promover cine nacional. Creo que es un club de amigos, y allí los que no son amigos no penetran, es una muralla de bronce. Eso no es atribuible solo a CONACINE, sino en general a todas las instituciones del Estado que se parapetan de esa manera para beneficiar o no, dependiendo de las personas que estén detrás. Nosotros hemos logrado hacer trece largometrajes, jamás nos han dado un centavo. No estoy hablando por la herida como dice mucha gente, sino que es una comprobación de la realidad. Hay algunos nuevos realizadores que salen beneficiados, muy pocos. En realidad se cuentan los mismos, de forma directa o a través de sus empresas, cosa que habla muy mal de cómo se está manejando este recurso del Estado que pertenece a todos los peruanos.

## ¿Qué alternativa ves a esta situación de crisis?

La ley debe apuntar a la creación de un fondo financiero, todos los cineastas calificamos como pequeña empresa, y tenemos un tratamiento especial para el acceso a créditos blandos. Inclusive el propio cine puede alimentar al cine nacional con una modificación de los boletos para que una parte vaya al fondo. Pero se necesita voluntad política que ningún gobierno tiene. Paniagua me habló para hacer esto cuando presidía SOCINE, donde logramos elaborar un corpus de ley muy bueno. Pero antes de que se lanzara hubieron las clásicas desavenencias de los otros grupos. Lo que planteábamos era un fondo financiero que no regale el dinero a fondo perdido, a películas hechas o por hacer, sino que entregue en la medida en que uno se comprometa a devolver el dinero prestado.

También con ese fondo se tiene que financiar a quienes puedan poner cadenas de cine digital. Hay que empezar a pensar en esos mercados de distribución a los cuales puede entrar el cine latinoamericano, africano, asiático, europeo, el cine independiente norteamericano, que no se ve y que generalmente es donde está el cine "artístico". Nosotros estamos tratando de hacerlo desde San Marcos, ojalá lo hubiera hecho CONACINE, pero no tiene esa visión, su única visión ha sido sacar dinero del Estado para ayudar el financiamiento de determinadas películas. Si las ves, te darás cuenta que ha sido un dinero tirado a un pozo verdaderamente sin fondo.

## La dispersión de intereses y puntos de vista harán difícil lograr una nueva ley de consenso.

Es muy difícil que se consiga, porque la mayoría vive con la ilusión de acceder al premio de los doscientos mil dólares. Viven con ese fantasma que da vueltas y que además utilizan muy sabiamente para tener a todos metidos en un rebaño, diciendo "en algún momento me va a tocar". ¿A quién no le va a gustar recibir de obsequio doscientos mil dólares para hacer una película? Y cuidado, que muchísimos otros no lo han hecho. ¿Cómo le vas a exigir al Estado paupérrimo que tenemos, que ni siquiera da para pagar a los maestros ni a los policías? ☞



## X Festival *elcine*

# notas y contranotas

El Festival *elcine* de Lima en su décima edición se consolida como uno de los eventos culturales más atractivos de nuestro país –aunque el alto precio de las entradas, los escasos cupos de las salas y los curiosos criterios de selección de las películas en competencia sean también características controversiales de su realización–. En este especial, los comentarios de nuestros colaboradores sobre las películas en competencia y peculiares crónicas sobre los días del festival, la cineasta Heddy Honigmann y la muestra digital, que incluyó, entre otras sedes, al teatro Vichama de Villa El Salvador.

### COMPETENCIA DE OPERA PRIMA

**El buen destino** (Argentina, 2005), de Leonor Benedetto.

En la Argentina en crisis, en un pueblo al costado de la autopista, cinco hombres gastan las sillas del bar “El buen destino” para lamerse las heridas de su frustración. Film inconsistente y disperso, con variedad de personajes y situaciones, algunas intentan ser cómicas, otras dramáticas, otras de protesta. El escenario del bar se presta, lamentablemente en este caso, para la verborrea y el insulto entre estos amigos de los lugares comunes. Federico Luppi interpreta un rol para el que ni siquiera tendría que leer el guión: el profesor socialista que carga con el presente estoicamente. (Andrés Mego)

**Cinema, aspirinas y buitres** (Brasil, 2005), de Marcelo Gomes. Este largometraje es un escape. Johann es un alemán que no quiere pelear la Segunda Guerra Mundial. Para evitar las armas viaja al Brasil y comienza a recorrer zonas improbables ¿Cómo sobrevive? Vende pastillas de ácido acetilsalicílico –ojo que aspirina es un término patentado, no hay que usarlo mucho porque la multinacional se inquieta– y proyecta películas a gente que nunca vio nada en pantalla grande. En el camino encuentra a Ranulpho, un provinciano que huye del retraso y la pobreza. Juntos, y tan diferentes, hacen de esta película una lección de tolerancia y descubrimiento. La complicidad, mi amigo.

**Cinema, aspirinas y buitres** recrea los años cuarenta hasta en el desfile de los créditos. Es una película de hoy que se ha adueñado del pasado. La fotografía se ilumina y eleva ese clima de fábula en tiempos y lugares remotos donde el Sol quema. Es una cinta donde dialogan los opuestos. Sus planos cerrados reciben oxígeno gracias al mejor personaje secundario de este Festival: el disidente Ranulpho. En esta película no se olvidaron que existe el virtuosismo, el director debe ser un gran romántico. Se agradece. (Pedro Canelo)

**La máquina** (Brasil, 2005), de Joao Falcao.

Negarle, sería estúpido. A veces la estupidez tiene su gracia. En sus momentos más bonitos, hasta llega a ser tierna. La máquina, tiene eso a su favor (cuando lo tiene), a lo que se suma una vocación explícita por el zafarrancho. Estética televisiva de los programas de concurso y las telenovelas, presencia del estudio al estilo de los musicales, rollo futurista... Ganas de mezclarlo todo para inventar una insospechada receta no le faltan. El narrador omniaburrado me recordó al inefable perro de la serie **El narrador de cuentos** (y merecía que lo mordieran). Bordeando el bodrio, con alegría inocente, romántica y cálidamente ridícula, es para mí extrañamente agradable (no toda, se entiende). Salvada por su

ingenuidad extraordinaria, se recomienda, eso sí, verla con el más alto espíritu deportivo. La presencia de la guapa protagonista en faldita y bicicleta hacen que su valerosa inmolación no excluya el asípreciado regalo a los sentidos. (Mario Castro)

**Rosario Tijeras** (Colombia, 2005), de Emilio Maillé.

No hemos leído **Rosario Tijeras**, la novela del colombiano Jorge Franco Ramos que retrata la historia de amor entre la sicaria que da nombre al libro y dos pitucos del Medellín de fines de los ochenta, pero sospechamos que debe de ser mejor que esta versión cinematográfica *fashion* salpicada de erotismo marquetero.

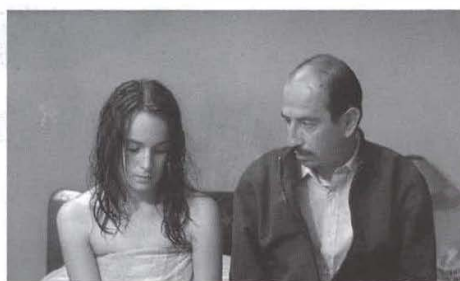
Rosario Tijeras, el personaje, parece más una modelo con pistola en mano que una peligrosa sicaria –la actriz Flora Martínez es demasiado finita para ser pandillera–. Tiene tan pocos matices que casi nunca abandona su sensualidad, ni para ir al baño. El cineasta mexicano Emilio Maillé demuestra tan escasa competencia cinematográfica que **Rosario Tijeras** parece el resumen general de una telenovela. ¿No vio **Sumas y restas** del colombiano Víctor Gaviria, filme que se ocupa también del narcotráfico en el Medellín de los ochenta? Lo que mató a la película fue su afán de vender. Antes que hacer cine, prefirieron hacer plata explotando el cuerpo de la actriz. (Alonso Izaguirre)

**Apocalipsisur**, de Javier Mejía

Dado que no soy colombiano, y que, entre otras cosas, no tengo el Apocalipsis tan incorporado, pienso que de repente cada cosa que a mí me pareció “auténtica”, podría ser fácilmente desmentida por la autoridad incontestable de los que viven día a día esa dura realidad. Pero no importa. Me arriesgo. Sería mezquino, desde mi punto de vista, negarle una mirada fresca (que algunos críticos locales no percibieron como un valor rescatable) y una preocupación sincera por el mundo de personajes jóvenes que retrata. Mi conexión con esta película se dio justo por ahí. Su manera no-trágica de mirar la vida tan cerca de la muerte me sedujo. Su lenguaje salpicado de malas palabras me parece saludable y me divierte. La espontaneidad de los personajes, me conforma y me convence. No llega a ser, claro, **La vendedora de rosas**, sin duda. Pero tampoco es **Rosario Tijeras**. Con sus aires de *road movie*, me pareció muchísimo más interesante que, por ejemplo, **Cinema, aspirinas y buitres**, del brasileño Marcelo Gomes. (Mario Castro)

**Se arrienda** (Chile, 2005), de Alberto Fuguet.

La noche que conocí a Alberto Fuguet sólo recuerdo haberlo incomodado por cinco minutos. Fue cuando le pregunté sobre “cómo la crítica había recibido su película”. Fuguet dijo que para él



Cinema, aspirinas y buitres. *Sangre*. Crónica de una fuga.

Lo más importante era “despertar cosas”, que si al público le “pasaba algo” era suficiente. Esta escena vale para separar lo bueno y lo malo de esta cinta. Y todo esto es un asunto intencional.

**Se arrienda** es el regreso de un chileno treintañero que estuvo fuera y que se desilusiona porque todo cambió. Sus amigos lo esperaban, pero sus ideales no. Fuguet quiso que su película sea así. Y está contento por eso. Otro tema es que esta película se escape a algunas formalidades que pueden exigirse. Fuguet es escritor y de los buenos —a pesar de que en su país lo culpan de pop—, su guión no podía ser débil. Pero se excede, y el cine es imagen también. **Se arrienda** carece de puesta en escena, de fotografía, de criterio de narración cinematográfica. No todo era un diálogo profundo y fluido. El soporte no es “lo que dicen”, sino “cómo lo dicen”. Eso sí, si no leíste a Fuguet, si no te gusta su obra literaria, lo más probable es que **Se arrienda** te decepcione. Porque los personajes de esta película tienen el ADN de la pluma de Fuguet. Como para leerlos primero y verlos después. Son parte del todo de un mundo creativo. Verlos de otra manera no funciona. (Pedro Canelo)

**La sagrada familia** (Chile, 2005), de Sebastián Campos. La familia está manchada de mentira, como los platos solitarios con restos de comida, y no hay más que hacer: verdad de perogrullo. Y encima, la mentira llega a ser sagrada. A lo Vinterberg (salvando las distancias), más que a lo Von Trier, Campos se consagra, camarita digital moviediza en mano, a la manida pero siempre atractiva actividad de desacralizar la célula social más profanada de todas, censando su pequeño álbum de miserias entrañables.

Por el lado de la concepción dramática, sin embargo, convence menos. Es como un chasis nuevo cubriendo un motor viejo. El peso del factor “teatro” se siente, como algo que juega en contra, a diferencia de otra película presentada en este mismo festival, **Crimen delicado**, de Beto Brant, que sí logra, a partir de una concepción escénica más elaborada, generar interés. Quedan las ganas de romper tabúes (recordemos lo conservadora que es la sociedad chilena comparada con la brasilera) y el uso de nuevas tecnologías en la búsqueda de nuevas estéticas y de contacto con la vida. (Mario Castro)

**Sangre** (México, 2005), de Amat Escalante. Un sector del público, despistado por la reseña del programa, le tuvo muy poca paciencia. Su lentitud, casi estática por momentos, grafica de maravilla esta historia de embrutecimiento cotidiano. Puede resultar hasta agresivo para el espectador esta minuciosa exposición de la vida de un hombre hundido en el tedio, la cobardía y la pobreza. Diego trabaja contando el número de personas que ingresa a un edificio del Estado. Lo hace presionando un botón cada vez que alguien pasa. De plano en plano, uniendo tiempos muertos, Escalante cuenta una historia de deshumanización. (Andrés Mego)

**La perrera** (Uruguay, 2005), de Manolo Nieto. Interesante película aunque su duración se excede injustificadamente. David es un joven de un pueblo de Uruguay que se pasa la vida fumando marihuana y trabajando perezosamente en la construcción de su casa. Nunca la idea de “construir” resultó tan poco “edificante” como en esta historia. En conexión con el

estilo de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, quienes produjeron esta película, *La perrera* hace de la monotonía objeto de humor y reflexión. Pero, tal vez, al debut de Manolo Nieto le faltó más rigor y menos contemplación. (Andrés Mego)

#### COMPETENCIA DE FICCIÓN

**Derecho de familia** (Argentina, 2005), de Daniel Burman. Con su sencillez y atmósfera entrañable, *Derecho de Familia* es un filme interesante. Es la tercera parte de una trilogía que el argentino Daniel Burman inició con **Esperando al Mesías** y prosiguió con **El abrazo partido**. Ariel Perelman reflexiona—sin gravedad existencial—sobre su papel como hijo y padre a la vez a través del humor.

Burman expone esa búsqueda de la identidad en una edad en donde los que supuestamente son jóvenes ya empiezan a creer seriamente en la palabra adulto. Para ello, el cineasta echa mano de una sensibilidad que nunca llega a ser sensiblería barata. **Derecho de familia** fue subestimada precisamente por ser una película afectuosa. Error. Entre las conversaciones de Ariel y los suyos, mostradas con una sencillez cinematográfica que privilegia a los personajes en sus reacciones ante el apunte dramático o humorístico, encontramos más autenticidad que en otros fallidos experimentos —como *Fantasma*, del también argentino Lisandro Alonso— proyectados en el último *elcine*. (Alonso Izaguirre)

**El aura** (Argentina, 2005), de Fabián Bielinsky. En este trabajo minucioso, cartesiano, de largo aliento y aproximaciones al *film noir*, Ricardo Darín es un taxidermista aburrido de su cotidianidad y del mundo formal, que vive fantaseando grandes asaltos a bancos, estafas como la de **Nueve reinas**, el anterior largometraje del hoy desaparecido Fabián Bielinsky. De pronto, las situaciones imaginadas se convierten en una realidad clamorosa y urgente, que conduce, por esas cosas del destino, a un infierno no por temido menos grave y peligroso. En la Patagonia, el filme cobra un giro inusual, definitivo. Una aventura de caza da paso a una trama policial, llena de horror y suspenso, y pone al protagonista entre la espada y la pared.

Bielinsky se las ingenia para trazar un fresco ambicioso. Convoca al espectador a un bosque misterioso, que más tiene que ver con demonios que con cuentos de hadas. Cada vez que lo requiere, aceita la maquinaria. Esta aventura es extraña y está pensada al dedillo. Quizá muy pensada. O soñada. O es que el título, metafórico y literal a la vez, resume las intenciones de una obra que se expande sin importarle el vacío y persigue, porque las sabe vigentes y peligrosas, las tortuosas miserias del alma humana. (Jorge Zavaleta)

**Crónica de una fuga** (Argentina, 2006), de Israel Adrián Caetano. Israel Adrián Caetano, consagrada figura del “Nuevo cine argentino” desde **Pizza, birra, faso** y **Bolivia**, se sumerge en los negros días de la dictadura de Videla, a fines de los años setenta, y ofrece una historia con trasfondo real. La fuga que se narra es la de cuatro jóvenes atrapados y torturados por los esbirros de los militares en el poder.

La acción se desarrolla en un ambiente claustrofóbico y opresivo —la mansión Seré— donde las abyecciones humanas llegan a un



Crímen delicado, El custodio, Fantasma.

límite, o lo sobrepasan. Rodrigo de la Serna, quizá el cautivo menos comprometido de todos en aquel espacio lúgubre y terrible, termina por conducir a sus compañeros a la libertad. Pero, para lograrlo, ellos tienen que pagar un precio muy alto. Caetano filma con crudeza, pulso y verismo. La cinta no pretende dejar enseñanzas ni moralejas, pero nos anima a simpatizar con los secuestrados. Caetano, en ese sentido, es un cineasta libre, un observador inteligente, capaz de impresionarnos con escenas que están muy lejos de lo falso y lo alambicado. (Jorge Zavaleta)

**Iluminados por el fuego** (Argentina, 2005), de Tristán Bauer. Mucho se comentaron en el festival *elcine* las "buenas intenciones" de esta cinta de Tristán Bauer, que parecen quedarse solo allí y no conducirla a mejor destino. La Guerra de las Malvinas, los recuerdos, muy presentes, de ella y un cierto compromiso se muestran desde el principio. Mientras, Gastón Pauls evoca el conflicto en el que participó, recuerda el horror de la batalla, el miedo y la furia.

En dos planos temporales, *Iluminados por el fuego* trata de hacerse un lugar entre los sentimientos del público. Puede que, en mayor o menor medida, lo consiga. El hecho es que la narración se vuelve no confusa pero sí reiterativa, las imágenes muestran la vigencia de un trauma colectivo y la imposibilidad de huir de él. (Jorge Zavaleta)

**Fantasma** (Argentina, 2006), de Lisandro Alonso. Lisandro Alonso reúne a los protagonistas de sus anteriores largometrajes *La libertad* (Misael Saavedra) y *Los muertos* (Argentino Vargas), para que ambos recorran las instalaciones del teatro San Martín de Buenos Aires donde se va a proyectar precisamente *Los muertos*. **Fantasma** es un registro de esa experiencia, pero también una suerte de epílogo de este díptico que ha consagrado a su realizador en varios festivales internacionales. La premisa es sugerente: dos personas ajenas a la urbe se extravían en los recovecos de un edificio que representa a la "cultura oficial" como si fueran ciudadanos que se hubieran perdido en medio de un paraje que desconocen y exploran por primera vez. Sin guión ni historia que contar, una cámara impenetrable registra, en base al uso de la panorámica y el plano general, el deambular de estos personajes a quienes se suman luego el boleterero, el acomodador y la empleada administrativa de la sala de proyección.

Hace dos años *Los muertos* desconcertó, indignó y arrancó tanto elogios de los críticos como bostezos en el público del Festival por su propuesta sumamente hermética y contemplativa, pero que destilaba discreción, espíritu de riesgo y honestidad artística. Es una pena que todas esas cualidades se desvanecieran ante la visión de **Fantasma**, un filme anodino y plúmbeo, carente de espesor y misterio, en el que el afán experimental de su realizador por transmitir la sensación de no-pertenencia de sus actores no se concreta nunca en la pantalla, aunque recurra a prolongados fundidos en negro o a la estruendosa música de **Flormaleva**. En poco más de una hora de duración **Fantasma** irrita y hastía. Y no porque se trate de una propuesta exigente, en las antipodas de lo que vemos hasta el hartazgo en el cine latinoamericano, sino porque revela la actitud autocomplaciente de un director que se mira el ombligo, como regodeándose en su estilo. Ojalá sea solo un traspíe. (Rodrigo Portales)

**El custodio** (Argentina, 2006), de Rodrigo Moreno. **El custodio** fue una de las justas ganadoras del X Festival *elcine*, y marca el debut de un nuevo talento argentino: el director y guionista Rodrigo Moreno. Su película es un retrato austero e implacable del guardaespaldas de un ministro. Un notable Julio Chávez lo encarna en una actuación de una violencia contenida al milímetro. La trama va perfilando sus costados oscuros: una hermana internada en un psiquiátrico, una familia disfuncional, una incapacidad de relacionarse con los demás. También revela la indolencia de un círculo exclusivo de poder y privilegio al que Rubén accede solo desde la periferia, como si fuera la sombra de aquellos que debe vigilar. Como sostiene el realizador, su custodio es el protagonista de un universo en el que siempre participa como un extra, hasta el momento del irreversible quiebre. A la manera de Laurent Cantet en **El empleo del tiempo**, Moreno estudia un personaje domesticado por el sistema hasta el límite de la cordura y descubre en él la alienación y enajenación de una sociedad y de tantos individuos que no son dueños sino empleados de sus vidas. El vacío existencial corrompe. (Rodrigo Portales)

**Crímen delicado** (Brasil, 2005), de Beto Brant. Un crítico de teatro, muy agudo, protagoniza una obra de teatro, o sea, su triste vida. Es un espectador cerebral, siempre del otro lado de la pecera. Una mujer, a la que no le sobran piernas, será el sexy detonante que cambiará su cinica vida. Qué tal les suena, cliché y aparatoso, ¿verdad? Tengo un problema: no me creo que el solo hecho de conocerla lo perturbe tanto, que nunca antes haya conocido a una mujer así. Me disgustó al principio la apuesta por la puesta en escena teatral. Luego, cambié de parecer. Hay confusiones magníficas: lo que parece una obra de teatro, por ejemplo, resulta ser una escena "real" vista por nuestro crítico. Hay un giro inesperado hacia lo documental, juicio incluido por violación delicada, rematado con una explicación del pintor que pinta a la chica desnuda exaltando su belleza no convencional. La escena en la galería, donde ella se despoja de su pierna tristanca, es una cereza para los ojos. Brant, sin ser un Joao César Monteiro, maneja muy bien los conceptos de espacio y de escena (o, el de espacio escénico). (Mario Castro)

**Barrio Cuba** (Cuba-España, 2005), de Humberto Solás. La segunda entrega de la trilogía de Humberto Solás es un retrato deprimente que a través de una mirada miope (o sesgada) muestra sólo los matices sepia de esa Habana no turística que poco conocemos, pero que podemos adivinar menos inconsolable. En un estado de ánimo lúgubre, sus personajes pretenden olvidar las puertas cerradas con la fantasía de que es mejor el encierro. Sufren, pero no por la miseria extrema que padecen, sino por la ausencia sin retorno de alguien que se fue o está a punto de irse. Pese a esta atmósfera melancólica las historias de Solás —comunes a las de Latinoamérica— se sienten reales y logran insertarse en la lógica de la emotividad —nada mejor, para ello, que un lúcido soundtrack—, pero en algún momento se descarrilan y el final llega abrupto. Y falso. Cómo un parche sobre un agujero que sigue doliendo. Solás intenta devolver la esperanza con sendos finales felices, pero ya es muy tarde, y aunque llega a conmovir, el desequilibrio se siente hasta las lágrimas. (Claudia Ugarte)



En la cama, Sólo Dios sabe, El principio y el fin.

**En la cama**, (Chile, 2005) de Matías Bize

El mero hecho de lanzarse al ejercicio, digamos, en principio simple, pero seductor, de filmar entre las cuatro paredes de un cuarto a dos personas, sin que la película se quede sin piso o con poco aire (aunque sin lograr, tampoco, nada demasiado espectacular), ya se ve que es más de lo que se hace en películas que supuestamente quieren tratar el tema de la vida en pareja, por ejemplo, aquí, en el Perú. La cama es el lugar, angelical y demoníaco, donde se deshacen fortunas e imperios, se inventan a los niños y hasta a veces –lo más extraño– nace el amor. La historia de este par de mutuos desconocidos habladores es modestamente simpática a lo más y sospecho que puede apasionar sobre todo a los que resuelven preferentemente su existencia a la sombra de la dictadura cimbreante de la carne y a la épica alternada del intercambio de fluidos y vocablos. La sexualidad, como sabemos, es cómica, y ese es un territorio que debe ser aprovechado. Bize lo hace a medias. Me queda el sabor de que algo se quedó en el camino. **(Mario Castro)**

**Días de campo** (Chile, 2004), de Raúl Ruiz

Ruiz, como Borges, se toma libertades con la fatalidad de tener que contar una historia, hasta convertirla en territorio mutante minado de incógnitas. ¿Qué estás contando en realidad? Ruiz toma una novela costumbrista y le quita la costumbre de ser lineal. Toma una situación dramática, la estira al límite, y la convierte luego en una olímpica sacada de lengua a la identificación emocional. Toma una gotera, y la convierte en mensajera o signo de algún dios, como aquel tornillo inolvidable que nos desternilla de risa en **Rayuela**, de Cortázar. O toma unos palillos de fósforos en pleno desarrollo, y los convierte en un desfile militar. ¿Qué más se puede pedir? Ruiz se burla con ánimo casi militante de los verosímiles, gentes de mentes literales y lineales, y en fin, del realismo pequeño burgués que no tolera la realidad radical de la incertidumbre, que es donde habita el verdadero arte.

Hay quienes acusan a Raúl Ruiz de jugar con las cartas “marcadas” de la Cultura. Pero, aunque fuera cierto, prefiero eso, a las cartas marcadas de la ignorancia que nos amenazan a cada instante. **(Mario Castro)**

**Sólo Dios sabe** (México, 2005), de Carlos Bolado.

Un *road movie* casi inicial prometía un desenlace de mejor gusto que el utilizado por Carlos Bolado para fundir dos culturas que, aunque similares, insistieron por permanecer distantes. La soltura de la brasilera Dolores (Alice Braga) refrescó una historia que de la mitad para adelante parecía asfixiar por sus vericuetos místicos que se esforzaron por tomar protagonismo (aunque la búsqueda en el pasado de la identidad presente tuvo buenos momentos).

En algún momento la historia no encontraba la fórmula para desencadenarse y es allí donde el melodrama (al peor estilo mexicano) llegó al rescate, haciendo uso, además, y gratuitamente, de viejos y cercanos referentes filmicos. Uno de ellos, aunque no el más evidente, tomado de **Haut le coeurs**, es el momento en que Dolores debe decidir entre preservar su linaje sacrificándose ella misma o vivir con el dolor de haber matado al feto que lleva en su vientre (aun cuando se suponía infértil). El telón de fondo, sin embargo, sobre el papel de la suerte y los hechos que se inmiscuyen entorpeciendo o imponiéndose

a las decisiones, es un tema que está cada vez más presente en los fotogramas contemporáneos. **(Claudia Ugarte)**

**Mezcal** (México, 2005) de Ignacio Ortiz.

¿Hacia dónde se dirigen esas almas que como fantasmas se deslizan en el anonimato pero que no por eso sienten menos dolor u odio? Al **Parián**, diría el director Ignacio Ortiz, quién sin remordimientos conducirá a todos sus personajes (no importa cómo) a la cantina El farolito para que con “un vasito” de mezcal (licor mexicano) –que nunca pagan– disuelvan la carga que les da ese andar cansado.

Las escenas se desordenan y por momentos se revisten de una lógica onírica con imágenes más bien fúnebres y rostros nunca felices. La amargura y la opacidad de la soledad, la traición, la venganza, el conformismo pasivo, aparecen como retazos sueltos, como piezas de diferentes rincones que confluyen en un confuso pueblo sin forma. Al final todo parece tener sentido sólo en la embriaguez sin resaca de los decadentes personajes. **(Claudia Ugarte)**

**DOCUMENTALES EN COMPETENCIA**

**Los próximos pasados** (Argentina, 2005), de Lorena Muñoz.

En **Yo no sé qué me han hecho tus ojos**, Muñoz, juntamente con el crítico Sergio Wolf, ubicó a Ada Falcón, una antigua actriz y cantante, contemporánea de Gardel, retirada durante décadas. Esta vez la realizadora narra el recorrido de **Ejercicio plástico**, una pintura perdida en la historia, abandonada, desinstalada, olvidada, un mural del artista mexicano David Alfaro Siqueiros plasmado, durante un breve periodo de exilio en Argentina, país al que nunca volvió, en el sótano de la residencia de un crítico a mediados de los años treinta, reflejo de pasiones personales, un triángulo amoroso y la indolencia de las sociedades con el arte. Nuevamente Muñoz luce destreza en el tratamiento de historias reales y profundamente simbólicas, que fuerzan los linderos de la ficción y el documental. **Los próximos pasados** es un objeto singular, rescate de la memoria, crónica de una búsqueda y recuperación parcial, a través de la realización de una réplica, de la obra original que lleva décadas enclaustrada en *containers* y recovecos judiciales. **(Gabriel Quispe)**

**El fin y el principio** (Brasil, 2005), de Eduardo Coutinho.

¿Habrà algo, en apariencia más simple, que hacer que la gente te cuente su historia, como si tú fueras uno más de ellos? ¿Cómo se hará para lograr la mágica y hermosa empatía, el pequeño milagro de ser un discreto cómplice, y provocar así algo que se parezca a la naturalidad y hasta realmente lo sea? Coutinho parece conocer algunos de estos secretos poco comunicables. No sé, pero tal vez sea que, aparte de talento, sentimos que el director se interesa de veras por estos seres humanos retratados. A partir de un plan, que deliberadamente no está pre-establecido deja que las cosas pasen, a ver qué pasa. Y no es poco lo que ocurre. El famoso peligro con los documentales se sortea con éxito: sabemos que pueden quedarse en la superficie, en lo exterior, dando vueltas sobre lo cotidiano, sin descubrir tesoros, sólo minucias. Coutinho se ocupa de los rostros de los viejos, que dicen de ellos por lo menos tanto como sus palabras. La pobreza es la reina del *sertao*. Y pese a que la vida no fue ni es tan fácil, el halo bendito de la dignidad prevalece. **(Mario Castro)**





Ruido en las ideas. Los puños de una nación, En el hoyo.

**Meninas** (Brasil, 2005), de Sandra Werneck y Gisela Cámara es un documental sobre niñas que son madres a los quince años. Una narración eficiente y objetiva para un asunto que habla por sí sólo. **Meninas** acompaña a las protagonistas durante los meses de gestación. Como habitantes de las favelas de Río de Janeiro, ellas nos introducen, sin una pizca de dramatismo, a su vida cotidiana donde no es extraño tener como ocupación "traficante" o "bandido" y morir abaleado de un momento a otro. Con gran sencillez, el documental aborda el hecho de ser madre y niña a la vez desde el punto de vista de todos los implicados. Madres, padres, hermanos y parejas (cuando las hay) aceptan con resignación, pero no sin expectativas, el gran cambio que está por llegar. Afuera, la ciudad produce diariamente miles de casos similares. El mayor logro del documental es justamente sembrar en el espectador la idea que esta realidad se multiplica y, muchas veces, tiene un final infeliz. (Andrés Mego)

**Ruido en las ideas** (Chile, 2005) de Alexis Moreno Burgos es un documental de personaje, antitelevivo podría decirse, no obstante que su ciclo de vida podría estar en la televisión por cable. El motor de este trabajo es cómo el proceso creativo y sus productos se explican en las vivencias. Andreas Bodenhofer, músico chileno de formación clásica, cincuentón, consolidado, se ha visto seducido en los últimos años por las más avanzadas expresiones musicales, que van desde la edición sonora de vocingleos y ruidos callejeros, integrados en estructuras electrónicas con la percusión latinoamericana de fondo. A partir de trazos equilibrados, Moreno Burgos construye un perfil de personaje muy ajustado a la realidad y no una apología. Eso es bastante. Generacionalmente, Bodenhofer pertenece a los sesenta, a las ideas revolucionarias: viajero impenitente, sensible a los tiempos cambiantes y esponja poderosa que absorbió las humedades del mundo (de su Chile socialista y de su nuevo Chile), Bodenhofer conoció sus raíces y a "sus primos de Europa" a fines de los setenta; y se instaló por una larga temporada en Lima, Perú, en el amadísimo distrito de Barranco, en donde conoció a su amigo Juan Luis Dammert y juntos emprendieron la aventura grupal llamada Amaru. En su tramo limeño el documental se hace entrañable, preciso en sus elaboraciones biográficas, atento en el desplazamiento de la cámara hasta las personas y las locaciones importantes. (Óscar Contreras)

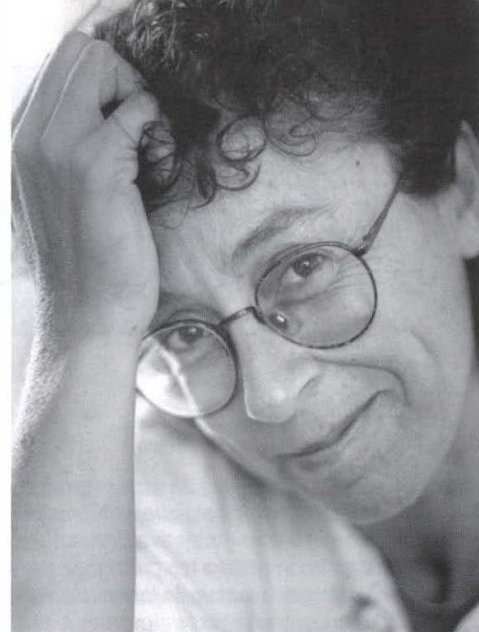
**Toro negro** (México, 2005) es de esas cintas discutibles, maquiavélicas, que no escatiman esfuerzos para lograr lo que se proponen. En este caso los directores Pedro González-Rubio y Carlos Armella se aproximan sin distancia alguna a la vida de Fernando Pacheco, alias "el suicida", un torero de pueblo en la región Maya de Yucatán. El personaje, cetrino, luchador, popular, es desagradable por su carácter autodestructivo, por su violencia, su alcoholismo y sino impulsivo. Pero no puede negarse un torrente de humanidad en sus venas, de ambigüedad y valentía. El cine de la verdad que practica la sociedad González-Rubio & Armella es movedido, entrometido en cada tramo y nos involucra con un obscuro caso de incompreensión. De desaprensión también. Las rutinas en el ruedo de "el negro" y su vida marital, establecen niveles de proximidad con tradiciones y estructuras peruanas, muy a la vista. No obstante la crudeza de algunas situaciones, sin duda se trata de uno de los grandes documentales latinoamericanos vistos este año en Lima. (Óscar Contreras)

**En el hoyo** (México, 2006), de Juan Carlos Rulfo. No será Vertov pero al menos la ciudad se siente como una cosa viva. Organismo en crecimiento, necesita de las hormigas obreras para darle toques magníficos, a la vez que funcionales, a su naturaleza monstruosa. El hijo menor de Juan Rulfo muestra un cierto optimismo así como el mítico padre gozaba de un pesimismo inolvidable, masivo y total. Juan Carlos Rulfo hace equilibrio entre la admiración por la obra faraónica en sí (obra y metáfora en construcción) y la solidaridad por los esclavos a sueldo. Tampoco es Godfrey Regio para embarcarse en la contemplación abstracta, pero le mete sus aceleraditos a la imagen porque es cortés aunque no se pongan valiente, si se trataba de intentar hacer del opus algo más osado y experimental. De todas maneras, hay una inteligencia innegable, un trazo firme, retratos pertinentes, registro de actitudes de una gente dispuesta a luchar. Hay un travelling tan espectacular que parece que quiere competir con el periférico por su efecto de vértigo. Los últimos planos dignifican a los trabajadores, y eso está muy bien. (Mario Castro)

**Los puños de una nación** (Panamá, 2005), de Pituka Ortega-Heilbron es un estupendo documental deportivo. Una reivindicación histórica y nacional, por añadidura, centrada en la carrera pugilística de uno de los más grandes boxeadores latinoamericanos de todos los tiempos, Roberto "Mano de Piedra" Durán. La película interpreta de manera legítima los triunfos deportivos de Durán en un contexto político y social específico: el Panamá de los setenta y principios de los ochenta, con Omar Torrijos desde la presidencia y la histórica transición de "El Canal" del dominio norteamericano a la soberanía panameña. Pituka aplica los grandes temas setenteros de Rubén Blades (**Tiburón**, **Pablo Pueblo**, **Siembra**) y nos hace vibrar de entusiasmo, porque nos conduce apasionadamente desde la posición del menos favorecido por la vida pero también del más "fajador", hasta sus más importantes jornadas deportivas: con el escocés Pat Buchanan, con el mexicano "Pipino" Cuevas y hasta llegar a ese punto cumbre de su vida cuando decide subir a la categoría Wealther Jr. y enfrenta al extraordinario Sugar "Ray" Leonard y le da una lección, una lejana noche de 1980 en Canadá. El camino de vida de Roberto Durán, el héroe del barrio de Chorrillos, con toda la vorágine de fama, fortuna y decadencia, esta documentada por la palabra autorizada de personajes como Juan Carlos Tapia, José Suleiman, Ferdie Pacheco o Luis Spada; y hasta el mismo "maestrillo" envejecido y siempre carismático se anima a contar anécdotas, a hablar de sí mismo. **Los puños de una nación** puede considerarse una pieza clásica de la cultura deportiva, tan igual como los textos de Norman Mailer sobre la legendaria pelea Ali vs. Foreman o la magnífica **Toro Salvaje** de Martin Scorsese. (Óscar Contreras) ◀

Deambulando por el X festival

# heddy honigmann en el olivar



Escribe Mario Pozzi-Escot

Deambulando en medio del X festival *elcine* a la caza de acontecimientos y personajes, recalamos, después de haber visto todos sus documentales, en la muestra de Hedy Honigmann. Último día, sótano de la Biblioteca Municipal de San Isidro, conversatorio con la cineasta invitada, entrada libre, lleno total. Ésta es una crónica de nuestro recorrido como testimonio del diálogo con el público, teniendo en cuenta que lo que sigue es una partitura a manera de guión cuyas dos principales secuencias se entrelazan sin complementarse o relacionarse necesariamente: mis impresiones y recorridos por el Festival por un lado y, en *off*, las importantes declaraciones de la cineasta Hedy Honigmann... un *collage* para ustedes como síntesis de lo que sucedió.

- Un festival como *elcine* organizado por el Centro Cultural de la PUCP, pletórico de vida por sus diez años de éxito (cómo pasa el tiempo), brilló una vez más como una pompa de jabón, reverberó como una burbuja protectora pero efímera en medio de nuestra Lima, empequeñecida por la realidad socioeconómica cotidiana, por demás en crisis de los más y el aparente éxito muy bien marqueteado de los menos, sin olvidarnos por supuesto de la presencia oficial politizada, enmarcada en sus aburridas contiendas, diluidas en dimes y diretes, cortinas de humo y demagogia virtual mediática dirigida a cuanto prototipo consumista, clase mediero, lumpen o alienado empobrecido le preste atención, segmentos todos insensibles desde sus polos a estas anuales manifestaciones heroicas de nuestra cultura cinematográfica en ciernes.

## 8 p.m. Heddy Honigmann

*¿Qué me llevó a estudiar cine? Desde chiquita el cine me gustaba. Primero mi papá me llevaba, después comencé a ir sola, a veces a escondidas, ahí está mi mamá que no lo sabe pero ahora ya lo sabe. Iba a lo que había en Lima, a cualquier sitio donde había cines normales, comunes y corrientes, donde pasaban de todo. En cierto momento comencé a estudiar literatura y a escribir poemas que se publicaron, pero me di cuenta que lo que me interesaba era hacer imágenes y como en Lima no había ninguna escuela de cine, busqué en otro lugar, sabía de la escuela de Roma, casualidades me llevaron a Italia, llegué a ingresar y por eso estudié ahí. ¿Por qué llegué después a Holanda?... porque me enamoré de un holandés. Como en muchas historias, las mujeres siempre siguen a los hombres... casi siempre. Pero así fue.*

- Del tres al doce de agosto, el festival convocó para este año, en medio de promocionadas figurillas de la farándula actoral local, lo mejor a su criterio de lo "máximo del cine" Iberoamericano. Entre personalidades, homenajes, secciones, programas e invitados, destacaron como siempre las producciones argentinas, brasileñas o cubanas, aunque cabe mencionar para este año la presencia y calidad de la producción chilena, la muestra mexicana y francesa, en soporte tradicional celuloide.

## 8:06 p.m. Heddy Honigmann

*Las personas que conozco tanto como las que no conozco me cuentan sus historias. A la gente en la calle les pregunto, en un parque o en cualquier lugar, converso con ellos... si voy contigo, a que me cuentas tu historia... ¿apostamos? Es una curiosidad muy honesta la que tengo por gente que no conozco, eso la gente lo siente y por eso a veces se traspasan ciertos límites. Por ejemplo en **Crazy** lo más difícil era el momento donde los soldados escuchaban la música, que en los días en que estaban de servicio los había ayudado de diversas formas, contra el miedo, para otros era una especie de droga, a otros los hacía pensar en su casa... fue un pacto con ellos, ellos sabían que ese momento iba a llegar y estaban de acuerdo en que probablemente sería penoso. Con la cámara estábamos a cierta distancia, usando objetivos que nos permiten registrar sin molestar. Si uno ve la película por una segunda vez se da cuenta que al último que entrevistamos, oyendo a **U2**, con el último pedazo de música desaparece completamente, como que regresa al pasado, a la catástrofe que vivió. Hay un momento en que me mira y muy poco después corto la imagen, porque para mí era la señal para parar. Si yo seguía filmando hubiera pasado a ser una voyeur, una mirona. Cuando realmente estás interesado en una historia y conoces un poquito sigues hilos, sigues tejiendo... con uno de los soldados no sabía cuál era su historia con el suicidio. No quiero saber todo. Quiero saber solo un poquito para tener una base, como una mirada, un gesto o la forma en que camina.*

- El público en general, dentro del cual nos encontramos, colmó las instalaciones, en medio de la vorágine natural que provocan estas aluviónicas programaciones, la mayoría perdidos día a día en la búsqueda de entradas, pases y demás, que patéticamente se acababan a la hora de abiertas las ventanillas. Debemos reconocer que se portó "casi decentemente", sobre todo ante las ventanillas



Metal y melancolía.

cerradas y el cartelito “agotadas”. La muda protesta de las exitosas colas a la nada son testigos de los hechos. La descentralización de los mini auditorios del centro cultural, esos de cupos cubiertos, pases agotados, y salas casi llenas de invitados y amigotes, no perjudicó en lo más mínimo al festival, dado el entusiasmo de los medios en mirar para otro lado a pesar de que a simple vista, todo el mundo no VIP del cine, léase técnicos, camarógrafos, editores, guionistas, algunos directores y demás junto con el gran público quedaba varado a la periferia, al pago de entradas comerciales o a la espera, algunos de ellos de puerta en puerta, del gesto omnipresente y “compañerísimo” de algún responsable, si la suerte estaba de su lado, para poder entrar a la sala oscura, caso contrario, obligado a seguir interminables y graciosos peregrinajes para poder presenciar buena parte de la gama filmica presentada.

8:15 p.m.

#### Heddy Honigmann

*Habían días que los guardaba para improvisar, el equipo se quedaba... digamos en el Queirolo... “esperenme ahí” les decía y me iba a pescar. Tomaba un taxi, dos, tres... por ejemplo ese señor que tiene la palanca parchada en Metal y melancolía que la sacaba a la noche... al subir a su taxi vi la palanca y seguimos hablando, dijo dos o tres palabras en inglés por lo cual pensé “debe ser un señor que usa el inglés en su trabajo y por necesidad esta haciendo taxi”. La palanca me impresionaba con todos esos parches... no tenía ningún sentido... ¿qué será? Y le dije: “somos un equipo de tres, estamos haciendo una película sobre choferes de taxi ¿quiere participar?”... “Sí”... Lo llevé al lugar donde preparamos el carro... a veces sacábamos el asiento de pasajeros para colocar la cámara e iniciar la conversación.*

- Jamás se puede ver todo y eso lo sabe cualquier festivalero, y no digo crítico o comentarista, algunos de ellos van invitados a seleccionadas muestras. Casi nunca todos pueden ver todo, jamás se llega a ver el todo, solo con suerte lo mejor del todo y esto por supuesto, gracias a las carísimas puertas abiertas de los rutilantes multicines que componen el circuito de exhibición. Bien por los auspiciadores. Éxito del festival. Hablemos un poco del cine peruano, digamos el de género, el de concurso, el comercial. Éste desde el primer día, y para variar como ya nos tiene acostumbrados –pareciéndose a

otra manifestación de masas, el fútbol profesional–, jugó este festival con una mediocridad de antología, quedando expuesta esa galopante crisis creativa, ya casi eterna, que asola a los premios CONACINE desde hace años, limitándose a participar en esos “importantísimos eventos internacionales” con esas “peliculitas” producto de género de los consagrados nacionales por el exitoso y bien aceitado marqueteo de siempre o con las manieristas y superficiales producciones “operaprimáticas” que solo quedan en muchos casos... en eso, su primera película. Descontado está, por supuesto, la participación de talentosas y únicas, casi “outsider”, producciones independientes de nuevos realizadores.

8:21 p.m.

#### Heddy Honigmann

*¿El quién?... Es mucha intuición. Con las personas que no conozco es totalmente una intuición. ¿Por qué escoges a una persona? Le haces una pregunta y sigues una ruta... con las personas que conozco puedo recordar la primera conversación que ha podido suceder hace meses o años, depende de cuando se ha hecho la investigación. Recuerdo tal vez un par de cosas muy importantes y quiero que se repitan, que estén en la película. Yo no hago entrevistas en mis películas, tengo conversaciones. Converso con las personas y a veces gasto mucho material... no quiere decir que conversando rápidamente no pueda llegar a una vena sensible. Pero cuando estoy conversando y tengo en mente que debo llegar del punto A al punto B, y me voy de pronto sin saberlo por una tangente, sigo por allí y me encuentro con cosas más interesantes de lo que pensaba. Puede pasar de que regrese de una u otra forma a ese puntito que quería saber, a veces sucede que no regreso. Cuanto más pienso que cosa voy a hacer, peor se vuelve la cosa y me digo: “haz como en la calle, si te encuentras con alguien, pasa algo”.*

- Algo que no podemos dejar de comentar por lo anecdótico, pongo de testigo a la gentita, son las salitas pletóricas de amigachos y amigachas sonriendo en azul y rojo mientras disfrutaban de las rutilantes, las imprescindibles y demás producciones, el encuentro a la salida con el desilusionado y desesperado público era patético y explosivo. Los pocos muy nice y los muchos muy tercos ellos, acelerados tropezaban por obtener una entrada, un pase, una invitación, que debido al full éxito de las muestras brillaban por su ausencia.



Buen marido, hijo querido.

8:30 PM

### Heddy Honigmann

*Mi primera gran película de ficción fue totalmente sobre la memoria, película que desgraciadamente no se ha pasado acá, quizás el próximo año. El tema de la memoria nació conmigo, porque tanto mi madre como mi padre son judíos, se fugaron de los países de donde nacieron. Yo nací en el Perú de casualidad. Se encontraron aquí. Se enamoraron... una historia de amor como cualquier otra. Yo he crecido con historias de gente que ya no existe, esas historias estaban a mi alrededor, hasta en los platos de comida, vean **Comida para amar**. Gente que existe porque mi madre y mi abuela siguen recordando, gente que murió asesinada por los alemanes. Yo nací con esto, son las maletas que uno se lleva cuando adolescente, uno se va de casa y se lleva estas maletas bien cargaditas, ahí están todos los recuerdos, toda la memoria. Me fui del Perú, abandoné el país por un exilio voluntario. Medio voluntario diría, me fui buscando un lugar donde estudiar cine; pasé de país en país abandonando objetos, cosas, porque uno tiene que librarse de todos esos pesos. El tema de la memoria me pertenece, es natural para mí. Una persona que pierde sus recuerdos deja de existir, es como si estuviera muerto. Creo que los recuerdos son los que nos dejan seguir existiendo y aprendiendo e incluso mejorándonos en cierta manera al aprender de otras personas que sufren más que nosotros. Una vez dije algo en una entrevista: "siempre filmo personas que son más fuertes que yo". Tenía la sensación de que las personas que filmaba y que iba a buscar intuitivamente era gente que sabía sobrevivir. Esa es otra cosa que va con la memoria, con el exilio, el tema del sobrevivir.*

- Sigamos a la caza de un par de asientos que nunca obtuvimos, deambulando por las locaciones, hablando de cine hasta por los codos, intercambiando criterios con cuanto cineasta amigo nos cruzamos, protestando sabiamente. Al final orientamos nuestra búsqueda, como todos, a otros predios, a otros pisos, a la "zona entrada libre" accesible al populum, a nosotros los de a pie, zona peso pesado de la búsqueda audiovisual, entre corredores, quintos pisos, escalinatas, calles, arenales, micros, periferias, locales populares, hasta olivares y cafecitos, huyendo del aburrido glamour de los *figurettis*, de los "exitosos" bien ranqueados héroes de nuestro *chollywood* local. Caímos como se debe en territorio digital, soporte siglo XXI, video tecnología en expansión, motivo de esta crónica y gracias a centros culturales y salas

municipales aliados del festival, logramos grabar a Heddy Honigmann, peruana de nacimiento, cineasta del mundo, casi desconocida en nuestro país, invitada homenajeada en el festival.

8:45 PM

### Heddy Honigmann

*No soy periodista. No me interesa si la persona está contando la verdad. Para ella misma es su verdad, entonces es la verdad del momento que estás capturando, las emociones de las personas, si es que pasó así o así, incluso si hay errores, esa es la verdad del documental. En otros casos, la verdad no me interesa, me interesa la emoción de los personajes, la capacidad que tienen de soñar. Hay gente que dice que yo convierto a mis personajes más bellos de lo que son, que los quiero mucho. Y es verdad que muchas veces mientras filmo estoy enamorada del personaje, cuando termino de filmar lo abrazo, cuando llora, lloro con él. Ese amor se termina cuando sale el reportaje, se vuelve otro tipo de amor. En el primer caso, mientras filmo, el enamoramiento es totalmente loco, y cuando estoy en la sala de montaje es amor formalito, maduro.*

- Jorge Suárez, Enrique Victoria y Helena Rojo, por estos diez años del festival recibieron un justo homenaje. Documentalistas de América Latina, entre ellos perdido en un quinto piso el cine de Carlos Ferrand, fueron vistos a lleno total. Entre algunas películas, muestras con entrada libre, diálogos, seminarios, conferencias y presentaciones de libros, podemos decir que nuestro deambular fue un éxito. Esta crónica a manera de detrás de cámara se cierra con lo último de Heddy Honigmann.

8:55 p.m.

### Heddy Honigmann

*Buen marido, hijo querido para mí es muy importante. Es sobre un pueblito en Europa, donde en 1942 hubo un genocidio, los serbios mataron al 80% de la población de ese pueblo. Yo quise hacer una película sobre esos buenos maridos e hijos queridos que fueron asesinados. Los primeros tres minutos cuentan de una forma emocional, un joven de veintisiete años habla. Lo que quería era, con los objetos del pueblo que no habían sido quemados, revivir de cierta manera a los que asesinaron. Es una película en su totalidad sobre la memoria. ¿Qué voy a hacer en el Perú? Sí, voy a hacer una próxima película, tengo una idea para el próximo año, no de taxistas, de otros personajes, pero todavía no lo cuento porque de repente no sale o me equivoco. ☹*

Iván Giroud

# cambio, desarrollo y uso de nuevas tecnologías

Entrevista Mario Pozzi—Escot



Iván Giroud, Director del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, en medio de la vorágine del X Festival *elcine* —donde fue miembro del jurado de la sección Documental—, se dio tiempo para visitar la Casona y conversar con *BUTACA*.

**Los festivales son un encuentro de intercambio cultural cinematográfico. ¿Hacia dónde ves que se dirige el cine latinoamericano actual?**

Yo creo que un rasgo que se podría destacar en los últimos años es el despegue de una nueva generación de cineastas que están cambiando el panorama del cine latinoamericano. Y no solamente en el discurso narrativo, también en cuanto al desarrollo y el uso de las nuevas tecnologías. Paralelamente a eso, la cantidad de escuelas que se han fundado en América Latina han provocado que surjan jóvenes cineastas con una formación ya no empírica, como era con las generaciones anteriores, sino académica, sólida, intelectual, humanísticamente y también cinematográficamente. Eso ayuda a que desde sus primeros trabajos haya un nivel de organización y se logre un objetivo de comunicación directa y de calidad con el público. Y todo el desarrollo tecnológico ha posibilitado también una mayor democracia, ahora más gente tiene la posibilidad de dirigir sus primeros trabajos.

En cuanto a la temática, uno de los argumentos que más abundan en el cine latinoamericano de los últimos años es el tema de la violencia urbana, de la droga, de la delincuencia, de un marginalismo que realmente preocupa, que muchas veces no queremos asumir como una realidad y que está presente en las películas de todos nuestros países.

**¿Qué alternativas encuentras para la distribución de esos productos frente al mercado de las transnacionales?**

Frente al gran mercado nunca se va a poder competir, eso es algo que nos hemos pasado la vida discutiendo. Hollywood existe y tiene el dominio del 96.7% del mercado mundial. Si queremos expresarnos tenemos que ser muy creativos y encontrar otros canales de distribución. Hay que ponerse de acuerdo y tratar de lograr que los gobiernos, por ejemplo, regionales, hagan convenios de distribución entre los países de América Latina. Pero eso parte también de la toma de conciencia de las responsabilidades que cada país tiene con sus cinematografías, de que cada país logre una ley nacional que proteja su cine, como la de los franceses, por ejemplo. Los norteamericanos no consideran el cine como un producto cultural, para ellos lo mismo es vender cine que vender zapatos. Nosotros creemos que el cine forma parte de nuestra cultura, de nuestra idiosincrasia, de nuestro nivel de expresión, y por tanto tenemos que protegerlo. Entonces el tema que está en debate es el de la Diversidad Cultural.

**Los aportes y posibilidades del digital en el cine son fundamentales. ¿Qué piensas sobre esta realidad?**

Creo que son muy válidos, sobre todo porque van a permitir que

mucha gente, con menos presupuesto, logre expresarse. Todavía el digital no alcanza, por supuesto, y demorará un poco, la calidad del celuloide. Y sobre todo, está por conocerse si aguantará el paso del tiempo. Muchas grandes compañías están investigando sobre eso, porque hay que dar también una garantía. Pero para un cine emergente que necesita expresarse y que no puede esperar más, el digital se convierte en un vehículo. Yo no soy de la gente que apoya la filosofía de que "tenemos que hacer cine de bajo presupuesto"; simplemente tenemos que hacer cine. Si es de bajo o alto presupuesto será por lo que podamos ser capaces de conseguir con un proyecto que tengamos. El digital no puede ser un punto de llegada, debe ser un punto de partida que hay que transitar porque es un momento muy importante para la experimentación. Mientras tanto, esperemos que su desarrollo tecnológico llegue a igualar al cine.

**El problema no solo es de soporte, sino también de temática y distribución.**

Yo creo que sobre todo, de calidad. "Con una idea en la cabeza y una cámara en la mano", si no hay una idea, si no hay un artista detrás de la cámara y si no hay un proyecto realmente con sensibilidad e interés, no pasa nada. Da lo mismo que sea una película de sesenta millones que de diez mil pesos.

**Háblanos del Festival de La Habana, que tiene una tradición cimentada y de prestigio, ¿cómo asume la expresión digitalizada?**

No hay diferencia. Cuando vamos a ver una película, lo que nos interesa es si está bien contada, si están bien expresadas las ideas que se supone quiere el director, y si tiene calidad; sea hecha en el formato que sea, bajo las condiciones que sea. Es la única manera de defender el cine. Repito que si logras una coproducción o la forma de armar una película en cine, no hay que rechazarla, porque es una posibilidad y tampoco podemos conformarnos con hacer siempre un cine de pocos recursos. No podemos cerrar ninguna puerta, tenemos que abrir todas. Si una película esta hecha con digital, con bajos recursos y bajo presupuesto, pero tiene nivel, estará en el Festival. La mayor cantidad de películas que se está haciendo en América Latina, se realiza con esa tecnología. Eso forma parte de ciclos de reflexión paralelos que se hacen en el Festival y que los especialistas, los críticos, los teóricos y los investigadores están en obligación de tener en cuenta; pero el Festival en sí no se propone excluir ninguna película por su formato. Es la modernidad y ha sido, para nuestros países sobre todo, realmente un milagro que aparezcan estas nuevas tecnologías que abaratan y posibilitan la mayor cantidad de producción. ☺



Camilo Vives

## cine digital en la mira

Entrevista Mario Pozzi-Escot

En el marco del Festival, conversamos con Camilo Vives, Presidente de la Federación Iberoamericana de Productores de Cine y Audiovisuales (FIPCA). Desde su experiencia, el productor de importantes obras del cine cubano —entre ellas *Lucía* de Humberto Solás, *La última cena*, *Fresa y chocolate* y *Guantanamera* de Tomás Gutiérrez Alea, y *Suite Habana* de Fernando Pérez—, comentó sobre las dificultades de producción y distribución cinematográfica entre los países de América Latina.

### **El cine peruano y el latinoamericano atraviesan por etapas de crisis constante frente al gran cine comercial, ¿cómo ves esta problemática en el ámbito latinoamericano?**

La mayor crisis del cine no está tanto ubicada en la producción sino en la exhibición. Ese es el gran reto del cine, su recuperación y circulación. Para producir hoy en día tienes muchas alternativas: hay fondos locales, fondos regionales, IBERMEDIA, programas de ayuda, más alternativas de industria, el digital que reduce costos. Nuestra gran batalla está en la distribución. Una alternativa de solución es crear una red de salas para la distribución iberoamericana o latinoamericana.

### **¿En digital o en celuloide?**

Creo que ambas cosas van a convivir mucho tiempo. Aunque está más al alcance de todos el formato digital, eso no quiere decir que se descarte ni el 35 ni el 16 mm. Grabar y hacer cine en digital no quiere decir hacer cualquier cosa, significa hacer cine dentro de una industria, y que incluso pueda ser transferido a 35 mm si el proyecto lo amerita. Ya en este momento se están haciendo transferencias directamente del digital a copias, lo que reduce mucho el costo: evitas el positivo, el internegativo y el duplicado.

### **Eso implica un análisis, un repensar el género cinematográfico y el producto como creación, como tecnología.**

Hay proyectos que son digitales y hay proyectos que no lo son. Lo que no puedes hacer es forzarte obligatoriamente al digital porque puedes fracasar. Hay que tener el cuidado y la

inteligencia necesaria que te permita saber cuál es el soporte indicado. Hablo de la temática vinculada a la tecnología. Por ejemplo, para un proyecto musical con movimientos de cámara, emplear el digital quizá no sea lo más aconsejable, pero sí para un proyecto intimista, mucho más pequeño. Hacer una película digital a toda costa puede ser muy caro al final.

### **Sobre todo porque por distribución no tiene posibilidades de recuperación económica. ¿Nuestro cine puede competir de alguna forma con el cine industrial norteamericano?, ¿sobre qué propuestas temáticas?**

Competir es imposible, y menos en el mismo género. Es como si pusiera a competir, en el caso cubano, a "Elpidio Valdés" —el popular carácter animado de Juan Padrón— con Disney. Con el cine pasa igual, lo que hace falta es que se asuma una temática local, interesante, que al público le interese. Hay que revisar nuestro cine en cuanto a temática, contenido, a quién va dirigido, que sea un cine no para complacernos a nosotros sino para complacer al espectador.

### **Porque proyectar nuestro cine hacia otros mercados implica también tener cierta universalidad en las propuestas.**

Obviamente. Que tengan un tema de interés universal. Si hablo de una red de difusión, hoy es una red marginal. Una red que garantice que se exhiba el cine que producimos y que también exhiba otro cine. Por ejemplo ayer, en el Festival, en una proyección que estuve, una directora argentina no conocía el cine peruano...

# X Festival elcine

## **Ni acá el cine argentino o chileno, es como estar aislados.**

¡Y están al lado! ¿Y en qué lugares se ve el cine africano o el cine asiático? Todo intercambio como los festivales y las semanas de cine que pueden ser *ghettos*, cosas marginales, ayudan a que el público sepa qué se está haciendo, qué se produce. Hay que aspirar a que sea mucho más universal y que circule comercialmente. Pero primero hay que crear el gusto al espectador. Creo que si el espectador no tiene gusto realmente, y es algo que hemos logrado en nuestro país, debemos generar un gusto diverso. En Cuba se ve cine francés, cine italiano, cine latinoamericano, cine africano, hay un gusto...

## **...una cultura asentada, pero también en constante cambio...**

De hecho. Es que cuarenta años... hay una formación hecha.

## **El gran problema en el Perú es llegar a eso, ante tremenda diversidad del país...**

En eso hay que trabajar. Creo que, salvo aquellos países que tienen una industria más fuerte como Argentina, Brasil y México, el tema de legislación es importante, hay que trabajarlo y tratar de buscar una cierta coherencia en toda la legislación latinoamericana.

## **Ahí chocamos con la gran distribución que se ve afectada con algunas medidas de las leyes nacionales.**

Es una batalla larga que quizá no alcancemos a ver muchos de nosotros, pero es algo que hay que hacer. Una alternativa es la red digital y sobre todo, también, la unidad. A veces, pasa mucho, que los latinoamericanos realmente nos desgastamos en batallas tontas, cuando lo más importante es que la unión hace la fuerza. Y si ahora estamos divididos eso también conspirará para no lograr muchos objetivos.

## **Otra posibilidad es abrir una puerta hacia Europa a través de Iberoamérica, ¿cómo ves esa apertura en el ámbito de coproducciones?**

Se ha abierto, aunque no todo lo que quisiéramos. Nuestro interlocutor más directo es España porque Francia e Inglaterra tienen una mirada muy distinta. También creo que si hubiera una producción mucho más fuerte, el apoyo sería con mucha más intensidad.

## **Si tenemos las condiciones, la infraestructura, la legislación y luchamos por un intercambio de mercados para que se puedan distribuir comercialmente las películas latinoamericanas, ¿cuáles son las condiciones de**

## **coproducción que hacen que los productos tengan éxito?**

Yo creo que acá hay un requisito imprescindible: que sea una coproducción natural. Que las legislaciones no nos obliguen a ser Frankenstein y que seamos falsos. Una coproducción natural es, justamente, en la cual concilian todos los intereses y eso puede ayudar a funcionar. Por qué poner dos actores españoles, cuatro técnicos franceses, tres técnicos peruanos si al final realmente no interesa ni a España ni a Francia ni a Perú. La coproducción no se inventa, tiene que surgir naturalmente, a menos que se escriba el proyecto pensando ya en la coproducción.

## **Pasando al documental, ¿ha resurgido a nivel comercial, como propuesta para contar historias?**

El documental es algo que hay que rescatar por su riqueza y diversidad temática infinita. En Cuba se hacían muchos documentales, pero la producción ha bajado porque en este momento se impone un poco la televisión y el mismo cine. En el género documental habría que probar el rescate de un tipo de temática social, actual, contemporánea, de interés o histórica. Hay cierto abandono de la línea documental, la época de Santiago Álvarez, de Cortázar y otros directores era muy rica. Ahora, en el resto de Latinoamérica quizá se produce mucho el reportaje-encargo, por intereses muy propios. Los intereses deben ser mucho más universales, que la sociedad se vea reflejada en esos proyectos y en ese espacio.

## **¿Cómo ves, tanto en Cuba como en América Latina, las propuestas de los jóvenes?**

Ahora que estuve de jurado aquí en el Festival, me sorprende mucho encontrar tres óperas primas peruanas, dos o tres chilenas, argentinas, en la cual se siente a una generación que a pesar de las dificultades, de la ausencia económica, tienen una gran imaginación para buscar fórmulas de cómo hacer cine. Creo que, hoy día, el futuro está asegurado, puedo estar tranquilo.

## **Camilo, por último, ¿qué podrías decirles, con la experiencia que tienes, a los nuevos productores?**

Que nos acompañen en la lucha, que no nos abandonen y que confíen en nosotros. Hay que recordar que es una lucha larga, muy larga. He visto ahora en el festival que hay una juventud con tesón, que persevera, que lucha. Me encuentro con ellos todo el día y creo que el cine cubano está dispuesto a seguirlos apoyando siempre, quizá no con todo lo que quisiéramos. Lo poco que tenemos, estamos dispuestos a compartirlo siempre frente a un buen proyecto, sin mirar tendencias ni opiniones ni religiones, da igual. Estamos dispuestos a ayudar. ☺



Teatro Vichama, sede del festival *elcine* en Villa El Salvador.

## muestra digital

# lima es una gran película

Escribe Luis Pacora

La muestra de video del X Festival Latinoamericano de Cine dejó algo más que estadísticas. Nuevos espacios, magníficas películas y el ingreso libre, dieron lugar a una integración de públicos ajenos al circuito cinematográfico de Lima.

Corrió el silencio. Las luces se habían apagado. Los últimos en llegar intentaban acomodarse tanteando las butacas. El sonido acompasado de las espuelas de un caballo prologaba las imágenes que pronto llegarían y que tanto esperábamos. Un rayo de luz se expandió sobre el écran. *Voilà*. El documental argentino *¿Se escucha?*, de los hermanos Marcel y Yoni Czombos, daba inicio a la **Muestra en Digital** del Festival Latinoamericano de Cine de este año.

Silencio. Conmoción. Risas. Reflexión. Otra vez silencio. Más risas. Conjuro de emociones lanzado desde la pantalla en cuatro horas interrumpidas sólo por las escapadas al baño. Otro documental argentino y seis cortometrajes españoles conformaron el banquete audiovisual para los comensales que acudimos aquel día al Centro Cultural CAFAE. Otros tantos harían lo propio en las seis sedes adicionales destinadas a estas proyecciones.

### Muestra digital

Al día siguiente, de camino al Centro Cultural de España, fijaba mi atención en lo digital más allá de cuestiones tecnológicas. Quizá

esa otra dimensión que a veces es el cine: huella dactilar de los sentimientos del hombre. La muestra en video de este año ha ido más allá de lo predecible. A pesar de estar enmarcada dentro de un festival "latinoamericano" de cine, incluyó en su programación obras provenientes de otras latitudes como Francia, Polonia o Canadá, estrechando distancias con filmografías o videografías que difícilmente llegarían a nuestras salas. Cabe resaltar la sección dedicada al cine andino, cuya saludable inclusión hace que por un momento imagine las películas que harían los pasqueños, los porteños de Ilo o los habitantes de Madre de Dios... quizá ya existan y aquí ni enterados.

Mientras espero en la cola para ingresar a la función de hoy, hago sumas rápidamente y mis predicciones quedan en ridículo: más de ciento cuarenta videos (entre cortos, documentales y largometrajes) provenientes de México, Costa Rica, Nicaragua, Cuba, Argentina, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, España, Polonia, Países Bajos, Francia, EE.UU. y Canadá, se proyectaran paralelamente a la selección principal del festival. ¿Y ahora? ¿a clonarme?

Esta preocupación por dar un espacio a las producciones en video se hizo patente desde el primer festival con **Imagen Joven**, sección dedicada a proyectar los trabajos de jóvenes realizadores de nuestro país, quienes tenían (tienen) que afrontar la gran dificultad de no contar con los





recursos necesarios para trabajar o transferir sus obras al clásico –y costoso– formato exigido por las salas comerciales: el celuloide.

Años después, los ecos del festival resonarían por todo Latinoamérica. Gracias a esta consolidación y al esfuerzo de sus gestores, la muestra de video se fue ampliando con los materiales que enviaban otros países, dentro y fuera del continente, sumado a las cada vez más numerosas producciones locales.

“*Pucha mamá, a qué hora vamos a entrar*”. Una muchacha de unos catorce años protesta a su madre por la tediosa espera. La señora de aspecto hogareño sólo atina a decirle, “*ya Kely, ponte tranquila o nos vamos a la casa, además tu quisiste venir para ver la película*”. Retratos similares se ven en toda la fila de personas que aguardan a un costado del centro cultural. Luego de una galleta y algunos minutos por fin ingreso a la sala.

#### **Ecran de emociones**

“*Me llamo John Lennon, vivo acá pes, en Iquitos*”. Risa general. El pequeño Lennon no canta ni toca guitarra, tampoco conoce Inglaterra. Tiene el cabello hirsuto, ojos achinados, habla con dejo selvático, viste un polo viejo, short raído, y descalzo mendiga monedas por las calles de Iquitos. **No somos pirañas**, es el título de este cortometraje dirigido por sus propios actores, niños de la calle, gracias a la iniciativa del albergue La Restinga de Iquitos quienes asesoraron la realización del video. “*La fotografía es verdad y el cine es verdad veinticuatro veces por segundo*”. Recuerdo estas palabras de Godard y pienso en la cantidad de verdades (realidades) que desconocemos, que no terminamos de entender, que entendemos con indiferencia.

Se encendieron las luces. La gente inició el retiro. Algunas señoras no dejaban de comentar el corto. **Derechos en Pantalla, hablan los niños, niñas y adolescentes del continente** se presentaba dentro de la muestra en digital y, por segundo año consecutivo, proyectaba una selección de cortometrajes y documentales realizados por niños y adolescentes de Latinoamérica, quienes desde el ecran expresan su preocupación en temas que recorre el camino de la discriminación racial a la drogadicción y el pandillaje.

#### **Pantalla sobre la arena**

Dos horas en microbús y un viaje corto en *mototaxi* bastaron para llegar hasta el Sector 3, Grupo 21, Mz. E Lt. 8 de Villa El Salvador, dirección exacta de la casa de teatro Vichama, integrada desde el año pasado al circuito del festival. Una vez allí un gran movimiento de gente componía una singular escena. A ver, uno, dos, tres, diez, veinte, cien... ¡vaya! Aproximadamente ciento cincuenta residentes del distrito se movilizaron hasta este lugar para ver la película del día. Un detalle provocaba una feliz sorpresa. Niños y adultos mayores ingresaban emocionados a la sala que aquella tarde gris y friolenta proyectaría **Metal y Melancolía**, documental dirigido

por la cineasta peruano–holandesa Heddy Honigmann, quien participaría del conversatorio luego de la proyección.

Pocas veces había sido testigo de tanta emoción liberada al ver una película. La vivacidad de las risas cuando uno de los taxistas mostró las bondades de su destartado automóvil o la tristeza exhalada luego de presenciar el llanto de una madre soltera recordando los cotidianos maltratos de su padre. Este documental, construido a partir de entrevistas realizadas a taxistas de Lima entre 1989 y 1992, no sólo conmovió a los asistentes: fue el causante de una vibración mayor. Para el director español Alex de la Iglesia “*lo fascinante del cine es colocar al espectador en posiciones morales en las que nunca estuvo*”. Honigmann logró a través de su documental, colocar al espectador en posiciones en las que ya estuvo o en las que estuvieron sus sentimientos.

“*Mis filmes hablan de la supervivencia*”. Heddy no sólo demuestra su interés por ese existencialismo kafkiano que a veces vive el ser humano, sino, sobre todo, esa esperanza innata que ella logra reflejar gracias a su sencillez, a la forma de comunicarse con la gente que la escuchaba atenta desde las gradas del teatro. Los emocionados testimonios personales surgieron espontáneamente al momento de las preguntas. Sorprendida y emocionada por “*esta demostración tan sincera, pocas veces vista en su vida*”, Heddy se despidió de todos ellos.

#### **Ojos de videotape**

De regreso a casa, revoloteaba la idea de que todo esto no hubiese ocurrido si se cobraba por el ingreso y se mantenía la muestra en un par de salas. Estas experiencias han evidenciado los caminos de integración que pueden promoverse a través del cine y que con muestras alternativas como la organizada por el festival del Centro Cultural de la PUCP, pueden movilizar los ánimos de los que habitamos esta ciudad. No sólo de melancolía vive el hombre.

La tarde del día siguiente bajé del microbús y apuré el paso hacia la Municipalidad de San Isidro, a las seis proyectarían cortos –en general, extraordinarios– de la escuela de cine de Cuba, como ya es costumbre desde hace algunos años en el festival. Dos horas después, coronaría la noche con una película del polaco Krzysztof Kieslowski, en la Alianza Francesa.

#### **Lima fue una fiesta**

Nueve días y el festival se despedía otra vez. Nosotros con él. La gente entusiasta de Vichama preguntando dónde habría más películas la siguiente semana. Los concurrentes al Cafae intercambiando opiniones, risas y correos. Este mirón incurable, cumpliendo el rito habitual de caminar por la avenida Arequipa, profundamente gratificado y agradecido con los organizadores por permitirnos ser parte del festival, del cine, de la emoción propia y ajena con sólo unos soles para viajar en combi. Mucha gente de otros distritos podría ser integrada al festival el próximo año. ¿Se escucha? ☞

# fiesta animada

Escribe Gabriel Quispe Medina



Del 27 de junio al 2 de julio se realizó en Lima **Animagyc 2006 – II Festival Internacional de Animación**, organizado por IMAGYC Producción Cultural, Autodesk Media & Entertainment, el Centro Cultural de la PUCP y el Centro Cultural de España. Entre los atractivos, hubo dos novedades fundamentales. La primera, el salto al nivel de festival competitivo a través del **I Concurso Nacional de Viñetas** y el **I Concurso Andino de Animación**. La segunda radica en el énfasis en el aspecto formativo, ofreciéndose mayor capacitación y discusión académica con los talleres, seminarios y el bloque **ANIMAGYC World Conferences**.

El país invitado fue España, aportando una cuota notable de creatividad artística y avance institucional en el área. El prestigioso **Festival Internacional de Imagen Animada AniMadrid** tuvo una participación especial, compuesta por la Muestra **Lo Mejor de AniMadrid**, la **Retrospectiva de Animación Española (1990–2005)**, y una muestra de cortos animados de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de Madrid. Uno de sus catedráticos, el polifacético Pedro Eugenio Delgado, autor del largo animado **La puerta del tiempo**, estuvo a cargo del **Taller de Guión de Animación**.

Otros invitados de peso fueron el brasileño Ricardo Biriba, quien realizó como el año pasado el **Taller de técnicas de modelado y animación de personajes: 3DS Max**; y el colombiano Jimmy Martínez, quien desarrolló un curso de Certificación internacional de los software más sofisticados en la creación audiovisual. La **Muestra de Anime Japonés** y la **Muestra de Animaciones Publicitarias** completaron el programa de ésta ventana única para la producción animada en nuestro país.

A continuación, comentamos algunas animaciones exhibidas:

## I Concurso Andino de Animación

**Maravillosamente distintos.** Ganador del primer premio. Los hermanos Mauricio y Luis Ángel Esparza realizan en 2D un corto lírico e íntimo, exento de voces humanas pero no mudo, sobre un triángulo amoroso que pasa por momentos intensos, depresivos y exultantes. La puesta en escena es notable, principalmente en el empleo del color, las texturas y la música de Vivaldi que tiene mucho que ver con el ritmo, además del diseño general que incluye los subtítulos.

**Escuela Militar.** Ganador del segundo premio. Cristian Alarcón hace un delicado homenaje a una víctima de la subversión, un escolar asesinado bajo la acusación de traición. Al principio la narración se alimenta de planos detalles de una chiquilla y unos subtítulos con palabras emblemáticas, como "país", "sociedad", "ciudadano", "identidad", "Perú", etc. El paso de la imagen animada de las velas al plano general de la fotografía en la que aparecen los compañeros condolientes y el cuerpo sin vida es excelente.

**Las tabas.** Ganador del tercer premio. Este trabajo de Roberto De La Puente generó cierta polémica, porque se trata de un documental sobre **Las tabas**, una desenfadada banda de rock de tres jóvenes universitarias, que cuenta durante sólo un tercio de su duración con escenas animadas de Luis Domínguez. Ciertamente, la animación aporta bastante al medimetraje de cincuenta y cuatro minutos, que por pasajes cae algo pesado

por la monotonía en el relato de sus protagonistas.

**Un minuto en la vida de un hombre.** Los hermanos Esparza demuestran su versátil registro en un dibujo animado tan breve como indica el título, que recoge la cotidianidad de un hogar promedio, con trazos apagados y una explosión del esposo engañado como gracioso contraste, entre ángulos picados y planos detalles. Y música de Verdi.

## Lo Mejor de AniMadrid 05

**Encarna.** Diez minutos de *tour de force* narrativo que muestra a una sufrida ama de casa asaltada por la rutina y la sobredemanda familiar, de pronto convertida en una asesina en serie indiscriminada y catártica, que literalmente siente la gota que rebalsa el vaso en el enésimo maltrato doméstico que recibe. El relato pasa de una etapa a otra con habilidad y una buena dosis de humor negro. El director firma sólo como Sam.

**Viaje a Marte.** Fábula fantástica del argentino Juan Pablo Zaramella que se las ingenia para hacer una animación de apariencia candorosa pero con tono intimista y onírico, que aprovecha la plastilina como referente de la inocencia infantil y la contrasta con la amargura adulta que arrastra una decepción desde la niñez. Son dieciséis minutos de relato ordenado y preciso que antepone el clima familiar al espacio de la abierta fantasía.

## Retrospectiva de la Animación Española

**The Trumouse Show.** Un ratón se da cuenta de que su existencia es virtual, que en realidad se trata de un dibujo animado. La idea es un tópico, la forma tiene algunos momentos logrados pero el corto se acaba muy rápido, antes que el autor Julio Robledo termine de redondear el concepto.

**Corten.** La misma idea que la anterior, algo más trabajada en combinación de texturas y diálogo existencialista pero sin buen remate. Dos monigotes discuten porque uno no acepta su condición y el otro es indiferente, y al final un congénere aparecerá como director de un filme en el que ellos actúan confundidos con algunos seres humanos.

**Las partes de mí que te aman son seres vacíos.** Una de las rarezas de la muestra. Un hombre y una mujer consumen una cena macabra, en la que el plato fuerte son ellos mismos. Mercedes Gaspar realiza con pixilación, animación de objetos y un par de actores, un corto bizarro y oscuramente erótico, de fragmentación y disección del cuerpo, antropofagia, reanimación de cadáveres de animales cocinados y listos para degustar y, aprovechando mucho la respectiva técnica, manipulación extrema de objetos. ☞



Centenario de Billy Wilder

## el infalible

Escribe Andrés Mego

El cine de Billy Wilder transpira su condición de clásico a cada minuto. A millones de espectadores, desde los años cincuenta, el nombre "Billy Wilder's" les prometía un inolvidable filme cada año. A cien de su nacimiento, su cine se ha convertido en uno de los cánones, el mejor expositor de toda una época de películas. Después de él ya no quedó dudas, si alguien las tuviera, que el guión lo era todo. Un éxito de taquilla está garantizado si logras una trama brillante y personajes únicos, así de fácil. El infalible Wilder ostenta entre su filmografía varios clásicos enormes de los que Hollywood nunca se cansa de estar orgulloso. Por eso, Fernando Trueba pudo llamarlo Dios y no sonó excesivo. Por el contrario, muchos estuvieron de acuerdo.

Billy Wilder es el caso del guionista que toma el mando, insatisfecho con la interpretación que daban los directores a sus historias. Como director y siempre participando en el guión, Wilder se aseguró que todos los elementos se concentren en ejercer el poder de la narración. Incursionó con éxito en variedad de géneros, todos ellos tocados por su impecable sentido del humor y una suspicaz visión de la sociedad norteamericana. Sus tres clásicos más citados: **Una Eva y dos Adanes (Some like it hot)**, **El apartamento (The Apartment)** y **El ocaso de los dioses (Sunset Boulevard)** son los ejercicios más sobresalientes del talento de Wilder al servicio de Hollywood.

Nació en Sucha (Austria) en 1906. Cuando Hitler toma el poder, su ascendencia judía le obliga a huir de Alemania. Su destino final es Estados Unidos, país cuya cultura le fascinaba. Anteriormente Wilder había enviado ideas a los estudios de Hollywood, hasta que es invitado a trabajar en un guión. El

proyecto no llegó a concretarse pero consigue trabajo, como guionista y luego como director, en los estudios Paramount. Sus primeros trabajos recogen el impacto de los hechos recientemente ocurridos: la caída de Alemania, el repunte económico de Estados Unidos y el desencanto de la sociedad de post guerra. Sin caer en el pesimismo, por el contrario, sirviendo como eficaces productos de entretenimiento, a esta etapa pertenecen: **El mayor y la menor (1942)**, **Berlín Occidente (1948)** y **Perdición (Double indemnity, 1944)**, *film noir* arquetípico que se inspira en la imaginería del capitalismo.

En los cincuenta, su talento y popularidad se consolidaron. Adapta varias obras de Broadway que resultan grandes éxitos de taquilla por sus logradas tramas y la presencia de las divas del momento, por ejemplo, Marilyn Monroe en **La comezón del séptimo año (1955)** y **Una Eva y dos Adanes (1959)**; y Audrey Hepburn en **Sabrina (1954)** y **Amor en la tarde (1957)**, que en parte deben su fama a la vitrina privilegiada que ofrecía el cine de Wilder. Por esos años aparecen en sus argumentos temas poco bienvenidos para la censura pero hartamente estimulantes para las plateas: las relaciones sexuales, el amor adúltero, el alcoholismo y hasta el travestismo fingido en **Una Eva y dos Adanes**. Recurriendo a la sutileza y el humor, Wilder se las ingeniaba siempre para esquivar la tijera de los censores y salirse con la suya.

Tras la cámara, el estilo de Wilder elige ser invisible y no distraer la atención del espectador. Planos correctos y amplios, moderación al mover la cámara. Un manejo visual objetivo, propio de las películas de los grandes sets, donde



La comezón del séptimo año, Una Eva y dos adanes, El apartamento.

cada palabra, movimiento y reacción de los personajes está cuidadosamente planificado. Perfección tal que ha elevado a Wilder a los altares de la cinematografía. Pero, como nos cuenta el mismo Fernando Trueba en su **Diccionario del Cine**, Wilder respondió con humor al elogio. Llamó a Trueba y le dijo: *"Hola, soy Dios. No debiste decir eso anoche. La gente se santigua al verme en las calles"*.

#### **Seis películas para no olvidar**

Mucho se ha hablado y escrito de los clásicos **Una Eva y dos Adanes**, **El apartamento** y **El ocaso de los dioses**. Frente a ellas sólo nos queda recomendar que las busquen si aún no las han visto. Adicionalmente sugiero esta lista de películas "menos" famosas, aunque el calificativo sea bastante relativo en este caso. Cada una de ellas ilustra una época o temática particular del cine de Billy Wilder.

#### **El gran carnaval (Ace in the hole, 1951)**

El Wilder más ácido y pesimista se manifiesta en este ataque al sensacionalismo de la prensa. Check Tatum (Kirk Douglas) es un ambicioso periodista, alcohólico y desprestigiado, que consigue trabajo en un modesto diario de provincia. Conoce el caso de un hombre que, después de un derrumbe, quedó atrapado en una cueva. Hábilmente, Tatum explota la historia y logra la atención de la prensa sobre el caso y su persona, como intermediario único entre los medios y la víctima. Los periodistas son pintados como rapaces inescrupulosos en su necesidad de hacer girar las rotativas, mientras tanto el público, sediento de historias edificantes, disfruta del circo mientras espera que el hombre sea rescatado. En esta oscura cinta, notamos una incómoda analogía entre el consumidor de prensa truculenta y el asiduo al espectáculo del cine negro, quizá por eso la película resultó un fracaso comercial en su momento.

#### **La comezón del séptimo año (The seven year itch, 1955)**

Esta popular comedia dio a Hollywood una de sus imágenes más emblemáticas: Marilyn Monroe luciendo sus piernas en Cinemascope como consecuencia de un travieso aire. Curiosamente esta aparición, la más promocionada de la cinta, fue vetada por la censura por lo que no fue vista por sus primeros espectadores. De todas maneras, disfrutaron de una extraordinaria comedia que ha trascendido todas las épocas, con Marilyn o sin ella. Richard Sherman es un hombre casado que pasa un verano en soledad mientras su esposa e hijo salen

de vacaciones. El escrupuloso pero imaginativo Sherman quiere portarse bien y pasar los días tranquilamente, hasta que conoce a su nueva vecina, la irresistible Monroe. Sherman padece el delicioso suplicio de mantenerse fiel frente a semejante tentación. Los monólogos más divertidos que ha escrito Billy Wilder: el superyo y el lado soñador de Sherman enfrentados constantemente, alejándolo o atrayéndolo hacia su vecina cada vez más enamorada de él. En esta película, Wilder desliza un comentario sobre la institución matrimonial de la época y su quebradizo anhelo de ser irrompible.

#### **Testigo de cargo (Witness for the prosecution, 1957)**

*"Ahora voy a hacer una película mejor que Hitchcock"* dijo Wilder y llevó a la pantalla grande su propio drama judicial. Sir Wilfrid Robarts es un viejo abogado achacoso cuyo instinto de zorro lo obliga a tomar el caso de Leonard Vole, un inventor de poca monta culpado del asesinato de una anciana solitaria y rica, a quien frecuentaba por amistad. A todas luces, la acusación parece injusta pero las circunstancias lo señalan como el primer sospechoso. Todo se complica cuando su esposa, la malvada Marlene Dietrich, declara en su contra. En pocas horas Robarts tiene que vérselas para salvar a su cliente de la horca. A pesar que todo está concentrado en el devenir de esta pieza de Agatha Christie, Wilder adereza la película con brillantes diálogos donde el humor se mezcla con la jerga de los abogados. Construye un personaje redondo, Wilfrid Robarts, sumamente perspicaz aunque próximo a su infarto final, perseguido siempre por su enfermera de quien escapa para fumar sus puros.

#### **Amor en la tarde (Love in the afternoon, 1957)**

Formidable comedia sobre las complicaciones en una relación. Maurice Chevalier es el mejor detective privado en París, la ciudad del amor. Su hija, Ariane (Audrey Hepburn), vive fascinada con el glamoroso mundo de los amores ilícitos que conoce al dedillo a través de los archivos de su padre. Un día Chevalier informa a un cliente que su esposa lo engaña con el magnate Frank Flannagan (Gary Cooper) y el hombre sale en su busca para matarlo. Ariane decide prevenir a Flannagan sin explicarle los motivos, dejándolo fascinado por el misterio. Aprovechando sus conocimientos de la vida de los *playboys*, Ariane conquista al mujeriego Frank haciéndole creer (y sufrir) que es una chica tan experimentada y calculadora como él. Atrevida para su época, en esta película Wilder critica la doble moral de una sociedad que entroniza la monogamia pero vive pendiente de los secretos de

# el infalible

alcoba de los famosos. Previniendo problemas con la censura, imágenes de un bosque solitario aluden espléndidamente el encuentro sexual entre los amantes. Quizá para el público de hoy la diferencia de edades entre Cooper y Hepburn sea algo difícil de digerir pero, recuerden, eran los cincuentas. Ser un *playboy* tomaba sus años.

## Uno, dos, tres (One, two, three, 1961)

Recibida friamente por el público que el año anterior había gozado de una obra maestra, **El apartamento, Uno, dos, tres** es un comedia a toda velocidad escenificada en el corazón de la guerra fría, Berlín. Wilder ya había parodiado los roces entre yankees y comunistas en sus primeros trabajos como guionista. En esta película tenemos a un funcionario de la Coca Cola en Berlín Occidente, MacNamara, que recibe el encargo de vigilar a la hija del jefe en sus vacaciones por esa ciudad. La desobediente Scarlett sale a buscar novio al lado rojo, y reaparece con un mozalbete respondón y versado en Marx. MacNamara ve peligrar su puesto y mueve sus influencias para que apresen al muchacho. Cuando el asunto parece resuelto, Scarlett anuncia, ¡oh, horror!, que está embarazada del comunista. El ejecutivo sale en rescate del muchacho para casarlo con Scarlett y, de paso, ponerlo "presentable" en forma y contenido. Una comedia con ritmo frenético, actuaciones casi coreográficas y chistes coyunturales. Wilder se mofa de la rigidez de los rusos y la ambición maniática de los gringos, pero los primeros salen peor parados. Los rusos sucumben ante el cosquilleo del consumismo. Tristemente, el tiempo le dio la razón.

## Bésame, tonto (Kiss me, stupid, 1964)

Las relación entre maridos y esposas vuelve a ser el tema central de otra notable comedia que muchos calificaron de inmoral. No era para menos. Con su humor particular, Wilder juega con dos arquetipos antagónicos del imaginario masculino: la esposa y la puta. Con el fin de congraciarse con el famoso cantante Dino (Dean Martin), el profesor de piano Orville contrata a la prostituta Polly (Kim Novak), la hace pasar por su esposa y la entrega a su invitado, esperando verse beneficiado con la compra de sus canciones. Mientras tanto, Felicia, la esposa, expulsada de su casa con pretextos, se pega una borrachera en el bar libertino "El ombligo" y termina durmiendo en el remolque de Polly, dando lugar a una divertida confusión de roles. 🗨

Testigo de cargo, Uno, dos, tres.





# de remakes, éxitos y fracasos

Escribe Jorge Zavaleta Balarezo

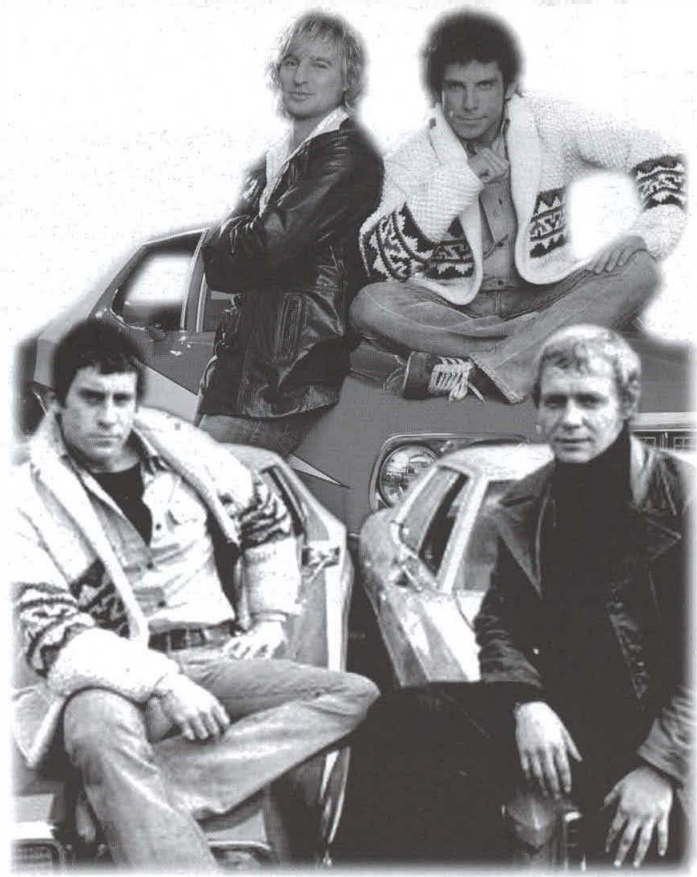
Las carteleras de Hollywood y, por lo tanto, del mundo, están llenas de ellos. Como suele decirse en estos casos, los hay de todo tipo y para todos los gustos. Y ante una sequía creativa que ya lleva buen tiempo –y que solo confirma la crisis de la industria–, los *remakes* son esa expresión crítica, en el mal sentido, tardía, y por lo general nada luminosa (con honrosas excepciones) que aún así concentra la atención del espectador acostumbrado al cine de entretenimiento más o menos ligero (¿Hay otro? Claro que sí, y exige más atención, pero ese en Lima se conoce por su ausencia).

Nuestros multicines, como colonias o satélites del Gran Hermano hollywoodense, reproducen sus productos empacados. Hablemos sólo de los últimos meses: **La profecía**, **Poseidón**, **Los tuyos, los míos y los nuestros**, **Los duques de Hazzard**, **King Kong**, **Guerra de los mundos**, **Sr y Sra. Smith**, **Asalto a la cárcel 13**, **La casa de cera**, **La matanza de Texas**, **Terror en la niebla**, la nueva aventura de **Superman**, y, la versión de la serie de TV **Miami Vice** en manos de su hacedor original, Michael Mann.

La sequía, cómo se ve, es grave y llama a reflexiones e interrogantes. ¿Qué está pasando en la fábrica de estrellas? ¿Se acabaron las ideas? Si bien se han retomado géneros, como el terror, o subgéneros, como el de catástrofes; el primero bebe directamente, y no siempre con los mejores resultados, de la fuente primaria japonesa, y allí están para probarlo **El aro**, **Aguas turbias**, **The grudge**...

No se han quedado atrás los *remakes* basados en películas sudamericanas, específicamente argentinas. **Nueve reinas**, del recientemente fallecido Fabián Bielinsky, tuvo su versión "made in USA" en **Criminal**; y **K-Pax**, **el visitante** revisaba el título clásico de Eliseo Subiela, **Hombre mirando al sudeste**.

*El remake* –como señala la estudiosa española Concepción Cascajosa– *es percibido también como un fenómeno multicultural*. Ella se refiere, sobre todo, a las películas que Hollywood asimila de cinematografías europeas y las convierte en historias con particularidades propias. Aunque, habría que decir, no siempre con identidad propia.



Starsky y Hutch

Citando a otros teóricos, Cascajosa sostiene que *“todos los remakes son interesantes por lo que revelan, ya sea sobre diferencias culturales, sobre diferentes estilos de dirección y orientaciones estéticas, sobre percepciones de clase y género, sobre diferentes periodos socio-históricos y las cambiantes expectativas del público, sobre las dinámicas del filme de género, o simplemente sobre la evolución de las prácticas económicas de la industria”*.

Asimismo, anota: *“El objetivo del remake contemporáneo no es trasladar un lenguaje, sino una cultura, apelando al aura de sus originales como europeos, serios, complejos, adultos, filmes de arte y ensayo, mientras domesticar precisamente los elementos que crearon esa aura en primer lugar”*.

Los remakes son una de las fórmulas que, aunque no siempre garantizan seguridad ni buenas taquillas, sí mantienen a la industria, quizá en espera de tiempos mejores. La pregunta es si éstos vendrán.

Al haber tomado los remakes la posta de las cintas netamente originales, éstas surgen del circuito independiente o son obra de directores o productores más bien acostumbrados a un trabajo sin demasiadas ataduras con el sistema. La cartelera local ha brindado en estos meses los casos de **Buenas noches y buena suerte** y **El nuevo mundo** como ejemplos virtuosos de un cine por el que nosotros también pugnamos, más allá de las mil y un repeticiones.

Pero hasta los maestros del cine y los aspirantes a tal no se escapan de la ola de reiteraciones. Scorsese rueda **The departed**, a partir de una cinta japonesa. El genio italo norteamericano ya hizo el *remake* —una auténtica versión pesadillesca— de **Cabo de miedo** en 1991. Y recordemos que Gus Van Sant intentó un trabajo personalísimo, con resultados harto discutibles, copiando plano por plano y aprovechando

incluso la partitura de Bernard Herrmann en **Psicosis**. Brian de Palma no fue ajeno tampoco a esta tendencia, aunque él sí le dio un santo y seña gloriosos a su versión ochentera de la recordada teleserie **Los intocables**, con escenas de antología; e intentó un producto *sui generis* a principios de los ochenta homenajando el **Blow up** de Antonioni en **El sonido de la muerte**.

Hacer una nueva versión de una película no es, sin embargo, un gran acontecimiento de estos tiempos, pues, de una parte, pueden rastrearse *remakes* desde las épocas heroicas de Hollywood, y, además, una película con argumento original ha servido de base a otras que quisieran emularla. Es como si se representara aquella idea que Borges planteaba sobre la literatura, según la cual toda ella no era sino una gran narración.

Para el caso, vale recordar los *remakes* fastuosos de **Ben Hur** y **Los diez mandamientos**, hoy limitados a la exhibición de Semana Santa por televisión. Existe también el caso del maestro Leo Mc Carey, que filmó dos veces su historia **Algo para recordar**, la primera versión con Irene Dunne y Charles Boyer, y la segunda con Cary Grant y Deborah Kerr. Incluso existe una tercera versión de los años noventa. Mc Carey es un caso con trasfondo netamente romántico y nostálgico. Igualmente particular es el mismísimo Alfred Hitchcock, quien rodó **El hombre que sabía demasiado**, inicialmente en blanco y negro en Inglaterra, y luego, con todo el presupuesto y las facilidades del caso, en Estados Unidos.

Un filón explotado muchas veces con ligereza, falta de audacia y esmero, es el de los *remakes* de series televisivas. Su sello, en algunos casos, es la aparición del protagonista o alguno de los personajes de la referida teleserie, pero cintas como **Los ángeles de Charlie** o **Starsky y Hutch** solo demuestran lo deleznable que puede llegar a ser, a veces, el cine, proponiéndoselo o no; aunque también



Hechizada, la serie de TV y la película.

hay que agradecer, en el caso de la primera, el impecable lucimiento de Cameron Diaz en bikini. No todo puede ser tan malo siempre. En este mismo campo, Nicole Kidman intentó encantar a la platea reviviendo los curiosos movimientos de nariz de Elizabeth Montgomery en **Hechizada**, con resultados no más allá del promedio.

Y hay otros títulos, algunos tibiamente más redondos que otros: **Perdidos en el espacio**, **Los Picapiedra**, **Los nuevos ricos**, **S.W.A.T.**, **Más barato por docena**. Los motivos para llevar al cine un "resumen" de una teleserie pueden atribuirse sobre todo al éxito, entre aquello que ahora se llama "imaginario colectivo", del respectivo patrón original, aunque algunos digan que han habido series pésimas con su infaltable correspondencia filmica. Y justo de ello hablamos. El hecho es que, una vez más, se puede dar la vuelta a la tortilla, y encontrar un filme mejor de lo esperado a partir de una serie que, digamos, fue mediocre o tan solo tentó la fama.

Para estos casos, el papel de los personajes principales, fácilmente recordados por un público cautivo y quizá hasta nostálgico de la serie, puede ayudar a encontrar el camino del éxito. La referida **Hechizada** tenía la atracción indudable de Nicole Kidman, lo que la hacía supuesta garantía de triunfo, teniendo en cuenta que ella es una superestrella. Pero además, y ya hablando de moral y conservadurismo, retomaba al ama de casa, madre y esposa ideal que protagonizó uno de los programas televisivos norteamericanos de mayor impacto en los años sesenta. Si a ello le agregamos el evidente sentido cómico de la cinta, todo auguraba un gran estreno mundial. A estas alturas, la Kidman ya es camaleónica y muy versátil, y quizá su propio rol en **Hechizada** quede como uno de los mejores recuerdos que sus rendidos admiradores, o tan solo el público infantil, tengan de ella.

El relativo éxito comercial de **Hechizada** ha llevado a los ejecutivos de las *majors* a pensar en un inmediato *revival* que continúa con **Mi bella genio**, **El crucero del Amor**, **CHIPS: Patrulla motorizada**, y quizá hasta otras de esas teleseries caseras producidas por el hace poco fallecido Aaron Spelling.

Como el *remake* tiene que ver, también, con el relativo tiempo que ha transcurrido desde la película original, hay que entender que presenta actualizaciones de época, escenarios, vestuarios, es decir, contemporiza la historia inicial. Y en ello puede hacerse una comparación con la evolución experimentada por la tecnología del audio y video y los soportes que éstos brindan a los largometrajes. Nos explicamos. Por ejemplo, el entrañable **King Kong** en blanco y negro de 1933 podría ser comparado con un antiguo disco de acetato; el *remake* de John Guillermin, de fines de los setenta, a mayor lucimiento de la sensual Jessica Lange, correspondería al casete; y la versión protagonizada por Naomi Watts sería ya totalmente digital. Y la comparación no es ociosa, porque cada era crea sus propias novedades, basta ver la versión de Peter Jackson para fijarse en los pixelados y creaciones por ordenador que señalan la vanguardia en efectos especiales.

Habría que preguntarse, asimismo, en cuanto al tema de los guiones, cuán productivos resultan éstos. Si consideramos trabajos como las recientes **Alfie**, **The Italian Job**, o, un poco más lejanas, **The Thomas Crown affair** o **La huida**, no hay, pues, mucho que decir. La idea básica se mantiene, los *plots*, los trucos, todo conduce al mismo destino. Los guionistas no parecen querer esforzarse y, menos, arriesgar. Que, por cierto, es otra característica de la gran industria americana: la tendencia a una "innovación conservadora". Algo ligado, lógica o eventualmente, a la moral pública o incluso al gobierno de turno.

Pero hay casos más ricos y dignos de estudiar. Allí tenemos la versión que hizo Steven Soderbergh de **Solaris**. No contaba exactamente la historia de la obra maestra de Tarkovski sino que recurrió a la fuente original, la novela de Stanislaw Lem. Ésta, por lo tanto, es una opción más compleja y personal. Sucede igualmente que cuando el cineasta es un autor, no solo reconocido por crítica y público, sino que se considera como tal por derecho propio, sea por su habilidad o trayectoria, se dan casos singulares. Citemos las relativamente recientes **El candidato de Manchuria**, de Jonathan Demme, quien, algo postergado después del hit de **El silencio de los inocentes**, gestó una interesante propuesta en torno al



clásico sesentero de John Frankenheimer. El inglés Neil Jordan hizo su propia relectura de **Un gran ladrón**, un clásico de Jean Pierre Melville, y con la ayuda de Nick Nolte en el rol protagónico construyó un filme de espíritu y entusiasmo, pero que también retrataba el lado tortuoso de su protagonista. Y otro talento como Christopher Nolan, avalado hoy por sus visibles conquistas, reelaboró con tacto y tino propios una cinta noruega para dar forma a su extraña *Insomnia*.

Acercándonos ahora a la pregunta sobre el futuro de Hollywood a partir de esta fiebre incesante de nuevas versiones filmicas, valdría la pena comentar también esa función, igualmente compleja e interesante, que pertenece al mundo de los estudios sobre comunicación: la intención y función de los *remakes* en tanto fenómeno "mass media".

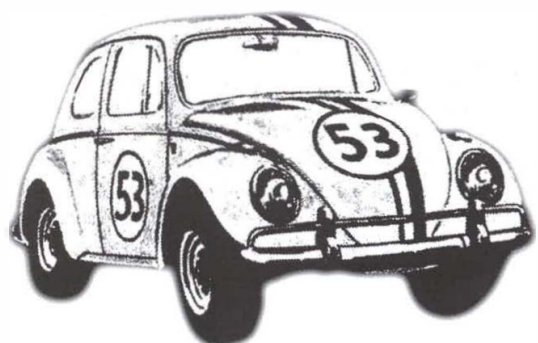
En efecto, un *remake*, más temprano que tarde, fija un referente en el, llamémosle así, "espacio fílmico", en el ámbito de las producciones; e igualmente fija una referencia cinematográfica. Por ejemplo, los espectadores de **Herbie, a toda marcha**, en sentido cronológico o "histórico", y sobre todo generacional, vendrían a ser los hijos, herederos, de los de la primera versión, conocida como **Cupido motorizado**. La referencia a esta cinta, que funciona igual para el caso de **Poseidón** y su antecesora, nos señala con claridad ese espacio de exposición, contemporización y actualización del que da cuenta un *remake*.

Cuando la película pertenece a un director más renombrado, el hecho se convierte en un verdadero fenómeno artístico, despertando ansias de crítica y debate más allá de los valores de la película. El citado caso de las teleseries resumidas y empaquetadas para la pantalla grande también nos sirve para explicar aquello que incluso podríamos denominar "necesidad" de actualización, o tan sólo una apuesta, como para probar suerte.

La cuestión es que como el cine es, en sí, un hecho cultural que establece referentes y es un referente en sí mismo, sus expresiones nos guían en un viaje en el tiempo. Otro caso para ayudar a esta reflexión viene a la memoria con el último estreno de **El despertar del diablo** —una versión que no le hace demasiado favor a la cinta original de Wes Craven (**The hills have eyes**), de fines de los años setenta— que va en la línea de lo que afirmamos: confirma cómo, tras un tiempo relativamente largo, es posible actualizar una historia y hacerla "visible" y "posible" a los ojos de nuevas generaciones.

Entiéndase así que si bien el *remake* es, dentro de los cánones de Hollywood, una apuesta comercial, no sólo encarna un capricho por la representación reiterada sino que se planifica a partir de elementos que marcan la coyuntura. Y estos, como se ha visto, tienen que ver muchas veces no solo con el simple cine de entretenimiento sino también con hechos políticos, económicos, sociales. Y es que el cine, en la medida que es un fenómeno cultural, rostro de una nación, está sólidamente vinculado a esas manifestaciones de la vida pública.

No es nada nuevo decir que vendrán más *remakes*, pues es la tendencia actual del cine norteamericano, ya sea tomando más referentes extranjeros, como la coreana **Il mare** que dio lugar a **La casa del lago**, o propios. El cine, un arte completo por excelencia, es democrático en ese sentido: expresa el sentir, como diría Truman Capote, de nuevas voces y nuevos ámbitos. ☛



Cupido motorizado. Herbie.



Goal.

(El fútbol ausente, sin proyección alguna)

## por w.o. en el cine

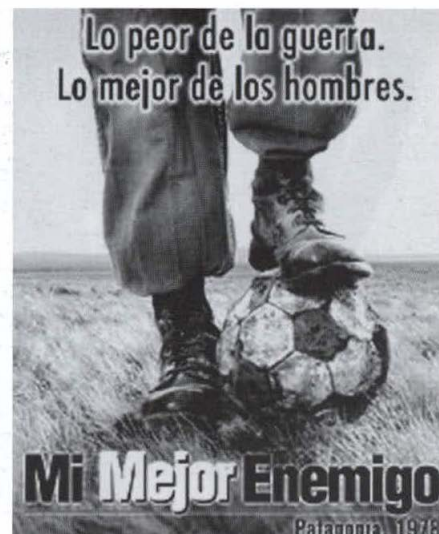
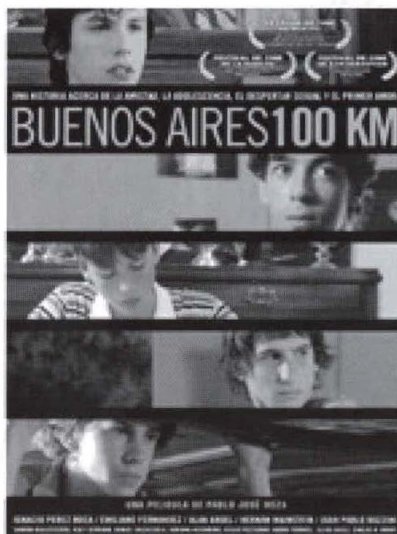
Escribe Pedro Canelo

La tarde del 9 de julio del 2006, tras el penal del italiano Fabio Grosso, supe que sin fútbol sólo me quedaban las películas. Sin Mundial 2006 prefiero buscar esos estrenos que se agradecen y que, por suerte, no se hacen esperar cuatro años. Ser fanático de estadio y sentir lo mismo en una sala de proyección. Aficiones encontradas. ¿Complementos? No lo sé, pero en estos mundos paralelos de gambetas y encuadres noto una tremenda injusticia. Un desbalance creativo. El fútbol no es al cine ni viceversa. Casi todos los directores que buscaron hacer buenos planos de esta pasión se quedaron con el balón detenido en el mediocampo. Nadie los recuerda porque jugaron al pelotazo.

Los intentos por representar al fútbol en el cine son cada vez más deslucidos. Esta carencia de material en la ficción ha sido compensada con una avalancha de colecciones (en DVD, y en supermercados) con las mejores jugadas de todos los tiempos. Es lo único bueno para proyectar. ¿Cómo es posible que todo ese desborde popular provocado por el balompié no

haya sido aún bien enfocado? El fútbol pertenece a un furor de la realidad y sólo de ella. Buscar un delirio colectivo filmando jugadas épicas como lo hizo un tal Danny Cannon en **Goal!** (Estados Unidos, 2005) es tratar de excitar con lo previsible. Es tratar de excitarme mucho.

Menos resultados se obtendrán si a esa realidad tan desatada en un estadio le sumas una dosis de ficción torpe como en **Escape a la gloria** (Estados Unidos, 1981) donde Pelé libera a los presos con un gol de chalaca. ¿Es posible gritar un gol así? John Houston quiso recrear un encuentro de prisioneros de guerra con soldados nazi pero con un final feliz. Nadie le dijo que en 1942, en Kiev, Ucrania, se jugó un partido real entre el Dinamo local y soldados seguidores del Führer. A los ucranianos (que eran muy buenos sin necesidad de un Shevchenko), les dijeron que no podían ganar. Que no debían. Si lo hacían los iban a fusilar. Y ganaron por uno o dos goles, igual da la diferencia. La cosa es que los fusilaron y hoy tienen un monumento que los recuerda. Y nadie estuvo allí para filmarlo. Mejor así.



Buenos Aires 100 Km., Mi mejor enemigo.

### Play de horror

Fernando Vivas hace unas semanas escribió en **El Comercio** que el fútbol pierde ante el boxeo en el cine. Y por goleada. Digamos un 6-0 tipo Argentina-Perú, sin Videla, sin Morales Bermúdez. Mientras le daba vueltas a esa idea no sólo recordaba el autocastigo fascinante de Jake La Motta en **Toro salvaje** (Estados Unidos, 1980) o al más sombrío Clint Eastwood en **Million dollar baby** (Estados Unidos, 2004). También pensé en el niño que fui y que se intimidaba con ver el rostro magullado, cayéndose a pedazos de Silvester Stallone en **Rocky** (Estados Unidos, 1976). Sólo comparable a **El Hombre Elefante** (Reino Unido-USA, 1980). Eso era. He allí la toma que falta. Una imagen, o una serie de momentos que retornan sin hacer traspaso cuando pienso en un ring filmado. El fútbol pierde aquí por *Walk Over*. Nunca se presentó.

Si me preguntan de una escena futbolera siempre responderé que guardo el inicio de **Bolivia** (Argentina, 2001) de Adrián Caetano. Qué curioso, pero la secuencia de marras sólo fue la reproducción de un partido real. **Bolivia** era la historia de un inmigrante que la pasaba mal en tierras gauchas. Caetano quería jugar con la metáfora de que todo boliviano en Argentina "pierde por goleada desde el arranque del partido". Y su inmejorable idea fue comenzar la cinta con imágenes de un partido entre albicelestes y altioplánicos en el Monumental de River Plate, con el fondo musical de **Los Kjarkas** y con tres goles del equipo local para que la idea quede clara. Vuelvo y repito, el fútbol es real y sólo eso. Lo que queda de él es lo no registrado aún. Lo que quizá funcione.

¿Queda algo? Sí, pero no está en las canchas, jugador. Pienso que más posibilidad de éxito tiene una escena con fútbol que una película sobre fútbol. Nunca fallan. Como los perros amigables que dosifican las cargas dramáticas de innumerables filmes. En la primera historia de **The acid house** (Reino Unido, 1998) un condenado a la banca de suplentes se convierte en mosca para vengarse de los otros. El año pasado, dos películas que participaron del Festival *El cine*, **Mi mejor enemigo** (Chile) y **Buenos Aires 100 Km.** (Argentina), aciertan al hacer del balompié esa posibilidad de unir grupos, de crear una causa común.

El marginado fuera del campo y los equipos improvisados son parte de ese fútbol que sólo es explorado por los audaces. Esos que también saben ver lo pintoresco en ser

hincha de un club de segunda división. En **Chicha tu madre** (Perú, 2005), los giros narrativos funcionan casi redondos en medio de un estadio vetusto que los limeños llamamos "La Cancha de los Muertos"; igual en **Whisky** (Uruguay, 2004) donde al desapasionado protagonista le quedan pocas cosas para querer seguir con vida. Una de ellas es su fervor por "El Tanque", un equipo que nunca subirá a Primera.

Alguien podría decir que hay mucha obra por hacer y también descubrir. ¿Ya habrán películas sobre fútbol en el cine africano? El escritor mexicano Juan Villoro también coincide en hablar de esta carencia mutua entre fútbol y cine, aunque hace referencia a dos películas: a una remota como la argentina **Pelota de trapo** (1948), y a esa exploración "de alta temperatura intelectual", según Villoro que es **El miedo del portero ante el penalti** (Alemania, 1971), de Wim Wenders, basada en la novela de Peter Handke.

Seguía dándole vueltas al tema *box-sí, fútbol-no* hasta que pude conversar con el cronista argentino Martín Caparrós, quien coincide con algunas conclusiones de Fernando Vivas: el box gana porque la épica se prefiere de uno, es más fácil de seguirlo e identificarse. Difícil sentir once veces en paralelo. Aunque se dice que en el fútbol el equipo es uno solo, pero el cine sigue sin saberlo. Además está la oscuridad, el peligro, y esa presentación de los boxeadores como personajes que arrastran fantasmas dispersados en cada gancho y jab, en cada bailoteada y mirada fija para pegar. Y pegar.

### ¿Ficción y fútbol? *Winning eleven*

En la mencionada **Goal!** hay una historia personal, pero la magnificencia de sus jugadas y la excesiva carga emocional del guión -sólo para recordarnos que ese futbolista tenía que terminar como héroe- hacen que todo caiga y que el disparo salga desviado. Si el fanático del fútbol quiere ficción exagerada preferirá mil veces jugarse una partida de Play Station 2. Mucho mejor el **Winning eleven 10**, versión Ronaldinho, que esta ansiedad cinematográfica de hacer más grande lo imposible de agrandar.

Antes de despedirme del paralelo box-cine, antes de despedirme de **Toro Salvaje**, digo ¿acaso no hay cientos de Jake La Motta en el fútbol? Claro que los hay, incluso algunos se están dedicando a la actuación como el francés Eric Cantona, quien no terminó en desgracia pero es el perfil perfecto del futbolista "malo



Escape a la victoria.

de la película". No tengo claro si a algún cortometrajista inglés se la ha ocurrido hacer algo con esa patada voladora monumental que Cantona le propina a un hincha en pleno estadio. ¿Sería muy ambicioso filmar unos sesenta minutos con lo que "dicen que le dijo" Materazzi a Zidane? No son las jugadas las que hacen falta en el cine, son las historias mínimas con balón al aire las que pueden clasificar a la gran final.

¿El "Cholo" Sotil y Garrincha no son los Jake La Motta del fútbol sudamericano? En ambos casos, la idea fue acertada. Lo que falló fue la realización. No he visto **Garrincha: estrella solitaria** (Chile, 2004), pero una amiga chilena me dice que en el país del Sur sólo fueron unos cuantos al estreno y nadie más. La crítica la demolió y las jugadas de Mané en Chile 62, su cojera imposible, su beber y beber son parte de una desafortunada producción que no está al nivel de campeonatos internacionales. Por eso nunca la veremos aquí.

**Cholo** de Bernardo Batievisky (Perú, 1972) es el mejor ejemplo de cómo la presencia del fútbol en el cine es casi fantasma. Hace dos años estaba tras la sombra del también fantasma Hugo "Cholo" Sotil. Tenía que saber todo de él para escribir una crónica. Y saber todo era ver **Cholo**. Esta película por mucho tiempo fue inalcanzable. Ni siquiera el más conocido crítico la tenía en su rebuscado archivo. Aunque él me ayudó con el teléfono de la esposa del ya fallecido Batievisky. Era la única manera, llamar a la esposa, buscarla, presentarse, saludar al "amo de llaves" e ir junto a él a una casa de las afueras de Lima para ver esta película que, según entendí, sólo existe en formato VHS.

Así de olvidado, así de imposible. Después comprendí todo. **Cholo** no es siquiera una película regular. Batievisky cometió el peor error para filmar una película sobre un futbolista: hacer que éste mismo sea el protagonista. Y era casi cómico ver como al buen Sotil lo llevaban de una escena a otra, como si estuviera amarrado, como una marioneta peinada con gel Glostora. Batievisky llevó al ex jugador por los mejores lugares de Europa. Peor aún. Más deshallado el personaje, un error tan inverosímil hasta dar la impresión de ser un chiste de mal gusto.

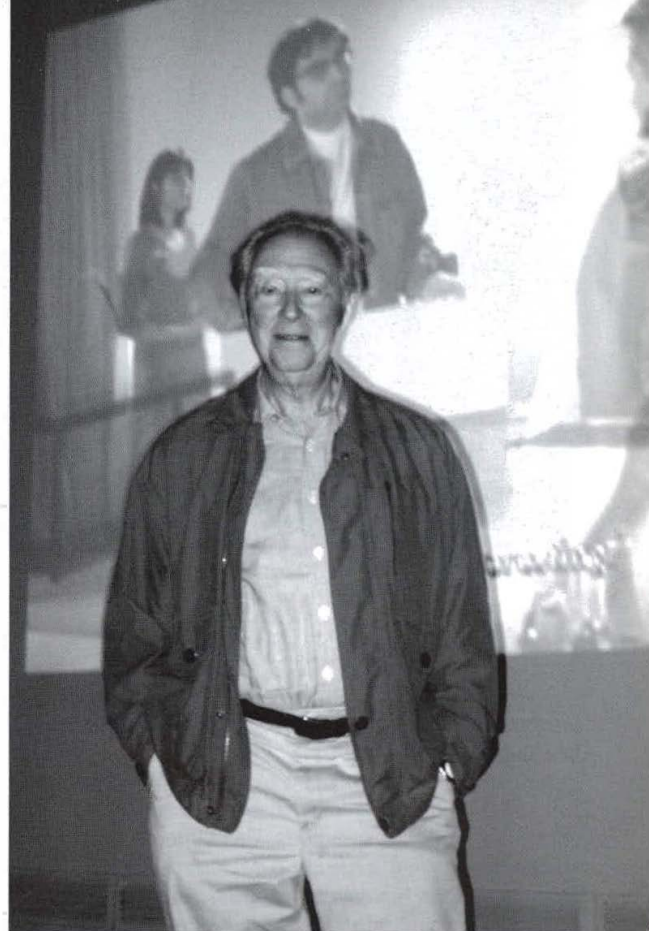
Otra razón por la cual el cine no sabe jugar en pared, es la negación de la expresión artística al fútbol. Si bien ya tenemos a un Eduardo Galeano y a un Juan Villoro, son muchos más los escritores, capitaneados por Jorge Luis Borges, que no soportan

siquiera los disparos al ángulo desde cuarenta metros. Pero nadie se resigna. Y todos quieren ver lluvias de papel picado con goles olímpicos en algún estreno próximo. ¿Por qué insistir? Puede ser porque según André Malraux estamos en el "extraño siglo de los deportes" o como dice Johan Huizinga, estamos en la etapa del *homo ludens*. Todos queremos seguir jugando.

Es muy simplista el querer representar un fenómeno social, a casi un segmento histórico de la vida humana, sin una visión antropológica. No le caería mal a un ambicioso director leer el libro **El deporte rey** de Desmond Morris para conocer ese rol casi tribal que cumple la pasión futbolística en la vida actual. Si sólo fuese un balón, un centro, un gran salto, cabezazo y gol. Si sólo fuera eso, algo tan simple como eso, no habrían millones despiertos de madrugada viendo a su equipo jugarse todo. No sería épico y glorioso, como cuando el paraguayo José Luis Chilavert protagonizó la mejor escena de "caídos de guerra" al levantar uno por uno a sus compañeros tras ser eliminados con un gol de oro del francés Blanc, en el Mundial de 1998.

Quiero pensar que en **Butaca** me pidieron este texto debido a que el Mundial 2006 atrapó a todos. Prefiero evitar la sospecha de que este espacio al fútbol se pensó a propósito de la película **Peloteros** de Coco Castillo. Esta cinta es otro ejemplo de lo que no se debe hacer en un entorno futbolístico: marcar los estereotipos de manera tan forzada hasta llamar *Vargas/losita* al más monga, al más negado para moverla en el área. Eso tampoco. Vale la intención de unir a sus actores adolescentes tocando la pelotita. El cotejo se complica para Castillo cuando sus jóvenes promesas se muestran demasiado tiernos para encuentros importantes. Los Mundiales los ganan los más viejos. Como en el buen cine.

¿Y entonces? El encuentro sigue cero a cero. Aquí no pasó nada. El fútbol en el cine sólo se resume en breves escenas, la mayoría sin relevancia. Si quieres llenar estadios puede funcionar reunir a los galácticos del Real Madrid y filmarlos (como ya se hizo), o usar a Beckham, o pedirle a Maradona que diga algo. Pero lo que el verdadero hincha pide en la tribuna es una producción que traduzca en imágenes el sentimiento popular. Un filme que termine con los botines rotos de tanto buscar la genialidad sobre el campo y que dure los noventa minutos de un partido de fútbol completo. Los noventa minutos que duran la mayoría de largometrajes. Coincidencia temporal. Hasta en eso, tal para cual. A pesar de seguirse extrañando mutuamente. ☹



Reflexiones sobre una entrevista con Michael Snow

# “no me gusta desaparecer en las películas”\*

Entrevistan Mario Castro, Luis Pacora y Carlos Zevallos

**Michael Snow (Ontario, Canadá, 1929) estuvo en Lima. Figura no menos famosa que sus compatriotas David Cronenberg o Atom Egoyan, Snow lleva más de medio siglo de carrera desafiando las convenciones audiovisuales con algo más que meramente ideas agudas, originales e ingeniosas y un excelente buen humor, a menudo cargado de ironía. Multiartista (cineasta, escultor, pintor, músico, crítico de arte...) heredero, en varias formas, de una riquísima tradición que se remonta al Renacimiento, Snow es un explorador perpetuo, creador de varias de las obras más relevantes del arte experimental, siendo considerado un precursor del video arte y la video instalación. El plato más rutilante del VAE 10 (Festival Internacional de video/arte/electrónica, que se realizó entre el 8 de Junio y el 8 de Julio de este año) fue él, sin ninguna duda.**

Algunos ruidosos arreglos, esa mañana, en el hotel donde Michael Snow estaba hospedado, nos disuadieron de quedarnos en el sitio donde, sin pensarlo mucho, estábamos ya bien instalados. Empezamos entonces a buscar otros lugares en los distintos ambientes del hall, pero la reverberación de los mismos sonidos o la simple presencia de personas, nos obligó a completar, sin darnos cuenta del todo, un travelling circular, y a volver en definitiva al punto de partida.

“Este lugar ya no es el mismo”, dijo uno de nosotros, y Snow rió de buena gana. Ese pensamiento parecía aludir la naturaleza de su obra, que aborda extrañamientos espaciotemporales, que cuestiona además nuestra ingenua creencia inconsciente en la identidad entre la representación y lo representado, y que puede producir desconcierto, incomodidad, incomprensión y hasta aburrimiento a espectadores no demasiado entrenados o dispuestos al esfuerzo y al desafío de nuevas experiencias que expandan el campo de su percepción. Tranquilamente y con tímida perplejidad nos volvimos a sentar en (¿debemos suponerlo así?) el mismo lugar en donde habíamos estado sentados al principio.

Lo primero que hicimos a continuación fue interrogarlo sobre uno de sus trabajos más recientes, **Triage (2004)**. Planteada como “cadáver exquisito”, ya que ninguno de los dos directores (ni Carl Brown, ni el propio Snow) sabía nada de lo que iba a hacer el otro. Únicamente se pusieron de acuerdo en el número de cuadros. **Triage** consta de dos películas en 16mm proyectadas simultáneamente una al costado de la otra. Tampoco el músico encargado del soundtrack (John Kamevaar) sabía de qué imágenes podía tratarse.

Snow nos dijo que la hizo pensando en uno de los aspectos más puros del cine, que es, a saber, “simplemente”, un cuadro después de otro. Según él, para su parte en **Triage**, trató de trabajar algo diferente y único para cada cuadro. En la galería del Museo de Arte de Lima vimos la versión en DVD, editada de forma curiosa, incluyendo en la imagen, bajo los dos trabajos, al público que la vio en su primera proyección (naturalmente, de espaldas a nosotros). Como un sorprendente acontecimiento o pequeña anécdota, se puede ver a un espectador levantándose, saliendo del encuadre y regresando tiempo después a su lugar. Cuando acaba(n) la(s) película(s),



\*Corpus Callosum.

vemos a los espectadores (incluido, cómo no, el propio Snow) aplaudir complacidos.

La parte de Brown consiste en imágenes sometidas a diversos procesos químicos. Es la imagen de un tranvía que se repite transformada a lo largo del metraje. Lo que hace Brown con imágenes más lentas, monótonas, pesadas y densas, aplicando distintos tratamientos de color y textura, contrasta con lo que hace Snow, tomando metraje documental: algo no abstracto y más bien realista (aunque, de realidad acelerada), imágenes breves y perpetuamente entrecortadas y variadas, casi un colibrí fílmico por la ligereza con que desafía al ojo produciendo un efecto de fugacidad mágica (esto, dependiendo de la capacidad de concentración del espectador).

Snow pareció sorprenderse un poco cuando le dijimos que **Triage** nos recordaba a Greenaway, especialmente a **Prospero's books**. En efecto, su parte funcionaba como una visión enciclopédica de las formas, de las formas como el secreto de lo viviente, sentimos **Triage** como una especie de trepidante relato de las formas de la materia, desde los minerales, plantas y animales y hombres y ciudades hasta el espacio exterior. Sentimos que todas las formas eran una, en perpetuo y vertiginoso cambio y movimiento. Todas las flores estaban contenidas potencialmente en una flor. Y un pájaro, rápidamente, se convertía en todos. Como manifestaciones de una misma "esencia." La velocidad alucinatoria del montaje era obviamente fundamental para proporcionar esta sensación. No menos curioso fue enterarnos de que nuestro entrevistado no estaba familiarizado con los videoclips cuando, pensamos, había hecho uno.

No evadimos lo inevitable, preguntarle lo que pensaba acerca de la dificultad de los espectadores "normales" para asimilar o apreciar el arte experimental (dicho sea de paso, no vimos muchos críticos de cine en las proyecciones en el auditorio, ni tampoco en la galería contigua): *"No me interesa romper los hábitos mentales de nadie, es uno de los temas pero no lo hago. Es parte del proceso o un subproducto Yo nunca he estado interesado en usar las películas para contar historias. He tratado de encontrar, siempre, otras maneras de darle forma al tiempo. Mi linaje, en sentido histórico, no es el del cine narrativo que viene de la novela o el teatro. Yo estoy interesado en los diferentes aspectos de lo pictórico."*

Un didáctico Snow nos explica luego que en la mayoría de películas de ficción las intenciones son (nada menos) las de hacernos creer que estamos ante la realidad; y así reaccionamos en consecuencia, mientras que en **\*Corpus Callosum (2001)**, "trataba de enfatizar la artificialidad del constructo, para

que no piensen que una persona estaba siendo estirada, sino que era la imagen la que estaba siendo estirada." Repentinas transformaciones —o más exactamente, *metamorfosis*— en entornos cotidianos (la casa, la oficina), distorsiones que también son metáforas y que pueden ser vistas como una serie de gags; no nos sorprendió nada que uno de los cineastas que Snow admira y aprecia sea precisamente el inolvidable Jacques Tati, otro hombre que realiza una obra maravillosamente juguetona y crítica de la modernidad potenciando aspectos visuales de los llamados "dibujos animados."

Snow estaba más seguro de sí que unos pocos días antes, en su encuentro/desencuentro con el público en el auditorio del Museo de Arte. Tal vez no haya nada más embarazoso que tratar de explicar una obra experimental. El mismo Snow se daba perfecta cuenta de ello y se desdecía constantemente. Tal vez pensaba que una porción importante del público no tenía la menor idea de lo que acababa de ver. Y la explicación lo alejaba todavía más... Un dato clave fue que contó al público que él nunca pensó que aparte de unas veinte personas en Nueva York, alguien pudiera interesarse en lo que estaba haciendo.

Para la entrevista, volvió sobre ese tema al recordar sus comienzos en los cincuentas. Nos comentó que a diferencia del mundo de la pintura y la escultura, donde se movía mucho dinero, nadie tenía dinero para hacer estas nuevas películas, nadie pensó que se podía ganar dinero con las películas llamadas experimentales. Eran mundos separados. De hecho la gracia de estas películas era que se hacían con casi nada de dinero.

La llamada "Ciudadano Kane del cine experimental", **Wavelength (Longitud de onda, 1967)** nos transporta, en una sola locación, a otra percepción del tiempo, dentro del "mismo" espacio. *Trip* perceptual, que puede hacernos ver "extraño" de ahora en adelante, el espacio más cargado de indiferente cotidianidad. No nos parece de más recordar al respecto, el clásico estudio de Paul Schrader, **El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer**:

*"En Film Culture se ha desarrollado un debate sobre el grupo de películas que debe ser llamado sobreescaso. P. Adams Sitney lo definió en un principio como la "película estructural" y George Maciunas más tarde lo hizo con el término de "película estructural monomórfica", la película que, "teniendo una forma única y sencilla, exhibe sólo y de forma esencial un modelo estructural." Dentro de esta categoría general de las películas monomórficas existe una subcategoría que nosotros*



Sshtoorrtty.

denominamos los films de la estasis. Éstos, en términos del estilo trascendental, son simplemente estasis prolongadas; examinan una visión de la vida estática y quiescente durante un determinado tiempo.

El más famoso de estos films de la estasis es la extraordinaria **Wavelength**, de Michael Snow, una película que consta de un zoom ininterrumpido de cuarenta y cinco minutos a través de un apartamento, y cuyo único fin es el de introducirse en una fotografía del mar que está prendida con alfileres en la pared más lejana de dicho apartamento.”

Por su parte, Snow nos habló de la diferencia entre la representación y lo que se representa (“*toda representación es un tipo de abstracción*”), en el sentido de que lo que estamos viendo no es un cuarto, sino que es una superficie, una pantalla, una imagen. Él veía, en **Wavelength**, más que una interrogación sobre el espacio —la identidad y multiplicidad de un mismo espacio, por ejemplo—, una interrogación sobre la naturaleza de la representación propiamente dicha.

Ver **Little Walk (Paseito, 1964)** significó una delicia, y una humorada, que no ha perdido nada de frescura, y que se trata de la proyección de una parte de las imágenes sobre una silueta de mujer hecha de madera. Esta mujer simbólica se salió cual espectadora de la butaca y se interpuso a la pantalla. El juego con esta silueta graciosa e inmóvil es de lo más dinámico. Cuando le dijimos a Snow cuánto la habíamos disfrutado y le preguntamos sobre la diversión como uno de los móviles de su trabajo, no estuvo muy de acuerdo con nosotros, y nos respondió diciendo que lo que tenía en mente era trabajar con una idea que pudiera ser interesante.

En **Back and forth (1984)**, Snow aborda de nuevo el tema de la inefabilidad o del error en nuestra concepción del espacio. La cámara, como el título indica, va y viene, dentro de un salón de clase; poco a poco uno advierte más claramente que el protagonista es el espacio y que los seres humanos son el decorado. La maleabilidad del espacio con movimientos de cámara más y más rápidos y convulsivos tuercen y retuercen “escultóricamente” el espacio hasta anonadarlo.

**Sshtoorrtty (2005)** rompe la continuidad de unas acciones en el tiempo insertando un segmento de la propia pequeña historia en medio de la historia “completa”. Tal como su nombre lo indica, se trata de una historia corta (short story), y cortada, y superpuesta (sshtoorrtty), que parece que no termina nunca. El truco está en que una acción de los personajes se superpone en medio de otra. Suena relativamente simple

pero descubrir esto puede tomar trabajo. La obra parece un comentario irónico de lo fácilmente que una narración lineal puede destruirse. Como un efecto adicional de extrañamiento, está hablada en farsi, con subtítulos en inglés.

#### Coda

Días después pudimos ver la monumental (para algunos sólo lo es por su tamaño, pues dura tres horas) **Region Centrale (1971)**. Aplastante, en más de un sentido, sentimos que, conforme pasaban los minutos, con asombro, se profundizaba la impresión de que estaba hecha o representaba, literalmente, el punto de vista de una máquina. En efecto, se diseñó una que podía moverse en ejes y a velocidades diferentes, obteniendo así desde tomas a escasos centímetros del piso hasta el movimiento de las nubes en el cielo. Programada para producir una serie de escenas del paisaje en permanente cambio, abarcando 360°, se la considera clave en la historia del cine experimental. Una “metáfora de la visión” que trasciende el “realismo” al exacerbarlo.

Hay un aspecto interesante a destacar en la personalidad y en la obra de Michael Snow. No es que dudemos de su honestidad intelectual, o de los problemas o válidos espacios de reflexión que abren sus descubrimientos, sólo que la pedantería o “cualidad de abstracción” del discurso crítico, creemos, puede estar distorsionando en cierto sentido las cosas. El potencial bromista de una obra (lo que no significa necesariamente fraude o banalidad), no debe ser descartado. No es algo gratuito (aunque lo parezca). Viene a cuento esta definición del novelista checo Milan Kundera en **El arte de la novela**:

*“MISTIFICACIÓN. Neologismo, de por sí divertido (derivado de la palabra misterio), aparecido en Francia en el siglo XVIII en los ambientes de espíritu libertino para designar engaños de intención exclusivamente cómica. Diderot tiene cuarenta y siete años cuando trama una broma extraordinaria haciéndole creer al marqués de Croismare que una monja, joven y desdichada, solicita su protección. Durante varios meses le escribe al marqués cartas firmadas por esta mujer inexistente. La Religiosa— fruto de una mistificación: razón de más para amar a Diderot y su siglo. Mistificación: manera activa de no tomar el mundo en serio.”*

Para finalizar, consideramos nuestro deber aclarar que no ignoramos los peligros de tomarse una obra o demasiado en serio o demasiado en broma, y que reconocemos que en la obra de Snow este peligro está presente. La broma y lo serio, según parece, forman en este caso un todo complejo e indescifrable. ☹

\* Frase mencionada en la entrevista, a propósito de su poco o nulo interés en el llamado cine narrativo.



Javier Corcuera

# persiguiendo realidades

Entrevista Mario Pozzi-Escot

De paso por Lima para el estreno de *Invierno en Bagdad*, su director, Javier Corcuera, conversó con *Butaca* sobre este notable documental que testimonia las sobrecogedoras impresiones de la población civil afectada por el bombardeo a Irak.

**En tus documentales trabajas la búsqueda de miradas ¿cómo tomas esta decisión?**

Cuando voy a hacer una película pienso mucho desde que punto de vista la voy a contar, porque me interesa que sean las miradas de otros, no la propia. Siempre está el autor detrás, pero me interesa mirar a través de las personas que hacen realmente la película, que son los protagonistas, los dueños de las historias.

***Invierno en Bagdad* comienza con una propuesta antibélica ¿estabas involucrado en este movimiento?**

*Invierno en Bagdad* nace, a diferencia de otras películas que hice, de una posición activista contra la guerra, no sólo por mí, sino por parte del equipo que viajó a Bagdad por su cuenta, como mucha gente de España, cientos de personas que tomamos la decisión de estar con la población civil iraquí. Toda esa primera parte, que al final dura poco, tuvo un montaje como de cuarenta minutos. Era la población civil española, las asambleas, cómo decidían ir. Rodé el viaje, pero renuncié a esa parte porque decidí que era mejor que el peso estuviera en la mirada de la población civil, a través de estos chicos, sin que perdiera fuerza la mirada de occidente.

**Tras las tomas aéreas, la magnitud de la masa, la protesta, vas a otro espacio, donde los niños miran discurrir el tiempo en el río. ¿Cómo encuentras la poética que documentas?**

Hay un factor de azar, porque el río Tigris tiene un valor simbólico importante, es como la vida. Se coló desde el primer día porque fuimos a rodar un plano de la ciudad y del río y nos encontramos a estos chicos ahí sentados. Empezamos a estructurar la película a través del río cuando descubrimos que todos nos hablaban de él. De ahí buscamos a un personaje que vivía en el río, y encontramos al hombre de la barca.

**¿Cómo seleccionaste los testimonios de los niños?**

La película es el resultado de muchas horas de conversación. Tuve la suerte de contar con un traductor iraquí, que había pasado toda la semana de los bombardeos con sus dos hijos en un refugio y entendía muy bien lo que quería hacer. Yo preparaba las entrevistas, él las hacía, y lo dejaba hacer su propia búsqueda. El trabajo está filtrado por la mirada de un iraquí también.

Hicimos el trabajo de investigación para buscar a los protagonistas a través de los médicos del hospital. Vimos muchas víctimas recomendadas por ellos y seleccionamos a Maury, la niña poetiza, que desde el primer día nos sorprendió. En el momento en que ella vuelve a mover la mano nos dijo: *"He vencido a los americanos, he vuelto a mover la mano"*. Estuvimos hasta el último segundo con el montador dudando sobre incluirla. Pensamos que no hacía falta, que era suficiente verla mover la mano.

**Las mujeres cumplen un rol no solamente emocional sino también de dignidad.**

En todos los trabajos que he hecho, sin buscarlo sinceramente, las mujeres acaban siendo las que están en la resistencia, en la lucha,

sostienen a la familia y sacan adelante las cosas. Me gusta mucho la madre de Mustafá, el niño quemado, que es de una generación que sólo ha conocido la guerra, porque ella fue niña en la guerra con Irán, adolescente en la guerra del 91, y ahora vive esta guerra. No conoce otra cosa. Me sorprende la fuerza de esa mujer.

**¿La película está dirigida a un público específico?**

La Televisión Pública Española compró al Estado esta película y se emitió para todo España en un horario máximo de audiencia. Está concebida para cine, se estrenó en salas también. Televisión Española primero no quiso financiar la película, porque se empezó a hacer durante el gobierno de Aznar. Se terminó, hablamos con el Gobierno y compraron la película en exclusiva. Fue un giro en la televisión pública y tuvo más de un millón de audiencia.

**En cuanto a la fotografía, ¿hay una simbiosis en tu mirada a través de la cámara y el trabajo técnico-creativo-artístico de Jordi Abusada?**

Nos comunicamos muy bien, hablamos de lo que buscamos en cada película, y muchas de las secuencias se pueden preparar. Trabajamos con un monitor al lado y vamos decidiendo, pero Jordi toma la iniciativa en muchas imágenes, tiene una sensibilidad muy especial. El que hace la fotografía de un documental tiene una participación muy fuerte.

**¿Qué diferencias encuentras entre el celuloide y el digital para el trabajo del documentalista?**

Sería imposible para mí trabajar en cine, porque yo ruedo muchísimo material. Es fundamental iluminar de manera muy sencilla, cosa que hace Jordi muy bien, conseguir una atmósfera que da la sensación de naturalidad, de que no está iluminado.

**¿Vas a seguir persiguiendo realidades?**

Acabo de rodar una película que son cinco historias sobre cinco conflictos olvidados en el mundo, por cinco directores diferentes, donde he rodado algo sobre la guerra interna en Colombia. Tengo otro proyecto que voy a rodar en Argelia, en campamentos de los refugiados, sobre el exilio. Son mis dos próximos productos pero a largo plazo no sé qué voy a hacer. Estoy intentando volver a vivir en el Perú, me interesa estar aquí, cada vez que puedo ruedo aquí.

**¿Alguna vez ficción?**

Probablemente si hay alguna historia que me interese contar y se cuente mejor desde la ficción. No soy ningún fundamentalista del cine documental, hice solamente un corto de ficción que fue un trabajo de la universidad en España, que parece un documental en realidad. Cuando hice ese corto me decían "parece un documental", y cuando hago películas documentales, "parecen de ficción".

**¿Qué recuerdos te da el taller de Armando Robles?**

Muy buen recuerdo porque tenía dieciséis años cuando entré al taller, y fue el primer contacto con mi formación. Me incentivaron muchísimo profesores como Geu, que nos daba análisis, y una persona a la cual nunca olvidamos con Jordi, porque fue profesor de los dos, el profesor Reynel, que no solamente nos enseñó Historia del Cine sino que nos enseñó a amar el cine. Tuve el placer de conocer la historia del cine a través del profesor Reynel y eso no se olvida. ☺



# camino hacia el largo

Entrevista Julia Gamarra



El taller *Del corto al largo*, fue una muestra anticipada del variado menú que presenta el festival internacional *La noche de los cortos*. Tuvimos oportunidad de conversar con Lidia Mosquera, presentadora del taller, sobre la producción de cortometraje y sus posibilidades en la industria audiovisual.

## ¿Está el Perú aislado de un circuito mundial de cortometrajes?

En cierto modo sí, porque su cine en general no se ve desde fuera con continuidad. Lo que hay aquí es una escasa producción de largos pero una interesante producción de cortos que no ve la salida porque hay un aparataje cultural que no lo protege. Desde hace poco tiempo aparecen proyectos como *La noche de los cortos* que primero exhibe, luego se convierte en festival internacional, y ahora además propone talleres, lo que me parece muy importante para hacer que el Perú se abra al mercado internacional vía cortometraje.

## En relación a Latinoamérica, ¿qué lugar ocupa la producción de cortometrajes de nuestro país?

Cada producción tiene que situarse en su marco concreto, y en el entorno latinoamericano países como México o Brasil son los dueños del mercado por producción, calidad, apoyo institucional, por su capacidad de darse a conocer fuera de su país. Es relativamente fácil ver algún cortometraje peruano fuera pero de una manera aislada. En otros países se han podido asociar, obteniendo la protección del Estado, y salen en bloque, creando la idea de que existe una cinematografía de cortometraje.

## ¿Cuales son buenas medidas de apoyo para el corto?

La opción más exitosa que he visto son las agencias de cortometraje nacionales, que en Europa existen desde hace muchos años. El equivalente a estas agencias en Latinoamérica, por ejemplo, es el INCINE mexicano. Las agencias dependen del Estado, del Ministerio de Cultura o del Instituto Cinematográfico y hacen una labor muy importante de información al joven creador, asumiendo la distribución de los cortos nacionales en el extranjero. No es tanta la ayuda económica que hace falta como el flujo de información y la ayuda estatal para que con el sello de "la Nación Perú", las cosas salgan fuera del país.

Hay un proyecto en Francia que pueden visitar a través de su página web, *La casa del cine corto* ([www.maison-du-film-court.org](http://www.maison-du-film-court.org)), que es una fuente de información para los cortometrajistas. Todo aquel que quiera hacer cine en Francia sabe que en este sitio le dicen dónde encontrar un curso para hacer guión, dónde enviar un guión para competir, dónde encuentra los técnicos para hacer su corto; eso falta aquí y en muchos países latinoamericanos. La única forma que veo de lograrlo es obteniendo el compromiso del Estado, creando estas oficinas que llevadas con rigor y seriedad pueden hacer una gran labor.

## ¿Qué importancia tiene el corto para llegar a la realización de largometrajes?

El negocio que más dinero mueve en el audiovisual después de los videojuegos es el largometraje, y es el punto en el que muchos jóvenes ponen sus esfuerzos. Hacer un largo no solo es un proceso creativo, es un proceso industrial y empresarial que implica multitud de talentos y un dinero muy importante. Capitanear como director un proyecto así implica que uno tiene que dar una

serie de garantías, que solo se pueden ofrecer si se tiene una bobina personal compuesta por trabajos previos que en general son un número de cortos, algo de menor duración, más barato, pero que también contenga las bases del lenguaje audiovisual y sirva como tarjeta de presentación.

Sin pasar por el corto es realmente muy complicado, por no decir imposible, llegar al largo. Haciendo buenos cortos, intentándolo, mejorando, uno llega. Conozco realizadores que han tenido un entrenamiento muy exitoso dentro del proyecto de cortometrajes. Además, todas las industrias europeas consolidadas tienen siempre a su personal dedicado a ver lo que se pasa en los festivales de cortos para buscar nuevos talentos. Es evidente que se dirigen al mundo del corto para refrescar las cinematografías nacionales.

## Internet y las nuevas tecnologías han abierto una masificación.

Y la posibilidad de que ahora mismo el cortometrajista peruano no debe afrontar su trabajo creativo como cortometrajista peruano sino como cortometrajista del planeta Tierra. Así de claro. Ahora mismo, desde el Perú y con un coste mínimo se puede participar en festivales internacionales que, además, tienen una dotación económica en premios; festivales que se desarrollan en Internet y con trabajos que se han grabado en formatos tan curiosos como el teléfono celular. Hoy más que nunca la autoría audiovisual está al alcance de todos.

## El acceso a estas nuevas ventanas podría distanciar al autor de los rasgos culturales propios y hacerle optar por un carácter más globalizado.

Se dan los dos extremos, la globalización tiene las dos caras de la moneda. Por una parte, al medirse de manera relativamente fácil con cineastas de todo el mundo, uno puede sentirse tentado a adoptar aquel lenguaje más extendido, identificado con el que nos viene de la gran industria norteamericana. Pero también es cierto que ahora más que nunca se aprecia un corto del Perú, con un paisaje y unos personajes definitivamente peruanos, al igual que aquellos de la India o de la parte más recóndita de Finlandia. Eso también tiene un público muy interesado, ávido por ver en la red aquellos discursos de una cultura diferente a la propia.

## Quizás también puedan identificarse "fórmulas de éxito".

Todos tenemos esa sensación. Cuando llegan los premios Oscar uno siempre dice: "¡ah, ya sabía que esta película iba a ganar!". Pero ¿realmente lo sabías de antemano? Si tuviéramos la fórmula, todo el mundo estaría haciendo películas de éxito. Es verdad que hay algunas tendencias que podemos identificar como ganadoras, pero que nos lleven al éxito es otro cuento. Y no olvidemos también que una parte muy grande de lo que nos lleva a las personas que intentamos crear por medio del audiovisual a hacerlo es la necesidad de contar nuestra propia historia, con nuestro punto de vista y nuestro sello original. ☛



Posición, intervalo y articulación

# las primeras herramientas de la enunciación audiovisual \*

Escribe Raúl Zevallos Ortiz

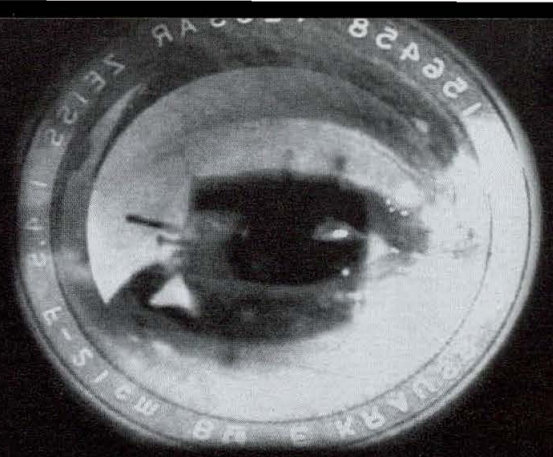


## Vista preliminar

La enseñanza de lo que ha dado en llamarse "Lenguaje Audiovisual", usualmente se aborda con un sentido más bien operativo y pragmático que parece originarse en el supuesto de que la experiencia acumulada por la *industria del cine*, ya ha creado reglas prácticamente infalibles y que solo hace falta aplicarlas o replicarlas. En las reflexiones que siguen, planteamos la necesidad de revisar esa tendencia e intentamos emprender la exploración de caminos que permitan un cambio de énfasis en dicha enseñanza.

Aunque hay elementos personales en esta pequeña búsqueda, que proviene de mi propia experiencia como alumno y profesor de diversos cursos de *lenguaje audiovisual*, debo reconocer las deudas que guarda con Walter Murch, el editor de cine y autor de **En el momento del parpadeo**; con el antropólogo y sociólogo Pierre Bourdieu, sobre todo en **Razones prácticas** y en **Esquisse d'une théorie de la pratique** y con Ichi Terukina, filmólogo y autor que, en nuestro medio, ha escrito dos libros importantes para la teoría de las imágenes en movimiento: **Cinegramas** y **El río de las imágenes**. En gran medida estas notas se han originado en diálogo con estos autores y con sus textos. En el caso particular de Terukina, mis ideas coinciden con las suyas en muchos aspectos, aunque el énfasis y la perspectiva son diferentes.

Al mencionar mis experiencias de aprendizaje y enseñanza, lo que deseo subrayar como una fuente de insatisfacción es la existencia de infinidad de textos, manuales, cursos y talleres dedicados a la enseñanza del Lenguaje Audiovisual, que lo hacen aparecer como una estructura completamente sólida y segura, bien establecida. Estoy pensando por ejemplo en **Las cinco C's de la cinematografía**, de Joseph Mascelli, en **El montaje cinematográfico, arte de movimiento**, de Rafael Sánchez o en **La gramática del lenguaje audiovisual**, de Daniel Arijón. A partir de esas propuestas didácticas en esos textos y manuales, ya no parece haber mucho lugar para la discusión de las *normas gramaticales y sintácticas* del Lenguaje Audiovisual. Las cosas "son así", y de lo que se trataría simplemente es de aprenderlas y llevarlas a la práctica.



Reconociendo el gran valor práctico que tienen estos textos para alcanzar o replicar estándares de formación masiva, me parece percibir algunas importantes deficiencias y carencias en esas aproximaciones a la enseñanza del Lenguaje Audiovisual. Las veo demasiado próximas al *Manual de Instrucciones de Manejo* de los equipos, demasiado cerca de la receta y el molde, pero sobre todo, un poco arrogantes y hasta complacidas en su pretensión reguladora, casi legislativa, de lo que sería el Lenguaje audiovisual.

Me explico: los manuales, textos y cursos a los que me estoy refiriendo, que pretenden enseñar a manejar el lenguaje audiovisual, usualmente empiezan poniendo el énfasis en lo que la cámara puede hacer y no en lo que nosotros podemos hacer, ya sea con la cámara o con otros instrumentos, para expresar nuestras ideas a través de imágenes. Un ejemplo de lo que estoy diciendo es la forma en que se aborda la enseñanza inicial de los planos, ángulos y movimientos, como si fueran una cuestión externa, un objeto independiente de su autor, de su enunciador, y en última instancia un hecho independiente de las circunstancias de su enunciación.

Para simplificar la idea, el problema que veo en algunos o en muchos cursos de lenguaje audiovisual, es que se está enseñando la gramática y la sintaxis antes de aprender a "hablar". Esto podría deberse tal vez a una suerte de dictadura del cine—mercancía y de sus pautas, o quizás a una especie de paradójico prejuicio contra lo subjetivo, que provoca un aparente énfasis objetivista y racionalista en la enseñanza, o acaso a las limitaciones económicas que ponen obstáculos a la experimentación con el lenguaje audiovisual. También puede deberse a una mezcla de todas esas razones.

Claro, se podría argumentar que los alumnos de los cursos de "gramática" o "sintaxis" audiovisual, ya han estado expuestos durante mucho tiempo a diversas modalidades de este lenguaje de imágenes y que ya lo consumen, aunque no lo produzcan o no lo enuncien; pero esta actitud con respecto a la "gramática establecida" podría dar como resultado un círculo vicioso. Las pautas gramaticales pueden tender a convertirse en dogmas y, como ocurre a veces con las academias de la lengua, se puede perder de vista los procesos dinámicos y las determinaciones históricas, políticas, sociales económicas y culturales que dieron origen y validez a esas normas.

Una última preocupación se ubica en el terreno de la relación entre teoría y práctica. En el campo de lo audiovisual, como en el caso del cine, la fotografía y el sonido, es frecuente que el trabajo teórico esté desvinculado de la práctica de producción, salvo algunas notables excepciones. Esto da como resultado que por lo general encontremos artistas o técnicos sin vuelo teórico y por otro lado, "teóricos sin manos", como diría Roman Gubern. En ese espacio de tensión y de fronteras aparentemente cerradas, es posible que todavía se pueda hacer algunos aportes, mediar y tender algunos puentes. Quizás la filmología o incluso la antropología visual puedan ofrecernos algunas herramientas útiles para este esfuerzo.

Iremos explicando los alcances del sentido que pretendemos otorgarle a los términos *posición*, *intervalo* y *articulación* (que no deben considerarse como separados), al mismo tiempo que se desarrolla la exposición. Sin embargo, la noción de enunciación quizás si debamos abordarla previamente.

El término *enunciación* vinculado a la narración cinematográfica ha sido utilizado sobre todo por la narratología, por la teoría narrativa lingüística y por la teoría psicoanalítica del cine, en debates relacionados con el realismo y la autoría. Siguiendo a Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999), diremos que se trata de "*un préstamo lingüístico que en teoría filmica indica los marcadores discursivos*" o "*las huellas estilísticas en una película que señalan la presencia de un autor o narrador*". El artículo de Christian Metz **Historial Discurso: Nota sobre dos voyeurismos** (1976) sostenía que, sobre todo en el cine narrativo clásico, las marcas de la enunciación, las indicaciones específicas de la presencia de un hablante o narrador, se borran del mensaje, de modo que la película parece contarse a sí misma. De esa manera, el relato cinematográfico se estaría enmascarando como si fuera una historia (objetiva), cuando es en realidad una forma de discurso (subjetivo).

Por mi parte, encuentro en la mayoría de estudios que se refieren a la enunciación, un exceso de preocupación por "descubrir" al autor oculto, un afán implícito por denunciar o mostrar la subjetividad presente y aparentemente escondida, cuando quizás eso no debiera consumir tanta energía. Por el contrario, me parece interesante subrayar las posibilidades subjetivas de expresión, empezando por las más básicas o elementales, aquellas que se encarnan en esa agencia discursiva supuestamente oculta, invisible, que viene a ser la "cámara", no sólo como instrumento, sino, sobre todo, como concepto.

Una asociación adicional que resulta igualmente interesante es la que vincula el término *enunciación* con las ideas de anunciar y denunciar e incluso con la figura de un nuncio o mensajero. En todas ellas se sobreentiende e incluso se celebra la presencia de una subjetividad que asume una posición específica. Por ello, considero que el primer aspecto fundamental de la enunciación audiovisual viene a ser la *posición enunciativa*, que en el caso del cine y el video, generalmente coincide con el punto de vista de una cámara, e incluye las cualidades ópticas de las que está provista. Vamos a detenernos un poco más en este punto.

#### **Posición de enunciación**

La idea de posición de enunciación que se utiliza aquí, equivale, inicialmente, a la noción más conocida de *punto de vista*, pero es posible que pueda usarse en un sentido más amplio, si consideramos que los mensajes audiovisuales incluyen una enunciación sonora. En ese sentido, habría que hablar también de un punto de emisión y de audición, y no sólo de un punto de visión.

# enunciación audiovisual

Más importante aún es el hecho de que todos los planos visuales y sonoros posibles, aquellos que en los manuales de gramática audiovisual se tratan como entidades casi autónomas, preexistentes, o inventadas de una vez y para siempre, no necesitan respaldarse en aquellos recetarios y manuales, ni siquiera en las películas clásicas, porque, ya sea que su autor lo sepa o no, a quien deben realmente su existencia y su forma específica, es a la posición del sujeto enunciador, en su elección, consciente o inconsciente de alternativas de expresión.

Como me interesa revisar la enseñanza estandarizada del lenguaje audiovisual, encuentro que las múltiples posibilidades espaciales de **enunciación**, por ejemplo a través de los planos, ángulos y movimientos de cámara, podrían ser aprehendidos de manera mucho más directa y “participativa” –incluyendo nuestra propia subjetividad de enunciadores o enunciatarios–, a través del sencillo concepto de punto de visión, que puede extenderse al más inclusivo de “Posición de enunciación”.

Veamos: todas las posibles variantes de tratamiento de la imagen que aprendemos en los manuales de gramática audiovisual –por ejemplo todas las alternativas de toma, encuadre, plano, ángulo y movimiento–, dependen de una sencilla decisión que nos involucra y compromete como enunciadores: desde dónde ver y mostrar las cosas, desde qué posición, dónde poner el ojo o el oído, dónde poner la cámara o el micrófono. Desde dónde se ve o se percibe en general los objetos y los acontecimientos, incluyendo en esa percepción la potencia o las características de los sentidos que se emplaza para la observación y registro. Toda la gama de alternativas de enunciación depende de esa sencilla decisión que afecta la **disposición** y la **composición** de los objetos, formas o figuras, ordenándolas en el espacio.

Las relaciones visuales y espaciales de la imagen: encuadre, escala de planos, ángulos, derivan entonces de la posición y la **calidad** de nuestra mirada, así como de las condiciones de observación: *más cerca, más lejos, más arriba, más abajo, más nítido o desenfocado, más o menos luminoso*. Las propias relaciones entre la figura y el fondo, que incluyen el contraste, la textura, la profundidad, tienen también su origen en esa decisión.

Ahora bien, como esas posibilidades son múltiples y están sujetas a una selección excluyente (pues la enunciación, como parte del discurso es secuencial y temporal), puede servirnos imaginar la presencia hipotética de muchas –por ejemplo, cuarenta cámaras– registrando el mismo objeto o el mismo acontecimiento. No es algo difícil de imaginar porque las transmisiones de televisión en vivo hacen algo similar y porque el propio origen del cinematógrafo se relaciona con la idea de muchas cámaras registrando el mismo hecho, recordemos por ejemplo el experimento de Muybridge (1878) y sus doce cámaras fotográficas sincronizadas para obtener imágenes sucesivas del desplazamiento de un caballo.

También es posible evocar aquí la referencia hipotética de Pier Paolo Pasolini a la película que testimonia la muerte de Kennedy tomada en plano secuencia desde la posición de un espectador entre la multitud. Pasolini plantea la suposición de que existiera material fílmico del mismo hecho, rodado en plano secuencia desde distintas posiciones: la del propio Kennedy, la de su esposa, del asesino, de los cómplices, de los policías de la escolta, etc. Pasolini señala que si pudiéramos ver todos esos planos secuencia en forma continua, tendríamos una especie de montaje elemental que “multiplica los presentes”, pero que al hacerlo relativiza y empobrece a cada uno de ellos, mientras que si se selecciona momentos significativos de los diferentes planos secuencia, se podrá encontrar su sucesión, lo cual sólo es posible con la presencia de un narrador que organice o articule los fragmentos.

Lo que nos importa subrayar aquí es que, por razones discursivas, económicas y prácticas, esa multiplicidad de alternativas espaciales debe reducirse a una a la vez (excepcionalmente se puede presentar miradas simultáneas, pero generalmente sujetas a una dominante). Incluso en el caso de la televisión en espectáculos o situaciones donde hay muchas cámaras, el director va eligiendo una de ellas o a lo mucho dos a la vez, porque el discurso audiovisual se elabora fundamentalmente a partir de lo que “dice” y enuncia cada una de esas posiciones.

Es pertinente reiterar la aproximación o equivalencia entre el punto de visión y el punto de audición, incluyendo la calidad del oído o del instrumento de registro sonoro. En ambos casos se trata de una selección que cumple el propósito de fragmentar el espacio. A la posición de la cámara que selecciona la percepción visual según la distancia y las características ópticas del lente, se puede equiparar la posición del micrófono, que incluye y discrimina sonidos según su proximidad a la fuente sonora y sus cualidades más o menos direccionales. En ambos casos podemos encontrar cierta semejanza entre dicha selección y las nociones de **filtrar**, **modular**, **enmascarar**, en otras palabras, se trata de un mostrar que al mismo tiempo esconde (de allí posiblemente el énfasis de algunos enfoques teóricos en “descubrir y denunciar” la subjetividad del discurso audiovisual). No nos interesa detenernos en esa inquietud y asumimos las posibilidades de la subjetividad, más que sus inconvenientes.

De modo que, aún en el caso hipotético de que dispongamos de cuarenta o más cámaras para registrar simultáneamente un mismo objeto o acontecimiento, cuando llegemos a la instancia final de articulación de esos registros, tendríamos que elegir *una* de esas posiciones de cámara para mostrar cierto aspecto o cierto momento del hecho, luego tal vez debamos elegir otras posiciones sucesivas, pero encontraremos que algunas de esas ubicaciones en el espacio (y tiempo) no son intrínsecamente modulares o articulables. Algunas de ellas se contradicen y otras son reiterativas.



Aquí es donde suelen aparecer las normas gramaticales y sintácticas del lenguaje audiovisual para decir lo que es y lo que no es correcto, o más bien, para ahorrar el trabajo y el gasto de obtener registros que debido a su posición en el espacio no van a poder articularse o van a producir articulaciones equívocas. Un ejemplo claro es aquel que se relaciona con el eje de miradas y con el eje de acción. La norma excluye aquellas posiciones que son posibles, pero generalmente no son deseables y por tanto pueden descartarse de la enunciación

Para terminar con esta parte, diremos que solamente hemos buscado enfatizar o ampliar la riqueza del concepto de punto de visión —compartido por diversas artes de la percepción visual y espacial, como el cine, la fotografía, la pintura, la arquitectura—, como base para desarrollar la noción, acaso más general de “posición de enunciación”, que incluye aspectos sensoriales, narrativos e incluso ideológicos, más allá de la observación y el registro visual.

#### **Intervalo o fraccionamiento temporal**

Es sólo por razones analíticas y expositivas que separamos el tema de la selección espacial y el del intervalo o fraccionamiento temporal. Ambos son parte de una totalidad. Como diría Ichi Terukina (1996), el punto de visión incluye un componente temporal, de modo que la cámara real o virtual del enunciador no sólo registra espacios, sino que también recoge tiempos. En ese sentido, la “cámara”, o más bien la posición de enunciación, además de “estar” en un sitio, dando testimonio de su presencia espacial, también se encuentra en un momento determinado y desarrolla su acción en el tiempo, es decir, deviene o “está siendo”; y lo hace a través de un mecanismo de partición del tiempo, generalmente regulado en términos de su frecuencia, continuidad o alternancia, de modo que otras posibilidades de fragmentación quedan usualmente vedadas.

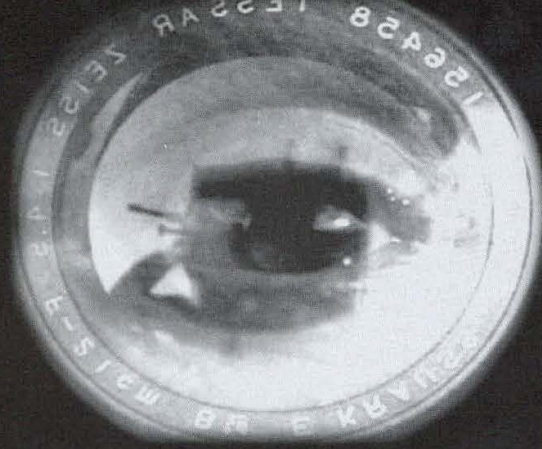
En primer lugar, el intervalo o fraccionamiento temporal es una condición indispensable para la representación mimética del movimiento. Ya sabemos que lo que hacen las cámaras de cine y video o los programas de animación, es descomponer el movimiento, ya sea en veinticuatro, veinticinco o treinta imágenes fijas por segundo u otra cantidad establecida. Más allá de ese fraccionamiento, recompuesto en la proyección —que, pese a ser una norma técnica y un condicionante tecnológico, también puede ser objeto de elección—, hay otros aspectos de partición del tiempo registrado en imágenes, que si se manejan explícitamente en la enunciación, empezando por el más elemental de ellos: la elección del momento de encendido y apagado en el registro audiovisual, que deja fuera de la enunciación los momentos previos y posteriores, así como la decisión sobre la frecuencia de obturación. Esta última elección es tan poderosa que puede imponerse incluso sobre la “descomposición automática” del movimiento obtenida por la cámara y modificarla, como ocurre cuando se varía el intervalo automático de registro o de presentación, ya sea para obtener un mayor o un menor número de imágenes por período, en lo que se conoce como cámara “rápida” y cámara “lenta”.

Revisemos un ejemplo característico de cámara rápida, como aquel de una toma que muestra la apertura de una flor en cuatro segundos. En los términos de la frecuencia usual de registro de imágenes con una cámara cinematográfica, esto implica extraerle tiempo a una toma hipotética de cuatro días, espaciando sus intervalos para quedarnos con fragmentos representativos (en este caso, fragmentos cuya secuencia logra articular el cambio temporal o la transformación del capullo en flor). Esa extracción de tiempo podría hacerse ya sea eliminando la mayor parte del material de una posible toma de cuatro días de duración o suprimiendo anticipadamente el registro del material que no va a utilizarse y filmando a intervalos programados, con miras a enunciar una síntesis visual del movimiento. En este caso, el tiempo parece contraerse.

El manejo del tiempo en la cámara lenta, ya sabemos que consiste en estirar o expandir el tiempo, como ocurriría al filmar el desplazamiento de una bala con una cámara de alta velocidad. En ese caso, el fraccionamiento del tiempo en unidades muy reducidas que van a rearticularse en otra frecuencia menor, da como resultado hacer visible un movimiento muy rápido, al reproducirlo dentro de una temporalidad controlada, accesible a la percepción. En este caso, el tiempo parece expandirse. A su modo, esta es la versión temporal de los murales elaborados con mosaicos o fragmentos que, al colocarse unos al lado de otros, recomponen un paisaje

Ahora retomemos el ejemplo hipotético de Pasolini sobre la muerte de Kennedy o nuestro ejemplo anterior de cuarenta cámaras filmando al mismo tiempo desde posiciones diferentes (conviene reiterar la posibilidad de que cada una de esas cámaras esté filmando de manera ininterrumpida). Lo que tendremos en el caso de cada cámara es una serie indefinida de imágenes que no son todavía una enunciación completa, en parte por una carencia o limitación (espacial), y en parte por exceso (temporal); para ser una enunciación articulada, estas imágenes deben acotarse, fragmentarse, o haberse recogido siguiendo un plan previo (otra forma de fragmentación), de manera que digan o signifiquen algo, es decir, necesitamos elegir intervalos específicos, fragmentos de tiempo, quedarnos con momentos significativos que por diversas razones deban entrar en el marco temporal de una enunciación viable, ya sea que ese marco temporal dure unos segundos o varias horas.

Más allá de los “intervalos automáticos”, condicionados por la tecnología a través de la frecuencia de registro, el primer fraccionamiento temporal con fines específicos de enunciación se regula mediante la sencilla decisión de encendido y apagado de la cámara, o mediante la decisión de inicio y final de toma en la edición, en otras palabras, mediante la duración de esos fragmentos, mediante la presencia o ausencia de imágenes y sus relaciones con fragmentos previos o sucesivos. Esta es una sencilla pero importante decisión de enunciación que involucra la autonomía relativa de cada fragmento, su capacidad específica de expresar o significar y de articularse con otros fragmentos. El gran editor de cine Walter Murch, plantea la



noción de “fotograma insignia” como aquella imagen individual que sintetiza o representa la idea esencial que una toma puede aportar en el proceso de edición. Esto parece confirmar la idea de que el momento o fragmento temporal elegido para articular la enunciación, tiene por lo menos la misma importancia que la posición espacial.

Ampliando nuestra reflexión a otros terrenos, debemos decir que la noción y la práctica de fragmentar conceptualmente el espacio y el tiempo con el fin de articularlos nuevamente, no es una exclusividad del cine. La astronomía primitiva ya lo hacía muchos siglos antes, si consideramos que algunos registros astronómicos se realizaban desde un punto de observación fijo y se reiteraban a lo largo de los días, meses y años. Las imágenes acumuladas de esas observaciones en la memoria del observador, adquirirían movimiento en su mente. Cada observación individual venía a ser una unidad equivalente al *cinograma* –denominación aportada por Terukina (1996) y que nos parece más rigurosa que la de *fotograma*–. Pero el intervalo podía estar formado por minutos, días o años. Esa articulación mental de observaciones parciales o fragmentarias nos remite a la valiosa noción de *cámara virtual* o *abstracta* y *cámara-herramienta*, distinción planteada también por Terukina en *El río de las imágenes* (2004).

En este punto, tal vez corresponda una breve reflexión sobre las formas de representación visual previas y posteriores al auge de la cámara como herramienta de registro de imágenes: antes de la aparición de la cámara, los pintores y otros creadores de representaciones visuales podían decidir subjetivamente y casi sin intermediaciones las características de formato, encuadre, plano, ángulo, dimensiones y otros aspectos de su imagen. Al surgir la captación y reproducción mecánica de imágenes mediante la fotografía y luego el cine, la apariencia de objetividad de la cámara, no sólo tendió a estandarizar las características formales de las imágenes fotográficas y filmicas, sino que durante mucho tiempo llegó a parecer casi imposible, para fotógrafos y cineastas, pensar visualmente en términos independientes de la cámara.

Las actuales posibilidades de realizar imágenes fijas o en movimiento prescindiendo completamente del uso de una cámara ubican a este instrumento en el lugar que le corresponde y devuelven cierta autonomía a los aspectos conceptuales o virtuales de la enunciación.

#### **La articulación, más allá de los cercos gramaticales**

Lo que aquí se denomina articulación podría igualmente llamarse montaje o edición, sin variar mucho el sentido que queremos darle. Si elijo el término es sobre todo porque sugiere las ideas de imbricación y movimiento articulado de las partes, como en las coyunturas de los miembros de un organismo vivo.

Esta noción tiene poco que ver con la llamada “doble o triple articulación del cine”, propia de aquellos debates que buscaban analogías entre la estructura de la lengua y el lenguaje audiovisual. Aquí entendemos simplemente que la articulación

implica por lo menos dos elementos que comparten un punto común, donde generalmente uno de ellos se apoya o gira sobre la base o el eje del otro, como ocurre en las articulaciones anatómicas con sus movimientos de flexión y extensión. En otro sentido, la posibilidad de articularse nos parece más o menos equivalente a la idea de hacer mezclas y superposiciones, de enlazar y establecer conexiones o reacciones entre diversos fragmentos, de conjugar o enfrentar elementos expresivos para construir unidades mayores de significación.

En nuestras referencias anteriores sobre distintas formas de fragmentación para la enunciación audiovisual, ya sea por selección espacial o temporal, estaba implícita la idea final de articulación hacia la que tienden estas particiones. Es decir, se trata de articulaciones que no solamente deben reunirse para conformar un cuerpo, sino que además deben proporcionar movimiento espacio-temporal y dinamismo expresivo a dicho cuerpo. Pero nuevamente, nos parece que el énfasis en un proceso de enseñanza podría desplazarse ventajosamente de la usual mirada analítica y hasta preceptiva –que enumera reglas gramaticales e indica las formas de corte y de edición posibles o deseables– para colocar en el centro del proceso la ubicación conceptual, artística e ideológica del sujeto enunciativo, con todas sus responsabilidades y convicciones.

En general, la fragmentación articulable del tiempo y el espacio, como parte del proceso de enunciación audiovisual, es también una fragmentación significativa como aquella del símbolo, que usualmente permite reconocer, recomponer, rearticular o re-cordar. Originalmente, el término griego *symbolos* estaba relacionado con la práctica de reunir dos o más partes de un objeto valioso que había sido previamente dividido. Era la prueba de una obligación o de un privilegio y tenía un fuerte componente de honor, a través de la memoria, pues la separación de las partes conmemoraba un compromiso y su reunión completaba el símbolo, para actualizar en la memoria los lazos que se habían establecido o la común pertenencia a una historia o una responsabilidad compartida.

También el énfasis sobre el sujeto de la enunciación audiovisual podría tener alguna utilidad, aunque sea pequeña y simbólica, en los procesos de enseñanza, al afirmar la responsabilidad del enunciativo por aquello que “dice” o “escribe” con imágenes, más allá del repertorio de alternativas gramaticales que ofrezcan las diversas “normativas” de lenguaje audiovisual, pues dichas alternativas, aunque parezcan inalterables a lo largo de muchos años, no son leyes o formas fijas, autónomas u obligatorias, sino que están íntimamente amarradas a procesos específicos, a decisiones que, además de sus condicionantes históricos, sociales, económicos, siempre son o debieran ser finalmente personales, y donde el lenguaje elegido, así como la posición de la enunciación, pueden usarse como verdaderos instrumentos de creación y comunicación y no como camisas de fuerza o como simples herramientas de repetición retórica.

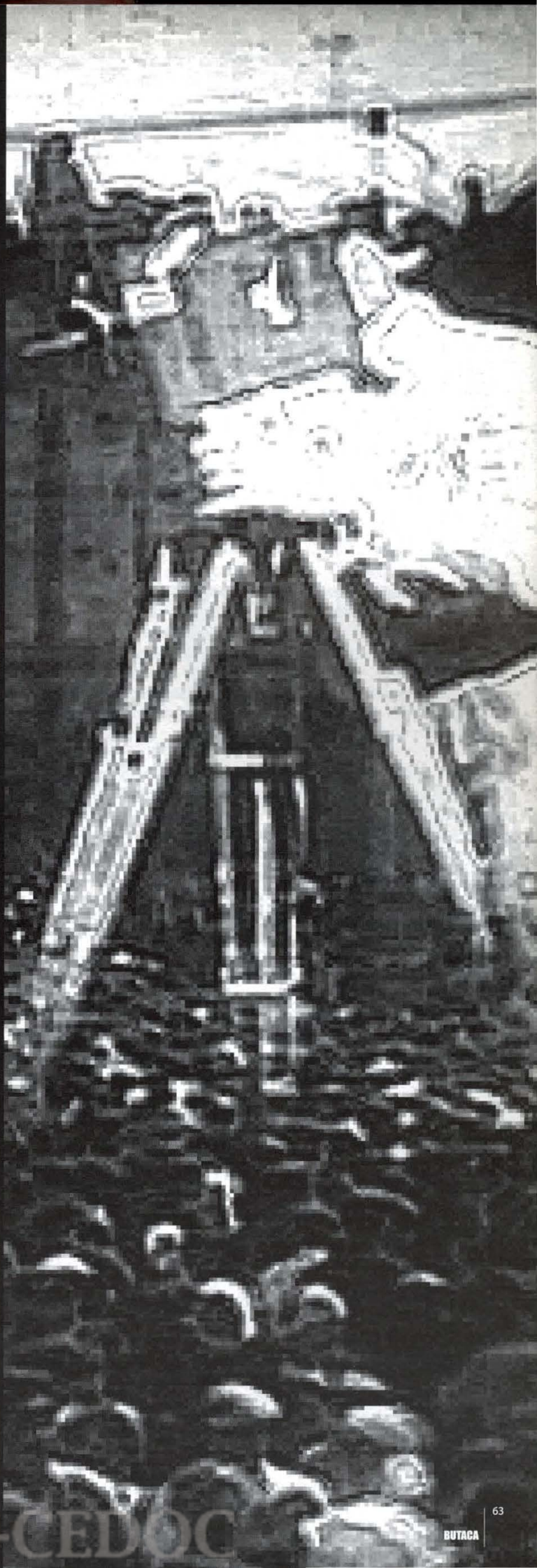
Es conocido el hecho de que cuando estamos expuestos durante mucho tiempo a una forma particular de

hablar, se nos pegan algunas expresiones o algunos dejes que a veces podrían ser una ayuda, pero que no siempre son deseables y sobre todo, que pueden resultarnos ajenos, es decir, que son una forma de alienación. Algo similar parece ocurrir con la enunciación audiovisual: se nos pueden pegar algunas formas trilladas, retóricas, excesivamente utilizadas, sólo porque se consideran infalibles, porque han sido usadas muchas veces o porque están en los manuales. Quizás valga la pena considerar que este pequeño cambio de énfasis que aquí se propone en la aproximación al lenguaje audiovisual, podría liberar alguna creatividad para facilitar la exploración personal del espacio de la expresión audiovisual fuera de los cercos gramaticales. ☺

\* Una versión preliminar de este trabajo se presentó en el **Primer Encuentro de Estudios Visuales** organizado por la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP (octubre 2005).

## REFERENCIAS

- ARIJON, Daniel. 1998. **Gramática del lenguaje audiovisual**. San Sebastián: Baroja.
- BOURDIEU, Pierre. 1977. **Outline of a theory of practice**. Cambridge University Press.
- BOURDIEU, Pierre. 1997. **Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción**. Barcelona: Anagrama.
- MASCELLI, Joseph. 1965. **The five C's of cinematography**. Cine/Grafic Publications, Hollywood.
- METZ, Christian. **Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)**. En: **Psicoanálisis y cine. El significante imaginario**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- MURCH, Walter. 2003. **En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico**. Madrid: Ocho y Medio.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad**. Publicado originalmente en: **Nuovi argomenti**, Roma, septiembre de 1970. También publicado como **Observaciones sobre el plano secuencia**.
- SÁNCHEZ, Rafael. 1970. **El montaje cinematográfico: arte de movimiento**. Barcelona: Pomaire.
- STAM, Robert; Robert BURGOYNE, Sandy FLITTERMAN-LEWIS. 1999 (1993). **Nuevos conceptos de la teoría del cine**. Barcelona: Paidós.
- TERUKINA, Ichi. 1996. **Cinegramas. Estudio preliminar de la toma cinematográfica**. Lima: Ediciones Briznas.
- TERUKINA, Ichi. 2004. **El río de las imágenes**. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos y Asociación Peruano-Japonesa.



# el cine—¿síntesis?— entre las artes

Escribe José Rojas Bez\*

Uno de los calificativos con mayores pretensiones para designar al cine, "síntesis de las artes", encuentra un basamento real desde los mismos orígenes de un arte que nació y progresaba como tal sintetizando recursos y elementos de los demás medios y artes. Mas, en los ámbitos del pensamiento, ¿se ha ido precisando por qué y desde qué perspectiva podíamos considerar al cine una "síntesis de las artes": en qué exacto sentido lo es y... no lo es?

Vale la pena realizar una incursión por el mundo de las artes y observar algunos de sus signos, recursos "lenguajes" y dominios esenciales, para luego atender a los del cine y las interrelaciones entre todos ellos, aspirando a que dichas comparaciones nos aporten mayor lucidez en el conocimiento del cine y su lugar "entre las artes".<sup>1</sup>

Quede claro que simplificaremos el sistema y las propiedades de las artes, limitándonos a las más generales y definidas. Bajo el término **pintura**, por ejemplo, englobamos todas las manifestaciones que ofrecen los mismos rasgos esenciales para nuestra correlación cine—artes, e incluimos en el grupo de la **pintura** no sólo a sus diversos géneros, disciplinas y derivaciones (lienzo, mural, óleo, acuarela, etc.), sino además a las manifestaciones y formas **análogas** o **asociadas**, como el dibujo y el grabado, entre otras.

Siguiendo esta línea, focalizamos nuestra atención sobre los caracteres y procedimientos **básicos** o generales relacionados con semejanzas y diferencias entre las artes y, más aún, entre éstas y el cine. Deseamos explicarnos hasta qué punto, por qué y en qué sentido el cine llegó a ser una "síntesis de las artes", eludiendo temas colaterales y el detenimiento en aspectos particulares no necesarios para dicho fin.

Por supuesto, también nos alejamos del establecimiento de "específicos" lingüísticos y toda clase de unidades o componentes absolutos, puros o exclusivos, pues somos conscientes de la relatividad de todos ellos.

Subrayamos a priori que ni la concepción del cine como "síntesis de las artes" ni ninguna otra visión sobre este arte podrá suponer nunca menosprecio, minimización ni ningún juicio estético valorativo—comparativo entre el cine y las demás artes. Cada arte posee sus valores propios y su vigencia estética

frente al cine. La cuestión de la eficacia o **preferencia** respecto a cada una de las demás artes constituye un problema **sociológico** (según públicos, circunstancias y otros factores) que no ocupará aquí, como línea central, aunque lo tengamos en mente y podamos hacer referencias a él.

## Un esquema general de las artes

Postulemos ahora un esquema muy general de las artes, especie de "cuadro sistémico" que guiará nuestros razonamientos y, de cierto modo, resume ideas y definiciones útiles para discernir las similitudes y diferencias, las confluencias y divergencias entre el cine y las demás artes.

## La pintura

La pintura pertenece al reino de las imágenes visuales, y se conforma a partir de elementos visuales (líneas, sombras, luces, valores... formas) trazados en una superficie. Como en todo arte visual, su objeto y sus procedimientos básicos están dados por las relaciones espaciales entre los objetos y fenómenos. Que la superficie sea pequeña como un botón o grande como un mural, que sea cuadrada, circular o esférica, o de uno u otro material, no ha de invalidar la esencia y definición general de este arte.

La pintura es un arte que se logra por mediación de imágenes creadas en una superficie y, a la vez, inducidas por esta superficie (sus luces, sombras, colores, etc.), entendiendo ampliamente el concepto de "imágenes", sobre todo como "formas" o "elementos" visuales no necesariamente figurativos. Puede tratarse de figuras naturales o geométricas, ideogramas o letras (como en el arte oriental) o "manchas" (por medio de tinturas, grafito, etcétera): de cualquier recurso que conforme **una relación espacial** entre luces y sombras en una superficie, y en consonancia con la realización de valores estéticos.

Por otro lado, según los modelos clásicos, el público se enfrenta a la obra pictórica **generalmente** como obra ya hecha; no construyéndose paulatinamente: está ahí, dibujada, pintada, y el espectador la observa en cada instante como obra ya realizada.<sup>2</sup> Estas propiedades visuales y espaciales de la pintura son las primeras características suyas a tener en cuenta, y a ellas se vincula el hecho de producir obras—objetos únicos, tema o aspecto sobre el que volveremos luego.



ESQUEMA GENERAL DE LAS ARTES

	RELACIONES	ARTE	OBJETO DE REPRESENTACIÓN	DOMINIO	RELACIÓN CON EL ESPECTADOR	CAPTACIÓN GLOBAL PRIMARIA
ARTES VISUALES	Espaciales entre los objetos	PINTURA	IMÁGENES VISUALES dadas por una SUPERFICIE plana	Espacio: ARTE ESPACIAL: la SUPERFICIE	Obra comúnmente ya hecha; sin construirse o conformarse ante nuestra mirada una y otra vez	Instantánea por parte del espectador: generalmente no se requiere que éste se desplace para captar el conjunto o totalidad de la obra
		ESCULTURA	IMÁGENES VISUALES dadas por CUERPOS	Espacio: ARTE ESPACIAL: Espacio TRIDIMENSIONAL	Obra comúnmente ya hecha; sin construirse o conformarse ante nuestra mirada una y otra vez	Casi instantánea por parte del espectador: Requiere movilidad del observador o de la obra para su captación global
		ARQUITECTURA	IMÁGENES VISUALES dadas por CUERPOS habitables.	Espacio: ARTE ESPACIAL: Tridimensional. El espacio habitable: HABITÁCULOS. Generalmente grandes dimensiones	Obra ya hecha, normalmente no se construye o conforma ante nuestros ojos, una y otra vez	Requiere mayor tiempo: exige gran movilidad (interna y exterior) del observador para su captación total
ARTES AUDITIVAS	Entre sonidos: sucesiones sonoras	MÚSICA	SONIDOS RÍTMICOS Y MELÓDICOS: "Imágenes" AUDITIVAS; imágenes y sensaciones inducidas por el sonido: sistemas de sonidos con ritmo y melodía	ARTE TEMPORAL: relaciones temporales entre sonidos. La sucesión sonora Espacio: sólo por asociación mental	La obra, en cuanto música, se conforma y totaliza progresivamente gracias a la interpretación (ejecución)	Nunca existe de modo "global" en un instante
		LITERATURA (Dos modalidades: ORAL y ESCRITA)	La PALABRA (sonidos o sucesiones silábicas): lenguaje articulado Imágenes MENTALES suscitadas por la palabra	TEMPORAL (y rítmica, incluso "musical"): Relaciones temporales entre las palabras (sonidos) y entre los fenómenos rememorados, significados o sugeridos por las palabras Espacio: sugerido mentalmente, imaginado	La obra, en cuanto literatura, se conforma y totaliza progresivamente gracias a la lectura o audición	Nunca existe, como literatura, totalizada en un instante, aunque sí un determinado "soporte" o base material de su reproducción
ARTES AUDIO-VISUALES	Temporales y espaciales entre fenómenos (Síntesis superadora de lo auditivo y lo visual en lo audiovisual)	TEATRO	Imágenes VISUALES: actores, escenografía, luces, objetos en general. Imágenes AUDITIVAS: palabra, música... Sonidos (imágenes AUDIOVISUALES)	ARTE ESPACIO-TEMPORAL Espacio: concreto (sensorial, visual: escenarios, etc.) y sugerido (evocado por gestos y palabras) Representación o escenificación Tiempo: relaciona fenómenos en el tiempo: sucesión temporal	La obra se conforma progresivamente gracias a la representación	
		BALLET, ÓPERA, ZARZUELA, ETC.	COMBINACIONES (dialécticas y creativas, nunca simples sumas) de los medios y recursos del teatro, la música, la plástica... VISUALES, AUDITIVAS, AUDIOVISUALES	ESPACIALES TEMPORALES ESPACIO-TEMPORALES	La obra se conforma progresivamente gracias a la representación	
		CINE	IMÁGENES VISUALES "Imágenes" AUDITIVAS En rigor: Imágenes audiovisuales: AUDIOVISUALIDAD	Espacio: el más diverso posible. Varía ángulos, distancias y otras condiciones de la observación Tiempo: la sucesión temporal: el más variable: lo acelera, lo desacelera, lo detiene, etc. ARTE ESPACIO-TEMPORAL de máximas posibilidades: Planos, secuencias y montaje crean un espacio-tiempo especial.	Reproducción o "recreación" en una superficie a partir de una MATRIZ que fija una representación o escenificación anterior	

Hemos comenzado refiriéndonos a la pintura tradicional o "clásica", aunque no deseamos ignorar otras experiencias más o menos modernas.

Mayor complejidad ofrece este tema si acudimos a la pintura "matérica" y otras análogas, en las que verdaderos objetos o fragmentos de cuerpos (tela, madera, huesos, pedazos de metales...) aparecen en la obra, como parte de ella. Pero, aún así, formarán composiciones trazadas, pintadas y pegadas sobre un plano o superficie, con predominio de una visión "pictórica" (de relaciones espaciales entre colores, texturas, líneas, luces...); por no hablar de "formas transicionales" hacia la escultura, o de híbridos entre ambas ramas del arte. Las excepciones confirman las reglas.<sup>3</sup>

Podemos, entonces, referirnos de modo general a la pintura como arte de las imágenes (ya fuesen representaciones de formas naturales, figuras abstractas o simples contrastes luminosos) trazadas en e inducidas por una superficie; orientadas, en primera instancia, hacia lo visual y lo espacial, y no hacia lo temporal.

Su ámbito u **objeto** fundamental está dado por las formas visibles (incluso simples luces o colores) **en sus relaciones espaciales**: busca la aprehensión, plasmación y recreación de los elementos y fenómenos visibles del universo y sus relaciones espaciales, y los demás fenómenos (incluso temporales, táctiles, audibles, psíquicos...) mediante o por inducción de tales formas y relaciones.

Podemos concebir la obra de arte pictórico como un modelo imaginal **visual** de ese mundo, objeto o fenómeno recreado por el artista y reasumido por el espectador; o sea, asumimos a la pintura como ámbitos o mundos (reales o fantásticos, objetivos o subjetivos) conformados por **imágenes visuales**.

Mas, si la obra pictórica **modela**, estructura o sugiere (tiene como **objeto de representación**), de manera inmediata, elementos o fenómenos en su relaciones espaciales, también puede referir o suscitar, ya sea por cinestesia, simple asociación o inducción, otros fenómenos, como el movimiento y las relaciones **temporales** entre objetos.<sup>4</sup>

La obra pictórica demanda un tiempo para ser aprehendida a plenitud: uno capta la globalidad de la obra, de golpe, como ya hecha de principio a fin; pero luego necesita recorrerla con la mirada, detenerse en tal o cual detalle, mirarla muchas veces y largo tiempo para asumirla a plenitud. Incluso su propio tema o imágenes pueden referir o dar sensaciones de lo temporal y el devenir.

Así, cuando hablamos del dominio "espacial" y "no temporal" de la pintura, lo hacemos con relación a su objeto **fundamental y primario**, y a otras artes, de manera que una cabal comprensión suya requiere una reflexión sobre otras artes.

### La escultura

En los planos que hemos venido observando, la escultura se asemeja a la pintura: consiste esencialmente en imágenes visuales y su dominio es el espacio. Así, centra su atención

y su labor creativa en la distribución de formas (líneas, luces, sombras...) en el espacio. Pero asimismo saltan a la vista muchas diferencias respecto a la pintura.

Desde las incisiones a los relieves, pasando por la escultura adosada hasta la monumental, se producen gradaciones desde las superficies "esculpidas" o talladas (huecorrelieves, bajorrelieves...) hasta los cuerpos monumentales. Tomaremos como modelo lógico a la escultura tradicional: la elaboración artística de un cuerpo sólido con líneas, volúmenes, sombras y luces.

Como la pintura, la escultura es un arte visual y sus obras se nos ofrecen "ya hechas", ahí, para cada momento de observación, relacionando sombras y luces en un espacio determinado. Mas, las "imágenes escultóricas" son necesariamente volumétricas, tridimensionales —en el más riguroso sentido de la palabra—, y surgen para nuestra percepción inducidas por un cuerpo u objeto (tallado, fundido, ensamblado, armado...: en general, esculpido) al efecto.

La escultura nunca se conforma con el plano. No se atiene a formas distribuidas y estructurantes de una superficie plana; sino a las de un "volumen", **siempre** tridimensional. Así como la pintura existe en unión indisoluble con una superficie material única, la escultura vive asociada a un cuerpo material igualmente único; en ambos casos, realizados de una vez por todas y sin el don de la ubicuidad, factible de hallar en otras artes, aunque se realicen copias (que siempre se considerarán como "copias" y no como la auténtica obra), problemática sobre la cual pudiésemos reflexionar largamente pero en la que no nos detendremos aquí. Nos basta con subrayar el carácter visual, espacial y necesariamente asociado a un objeto material, institucionalmente único, de la pintura y la escultura, y anotar de pasada un fenómeno implícito o derivado de todo ello.

Si la obra pictórica se puede asumir primaria y globalmente desde una sola posición, la escultórica requiere cambios en la posición relativa entre la obra y el receptor: para poder contemplar todas las facetas de una escultura típica, para aprehender su totalidad y unidad, estamos obligados a girar a su alrededor (o hacerla girar a ella). El factor **tiempo** cobra con ello mayor realce que en la pintura, aunque **de modo muy relativo**.

También está acentuado en experiencias de escultura **no** tradicional, con formas "transicionales", "híbridas" o "rupturas" con lo clásico, muchas de ellas surgidas bajo el influjo de esta época más "dinámica" e incluso de los nuevos medios y manifestaciones artísticas, como el cine. Un ejemplo, la escultura **cinética**, que varía sus formas y relaciones espaciales bajo la **acción** de fuerzas (por lo común electromecánicas), "reconstruyéndose", "re-formándose" continuamente. Una vez más, excepciones que, lejos de anular los rasgos básicos que destacamos, confirman las reglas.

### La arquitectura

La arquitectura queda definida a partir de la construcción de espacios habitables (o para la realización de actividades humanas en su interior), y se instituye como arte en la medida

en que sus propiedades visuales cumplen valores estéticos. También la obra arquitectónica se basa en elementos y formas relacionadas espacialmente, y se nos ofrece como obra ya hecha, realizada íntegramente en cada instante, y no en formación ante nuestra mirada. Como un cuadro o una escultura, la creación de cada obra arquitectónica tuvo un inicio y una duración, incluso a menudo de cientos de años, antes de quedar acabada como obra. Mas, una vez realizada, dada ya como obra, conforma un cuerpo con existencia íntegra en cada instante.<sup>5</sup>

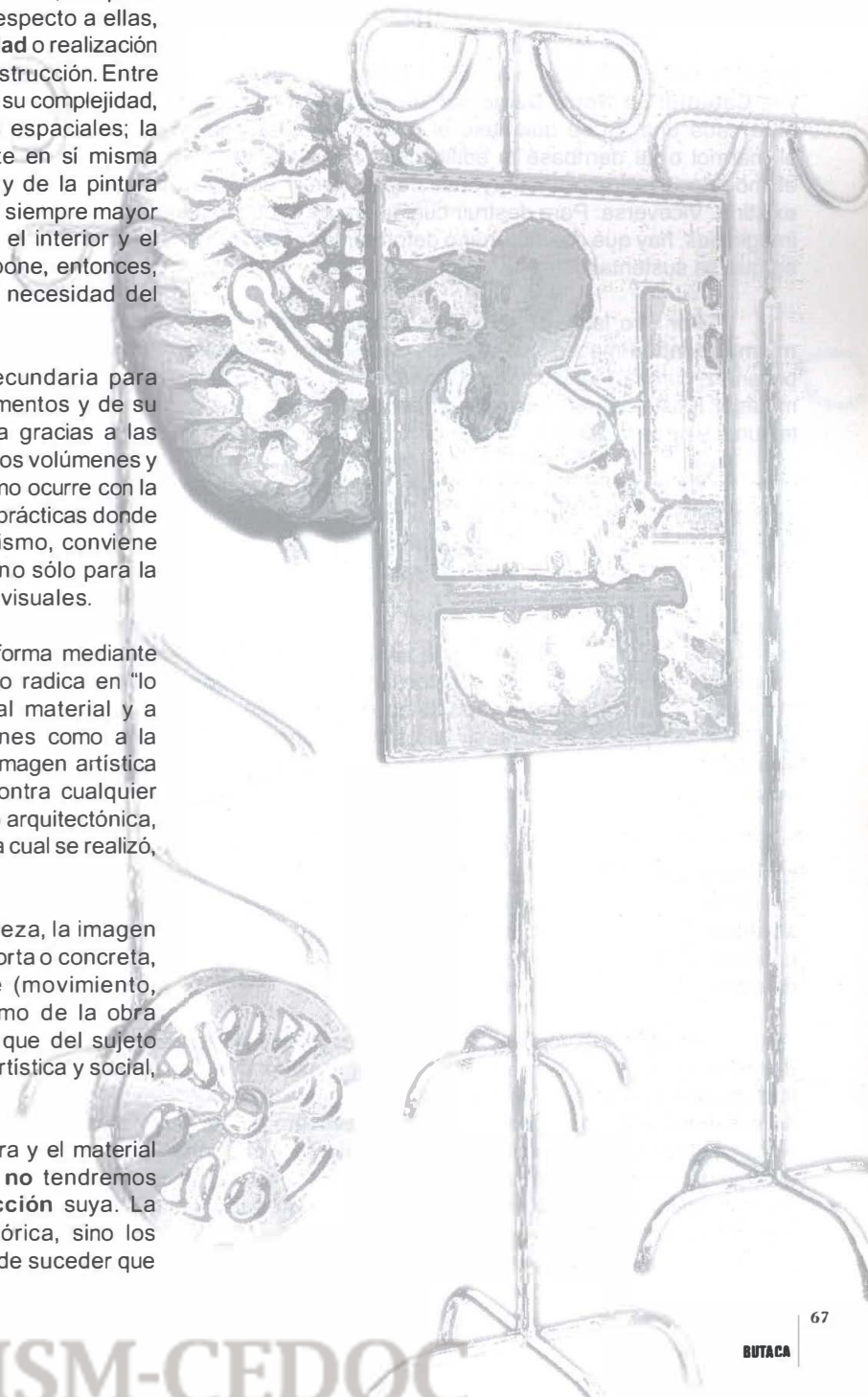
El arte de la arquitectura es eminentemente visual y espacial: se aprecia mediante la visualidad, está en función de espacios (aunque para un fin) y se caracteriza por relacionar espacios entre sí, como la pintura y la escultura. Claro, tampoco deja de exhibir sus cualidades diferenciales con respecto a ellas, rasgos dados sobre todo por la señalada **habitabilidad** o realización de actividades humanas en el interior o sobre la construcción. Entre dichos caracteres básicos figuran sus dimensiones y su complejidad, por lo general mayores que en las demás artes espaciales; la obra arquitectónica incluso incorpora normalmente en sí misma o se auxilia de esculturas (adosadas o exentas) y de la pintura (sobre todo, mural). Por consiguiente, requiere casi siempre mayor movilidad del espectador, el desplazamiento por el interior y el exterior de la obra, para su total aprehensión. Supone, entonces, aunque relativamente, una mayor vinculación o necesidad del tiempo que las demás artes visuales.

Pero, tal es una consideración muy secundaria para nuestros fines. Analizada en el plano de sus elementos y de su objeto, la arquitectura cumple su función estética gracias a las imágenes visuales, las relaciones espaciales entre los volúmenes y formas que la constituyen en cada momento (tal como ocurre con la pintura y la escultura), y está destinada a funciones prácticas donde la distribución espacial es la esencial. Por ello mismo, conviene dedicar unas líneas a ciertos tópicos adecuados no sólo para la arquitectura, sino para todas las artes plásticas o visuales.

Recordemos que la obra de arte se conforma mediante imágenes, de manera que su "esencia" o sustrato radica en "lo imaginario", en una dialéctica que incluye tanto al material y a la estructura generadora de las posibles imágenes como a la percepción humana necesaria para que exista la imagen artística propiamente como tal.<sup>6</sup> Hemos de prevenirnos contra cualquier identificación **total** de la obra pictórica, escultórica o arquitectónica, como arte, con el material o cuerpo sólido mediante la cual se realizó, concretó y sirve como sustrato material.

No en balde, y he aquí parte de su grandeza, la imagen artística trasciende el material y cuerpo que la soporta o concreta, y tiene propiedades que el material no posee (movimiento, ternura, etcétera), las cuales dependen lo mismo de la obra (materiales, estructuras, elementos múltiples...) que del sujeto receptor (su percepción, conciencia, experiencia artística y social, entre otros factores).

Otro ejemplo de la **no** identidad de la obra y el material que la concreta es que, si una obra se rompe, **no** tendremos varios pedazos de **aquella** obra, sino la **destrucción** suya. La mitad de una estatua no es **media obra** escultórica, sino los restos de una obra destruida como tal; aunque puede suceder que



dicho fragmento cobre nuevo valor o significado artístico, o se instituya como "obra", o nos permita imaginar o formarnos una idea de la obra original, e incluso disfrutar esta **idea nuestra** de la obra original.

Ahora bien, tampoco podemos desvincular totalmente la obra del material o cuerpo que la concreta o soporta: no hay obra pictórica, escultórica ni arquitectónica (o sea, modelo imaginal, ni "tipos" pictóricos, escultóricos ni arquitectónicos), sin cuerpo o **material** que se le asocie indisolublemente. Y, de modo muy especial, en la pintura, la escultura y la arquitectura dicha relación deviene estrictamente biunívoca: un objeto para un modelo de imágenes, y de aquí el carácter "único" de cada una de estas obras.

De modo muy diferente a como ocurre en otras artes, la **Gioconda** de Da Vinci, el **David** de Miguel Ángel y la **Catedral de Notre Dame** son un solo objeto y una sola obra cada una. Si se quemase el cuadro, se despedazase el mármol o se derribase la edificación, resultaría destruido el modelo imaginal constituyente de la obra y ésta ya no existiría. Viceversa: Para destruir cualquiera de esos modelos imaginables, hay que desmoronar o deformar los objetos únicos en que se sustentan.

Por otro lado, pero muy asociado a lo anterior, una **misma, idéntica** imagen (con toda sus propiedades: movimiento, pesantez, dureza, frialdad...) no puede ser lograda con cualquier material. Existe siempre una relación entre materiales, técnicas, texturas y otros factores e imágenes.

Nada de ello contradice, por el contrario, la mancomunidad de la pintura, la escultura y la arquitectura como artes de lo visual, lo espacial y la estricta vinculación entre el modelo de imágenes y un cuerpo u objeto singular que la "soporta".

### La música

Mientras la pintura, la escultura y la arquitectura tienen como **objeto** de representación y como factores expresivos **elementos visuales en sus relaciones espaciales**, la música tiene como **objeto** y como factores expresivos los **fenómenos sonoros: sonidos en sus relaciones temporales** (sonidos y conjuntos de sonidos estructurados en una sucesión temporal determinada).

La música es el arte de los **sistemas de sonidos con ritmo y melodía**, se concreta en una **sucesión** (rítmica y melódica o, en general, cualitativa: tonos, timbres, etcétera) **de sonidos**. La obra musical no ocupa una superficie o espacio concreto, determinado, ni opera con la estructuración espacial de elementos. Su dominio es el tiempo.

Podemos volver a la dialéctica del espacio y el tiempo: desde el punto de vista físico, los músicos ejecutantes, los instrumentos y partituras, ocupan un espacio, y las ondas sonoras se extienden a través de un espacio. Sin embargo, aquí nos referimos al cariz propiamente artístico: música es lo que vamos oyendo mientras se va ejecutando, mientras va "sonando", y no los instrumentos ni lo que aparece trazado en un papel para significarla o indicarla, ni la posible matriz en que se registrase para su ulterior reproducción.

No se trata de puro subjetivismo, pues todo arte implica un proceso relacional, **relación sujeto–obra**, donde la obra existe como **fuentes de percepciones** y el sujeto como **ente receptor** (a veces, también ejecutante), por lo que no hemos de confundir los **materiales** de concreción y realización con la obra. Esta los presupone y necesita, mas no se reduce a ellos.

Entra en juego aquí un problema interesante, relacionado con "el ser" de toda obra que se **ejecute**, se **represente** o, de una u otra manera, se **interprete**, como las obras musicales y las escénicas. Sabido es, por ejemplo, que no suenan absolutamente igual el concierto para violín de Beethoven ejecutado por Y. Menuhin que por J. Heifitz o por D. Oistrak. Siempre hay variaciones melódicas o de otra clase entre ellos. Sin embargo, nadie duda que se trata del **mismo** concierto para violín de Beethoven: son **una misma obra**. Pero, entonces, ¿en qué consiste la misma?

Sin la ejecución, no hay sonido y, por tanto, no hay música. Ahora bien, si la obra musical se identificase con **la ejecución**, entonces nunca será igual, nunca será **la misma**, y cada vez que termine **cada ejecución** habrá perecido ya como **tal obra**. Cada nueva ejecución crearía **otra obra**.

La obra no es la partitura (simple papel y conjunto de signos e indicaciones para ejecutar sonidos), ni **la ejecución** singular que escucho aquí y ahora. Entonces, ¿cuál es?

Una respuesta posible es considerarla como especie de **modelo o tipo** con los rasgos **generales** comunes; modelo que posibilita ejecuciones o concreciones **particulares** a partir de él, con rasgos **generales** del modelo y los **singulares** de cada ocasión.

Considerando que a partir de aquí pudiésemos dedicarnos a largas especulaciones sobre obras y ejecuciones, separándonos demasiado de nuestros fines comparativos; ahora nos conformaremos con subrayar que **cualquier** ejecución, interpretación y recepción de una obra musical estará conformada siempre por sonidos estructurados, organizados en un devenir con ritmo, melodía y otros atributos musicales: estará vinculada necesariamente a lo **auditivo y temporal**, no con lo **visual y espacial**.<sup>7</sup>

Por consiguiente, cualquier obra musical (como cualquier arte que presuponga un desarrollo a lo largo del tiempo, desde un principio a un final: una novela, un filme...), cobra su plena significación al finalizar, donde ya se capta y vivencia como **un todo** coherente, como una entidad. Sería factible hablar de las conexiones espacio–temporales producidas en nuestra mente. Cada sensación espacial puede asociarse a una temporal. Asimismo, algunos sonidos parecen "voluminosos", otros "finos", como algunos colores resultan "chillones", por ejemplo. Ello nos remite a la compleja vinculación entre el espacio y el tiempo, y entre las diversas sensaciones (auditivas, visuales, táctiles...) en nuestro cerebro.

Aun así, se mantiene la indole decisiva de lo temporal en la obra musical; ésta sigue teniendo su sentido y se

aprehende sobre todo como, o a partir de, "elementos (sonoros) en sus relaciones temporales, en su sucesión o devenir".

Mientras la **imagen visual** y la obra de **artes plásticas** se vinculan a las relaciones **espaciales** entre objetos o "formas" (y existen realizadas de modo integral en cada instante); la obra **musical** se vincula a los **sonidos** en sus relaciones **temporales** (no existe como totalidad en ningún momento ni espacio concreto, sino a través del tiempo).

### La literatura

Si reflexionamos sobre la lírica, la épica clásica y la narrativa –pues al teatro hemos de referirnos por separado–, observaremos muchas similitudes con la música, lo cual no nos extraña en absoluto al recordar sus orígenes. Pero, más relevante aún para nuestro paralelo con el cine, la literatura se vale siempre del lenguaje articulado, en estrecha relación con los **recursos temporales**. Atiende a los **fenómenos en su devenir** (salvo raros casos líricos de simple descripción de un paisaje o un estado anímico): el poema, cuento o novela se desarrolla paulatinamente (como la obra musical), palabra tras palabra; una frase, idea e imagen tras otra. La totalidad de la obra se irá manifestando a lo largo del tiempo, de principio a fin, y nunca coexistirá un extremo con el otro.

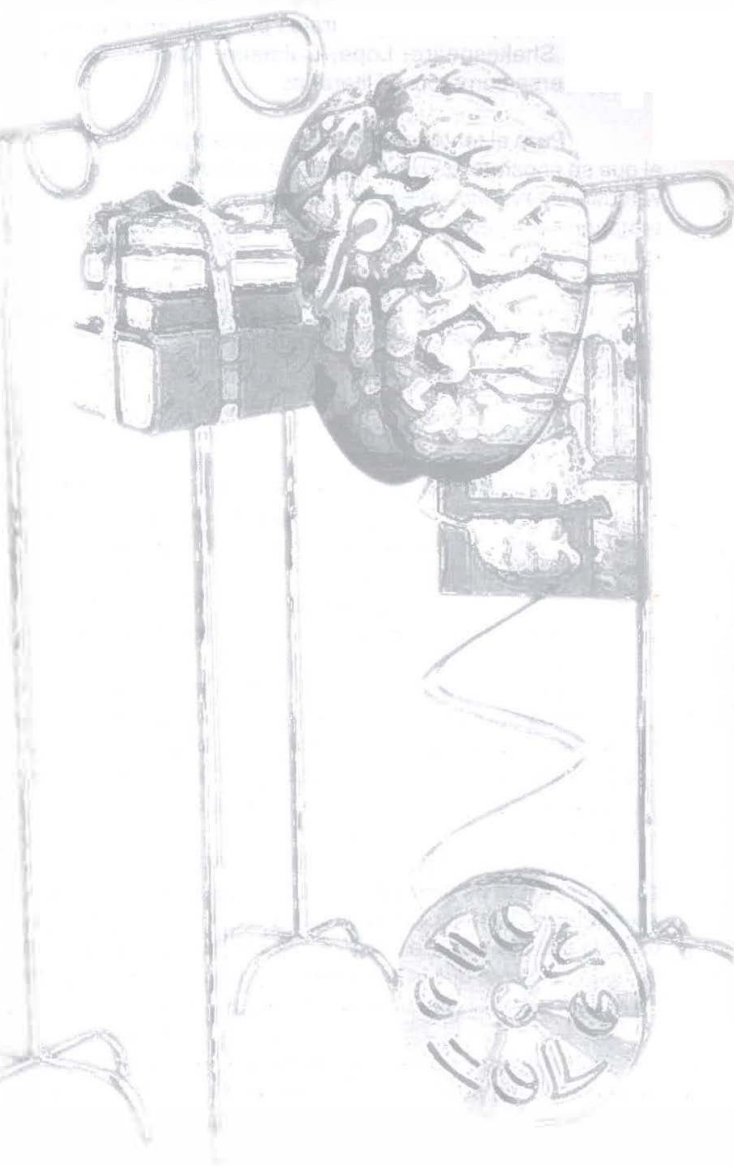
Como en la música, en cada instante sólo apreciamos (leemos o escuchamos) un fragmento suyo, sólo existe en concreto una parte de la obra, aunque el resto puede existir "potencialmente" en nuestra memoria o en el papel impreso. Y –además de las relaciones temporales entre fenómenos– el tiempo mismo es objeto de "representación", rejuego y análisis.

¿Entonces, la página o el libro no presentan a la obra literaria ya hecha, en su totalidad?

He aquí otra analogía con la música y sus partituras: la obra literaria, para conformarse como tal, necesita ser leída (o escuchada) frase tras frase, suscitando mentalmente una imagen tras otra, pues hasta dicha relación temporal entre los elementos forma parte esencial suya. Tomar el papel impreso como la obra en sí es un engaño parecido al de tomar la partitura o el disco, y no la ejecución o reproducción de las notas, por la música propiamente dicha.<sup>8</sup>

Siempre es necesaria la sucesión temporal. Y no es raro que muchas obras literarias sean **musicales**, gracias a sus ritmos y demás relaciones sonoro–temporales. Claro, seguimos hablando de los modelos tradicionales o "puros", sin ignorar la existencia de híbridos y rupturas con la norma clásica. Experiencias con **lo visual** en la literatura (como muchos poemas futuristas, surrealistas y estructuralistas, en los que la ubicación de las palabras en el espacio de la página es esencial) tienden puentes hacia las artes visuales.<sup>9</sup> De todos modos, posee mayor importancia la facultad **evocadora** de imágenes visuales **por medio de la palabra**, con sus recursos de descripción y narración, sus símiles, metáforas e "imágenes" en general. De aquí su valor plástico–metafórico.

Como quiera que se analice, la literatura se sustenta en la palabra (oral y escrita); no sólo en el significado primario de ésta, sino también, y más esencialmente aún, en lo que connota y evoca; fenómeno explotado al máximo por los autores.



En los procesos literarios (escritura, lectura, recitales, etc.) son creadas y recreadas **imágenes mentales**, evocadas o inducidas en nuestra mente (visualizadas **mentalmente**) por el poder sugestivo de la palabra. Las “imágenes” literarias no se generan directamente desde estímulos visuales aunque sí se relacionan con una experiencia previa de los mismos.

La literatura, en síntesis, está conformada por una sucesión de palabras válidas tanto por su significado más inmediato como por su poder evocador. Es una manifestación básicamente temporal, como la música, e incluso lo rítmico (y hasta **lo musical**) posee gran valor (sobre todo en la poesía). Además, a la vez que trabaja con conceptos, tiene un elevado poder evocador de imágenes mentales, sin alcanzar la concreción ni la intensidad plástica de las artes visuales.

### El teatro

El teatro (las artes escénicas) constituye el fenómeno más complejo entre las artes tradicionales y, en gran medida, es una síntesis de éstas. Sus libretos o textos escritos son similares a obras literarias, y suelen cumplir funciones como tales. Así, textos escritos para obras teatrales por grandes dramaturgos (Esquilo, Shakespeare, Lope, Calderón, Racine, Goethe...), suelen leerse como obras literarias.

Pero el teatro genuino, el único propiamente dicho, es el que se concreta, se hace realidad con la **representación** que vamos observando, **espectando** aquí y ahora, ante nosotros, protagonizada por tal y más cual actores, con tal escenario, con ese montaje y demás factores de **esa** actuación o representación específica. Desde el libreto o texto escrito (especie de “proyecto” o “prefiguración” de la obra), hasta las representaciones, hay una dialéctica del “ser” o “realizarse” verdaderamente. En palabras de dos grandes dramaturgos<sup>10</sup>:

*“[...] el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor–espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva.”*

*“En otros términos, el teatro es el espectáculo que organiza diferentes lenguajes sonoros y visuales, uno de los cuales es el lenguaje verbal. Todo el mundo sabe que ese momento es irrepetible, que no hay dos funciones iguales, en la medida en que el público influye decisivamente en cada ocasión, aunque la estructura básica del espectáculo dé la impresión de permanecer intacta.”*

Con la obra **de teatro**, y de toda **arte escénica**, ocurre igual que con la de **música**: siempre entra en juego el factor de interpretación o, mejor, de **ejecución concreta en cada caso**. Así como **la música** no es la partitura que la indica; **la obra teatral** no es el texto escrito que la **prefigura** o **indica**. Incluso ésta puede no existir, como ocurre en ciertas “improvisaciones”.

Toda obra teatral necesita realizarse (y ser asumida, “espectada”) en su devenir, en su sucesivo conformarse, para ser cabalmente aprehendida como **obra teatral**. En esa misma

medida, nunca resultará idéntica a otra “puesta en escena”, con otros actores y diferente escenografía, por muy al pie de la letra que se siga el texto teatral original. **Hamlet** actuada y dirigida por Lawrence Oliver **no** es igual a la interpretada por otro actor y dirigida por otro director. Sin embargo, nadie titubea al afirmar que ambos son “montajes” o “puestas en escena” de **la misma** obra, el **Hamlet** de Shakespeare.

Ahora bien, retomando nuestro hilo central, cualquiera que admitiésemos como **la obra** (o **las obras**), o cualquier variación hecha “sobre la misma” sin traicionar su índole **teatral, escénica**, siempre nos mostrará como rasgos fundamentales suyos los **espaciales**, los **temporales**, los **visuales** y, generalmente, los **auditivos** (ya como palabras, ya como acompañamiento musical o sonoro, ya ambos a la vez). Al ser representada en un espacio determinado, por personas que actúan y dialogan (o monologan), además de la música y otras sonorizaciones posibles, genera imágenes visuales o, mejor, audiovisuales bien concretas.

Conviene reiterar que, tal como la pintura no se reduce nunca a la tela y las materias pigmentosas (sino a las **imágenes pictóricas** producidas en la relación entre dichos materiales estructurados visualmente y los receptores), y del mismo modo que la música no se identifica con los instrumentos y partituras (sino con los sonidos producidos por los ejecutantes y recepcionados por los oyentes); tampoco la obra escénica estará identificada con los objetos y demás factores en el escenario, sino con las **imágenes escénicas**, producidas en el acto de **recepción teatral** durante la interacción entre estos factores y las mentes de los integrantes del público.

Así, la **imagen teatral** sintetiza comúnmente recursos esenciales de las artes plásticas, la música y la literatura: conjuga imágenes visuales, auditivas y audiovisuales con sus relaciones espaciales entre las formas o elementos –incluyendo los gestos y desplazamientos de los actores–, con las relaciones temporales implicadas y, habitualmente, con el sonido –diálogos, música, ruidos, etcétera, con las conocidas relaciones temporales entre ellos–.

El teatro se asocia tanto al espacio como al tiempo, a lo visual como, por lo general, a lo auditivo; y constituye un antecedente y un familiar cercano al cine como arte sintético (y en otros órdenes).

Dicha **condición sintética** no significa que la obra teatral asuma a plenitud las cualidades (ventajas y desventajas) de cada arte; ni que sea una simple suma, sin sus particulares carencias y patrimonios. Por ejemplo, el teatro (y las demás artes escénicas) maneja funciones plásticas (visuales y espaciales) como la pintura, pero no está realizado totalmente como obra en cada instante del tiempo (como un lienzo o una escultura en un salón). También puede asumir las funciones evocadoras de imágenes mentales que tiene la obra literaria, pero ésta sólo exige que se le escuche o lea, mientras la obra teatral requiere su concreción escénica. Las “sintetiza” en ciertos órdenes de fenómenos, pero en otros no, ni puede sustituirlas.

### El ballet, la ópera, la zarzuela...

Cada una de estas manifestaciones escénicas nos ofrece un gran caudal de rasgos singulares, pero, a los efectos de nuestro

tema las consideraremos como un gran grupo, donde se fusionan lo teatral, lo literario y lo musical.

Todo ballet es una representación (narración, relato, descripción) danzada: un argumento que los bailarines desarrollan de principio a fin, al compás de la música, en un escenario o espacio determinado, con escenografía y demás elementos escénicos. Es un arte relacionado con el espacio, el tiempo, el sonido y las imágenes visuales, con un predominio de la danza y, por ende, de la **imagen danzaria**.

Asimismo, la ópera es una representación que conjuga los recursos espaciales, temporales, visuales y sonoros del teatro y otras manifestaciones, pero con predominio del canto, integrándose en la peculiar **imagen operática**.

Y son similares los casos de la opereta, la zarzuela y demás géneros afines, que conjugan el teatro con la música y, consiguientemente, poseen recursos y elementos generales de la literatura, las artes plásticas, el teatro y la música. No reflexionaremos aquí sobre cómo y por qué se hace válida tal conjunción de factores, ni pronunciaremos juicio valorativo alguno. Todas cumplen una función estética y social, con valores propios, y cada una ha desarrollado sus particularidades, llegando a crear concepciones y prácticas sobre "lo operático", "lo danzario", etcétera, sin ser simples sumas ni "acumulaciones" de recursos espaciales, temporales, auditivos y visuales comunes con otras artes.

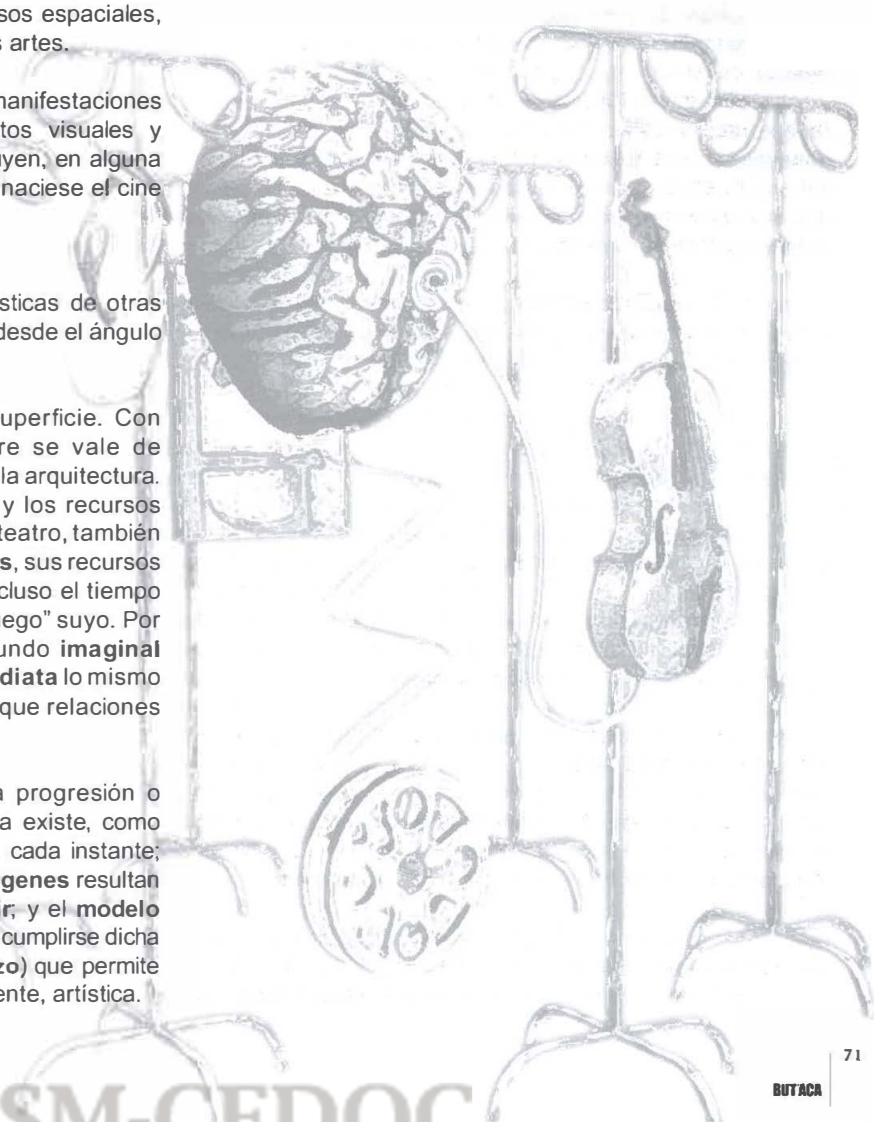
Subrayamos, por último, que éstas manifestaciones artísticas conjugan, como el teatro, los elementos visuales y espaciales con los auditivos y temporales. Constituyen, en alguna medida, síntesis de las demás artes, antes de que naciese el cine y con sus propias carencias y aportes.

### **El cine como síntesis de las artes**

Dadas las reflexiones previas sobre las características de otras artes, nos resulta mucho más fácil observar al cine desde el ángulo propuesto, como "síntesis de las artes".

Todo filme supone imágenes en una superficie. Con independencia de géneros y formatos siempre se vale de **imágenes visuales**, como la pintura, la escultura y la arquitectura. Por ello mismo, es un arte vinculado al espacio y los recursos **espaciales**. Mas, como la música, la literatura y el teatro, también está vinculado al tiempo y a los recursos **temporales**, sus recursos formales se integran en una relación **temporal**. Incluso el tiempo mismo es objeto de representación, análisis y "rejuego" suyo. Por ende, la obra filmica constituye un modelo o mundo **imaginal espaciotemporal**: recrea de forma **directa e inmediata** lo mismo aspectos visuales (espaciales) de los fenómenos que relaciones temporales entre éstos.

El filme tiene que desarrollarse en una progresión o devenir ante la mirada de los espectadores. Nunca existe, como **obra de arte**, realizado concreta y globalmente en cada instante; sino conformándose ante nuestras miradas. Sus **imágenes** resultan indisolublemente ligadas a una **sucesión** o **devenir**; y el **modelo imaginal** cinematográfico adquiere su pleno sentido al cumplirse dicha progresión, en un **final** (por tanto, hubo **un comienzo**) que permite aprehender la totalidad del filme como unidad coherente, artística.



Sabemos que el filme se "recrea" a partir de una filmación **ya hecha**, "fijada" en un material muy concreto. Sin embargo –como en la literatura, la música y el teatro<sup>11</sup>–, tampoco podemos confundir a **la obra cinematográfica** con su "soporte" material: **cine** es la "tipificación artística" o, como preferimos, ese **mundo imaginal** que se va conformando ante nuestras miradas, recreándose en una superficie.

Analizado desde cualquier perspectiva, el cine es un arte vinculado a objetos y fenómenos visuales, espaciales y temporales. Pero, ¿qué decir sobre lo auditivo o sonoro?

De modo muy burdo o primario, la etapa del cine "mudo" o silente parece indicar que no fue necesario el sonido incorporado a la imagen (en especial el diálogo) para que existiese el fenómeno conocido como **cine**. Mientras no se logró la adecuada sincronización del sonido, el cine no pudo realizarse a plenitud como arte sonoro (o, mejor, audiovisual), pero si había admitido y hasta exigido de inmediato, casi al mismo tiempo que nacía, sonorizaciones muy diversas (narradores externos a la pantalla, pianistas acompañantes, etcétera). Inclusive, mientras no se ganó conciencia de las posibilidades del sonido en el nuevo arte, muchos discreparon del uso de **la palabra** en él, considerándola extraña a la supuesta "esencia" cinematográfica. Resultaron dudas pronto zanjadas: una cuestión es el simple aditamento palabrero, y otra, la genuina conjunción artística audiovisual.

En la aspiración de la mayoría de sus creadores y receptores, en la madurez de su evolución artística y en la generalidad de la práctica contemporánea, el cine es también sonoro. El público, los cineastas, las instituciones, la historia, lo han decidido así. La obra filmica se conforma como **imágenes audiovisuales** que reflejan, modelan o recrean, y hasta crean los más complejos fenómenos en sus relaciones espaciales y temporales, visuales y sonoras. Con lo anterior se evidencia el cúmulo de analogías esenciales entre el cine y las demás artes, en especial el teatro y todas las artes escénicas.

Pero, si estas últimas son, en gran medida, artes sintéticas, que conjugan lo visual y lo sonoro, lo espacial y lo temporal; entonces, ¿en qué se diferencia sustancialmente el cine de ellas?

Diverge en muchos aspectos, y ya nos hemos referido a uno de los más notables: **la matriz**.

Mientras cada representación teatral, cada ballet, cada función escénica es única e irreplicable, aunque parta de un libreto, guión o texto dramático ya fijado; cada función filmica es la reproducción de otra, pues ha sido "fijada" en un material que posibilitará "reproducirla" con mayor grado de fidelidad entre una y otra "función".<sup>12</sup>

El cine cuenta con una matriz que permite reproducir una y otra vez el mismo "modelo imaginal", las mismas imágenes; matriz que, además, propicia mecanismos y recursos expresivos y significantes propios y diversos y, por otro lado, acondiciona y exige nuevas disposiciones y hábitos en los receptores.

A partir de un **guión** teatral o escénico (el libreto o texto

dramático escrito), se representan una y otra vez obras con caracteres generales comunes, como especie de modelo o tipos que, sin embargo, **cada vez que se concretan** ofrecen muchos rasgos singulares diferentes a las representaciones anteriores: son irrepetibles como mundos de imágenes, quiérase o no, por muy semejantes que luzcan. A partir de un guión cinematográfico pueden realizarse innumerables filmes (variando los actores, los escenarios, la sonorización, etcétera). Pero, cuando se ha obtenido uno, cuando se ha realizado **un filme**; éste será **la misma obra** cada vez que se reproduzca. Entre el guión (libreto, texto dramático escrito de las artes escénicas) y cada representación o función, sólo media el proceso del montaje o realización de la función.

El cine es el medio y el arte de la sucesión coherente de imágenes (hoy día, comúnmente audiovisuales) recreadas (proyectadas, transmitidas) en una superficie **a partir de una matriz**. Entre el guión cinematográfico y cada función (reproducción o recreación de la obra) media **la matriz** tecnológica, especie de mediación de una mediación, mediación de segundo grado, como "registro elaborado" (mediación segunda) de una "representación" (mediación primera).

Asimismo, además del "registro" de lo representado (o lo vivido o lo dibujado), tal matriz implica la posibilidad de infinitas variaciones a partir de ella misma. Por ejemplo, los cambios de "puntos de vista" o, de manera más general, las **"variaciones en la observación"**: de lugar (posiciones, ángulos, distancias) y de condiciones de la observación (imágenes anamórficas, disolvencias, por ejemplo) ocurridas en la sucesión de imágenes que conforma la obra; cambios, variaciones donde el **montaje** (entendido en su estrecho sentido como ordenamiento de planos y secuencias) juega comúnmente un rol destacado, aunque no es el único factor en ello, pudiendo incluso estar ausente.

Un montaje determinado, una cierta organización de los diversos elementos filmicos (planos, sonidos, velocidades de filmación...), pueden crear efectos temporales y espaciales (aceleración, desaceleración, "detención" del tiempo, "dilatación" del espacio, entre otros) no factibles en las demás artes. Aún en los casos de raros filmes sin montaje evidente o marcado, aún en los casos de un plano–secuencia continuado, sin cortes, no dejarán de producirse dichas variaciones. Añádanse a ellas los recursos ofrecidos por los tipos de lentes, el trucaje y otros efectos técnico–artísticos.

Incluso, **en algunos órdenes**, el cine perfecciona o amplía ciertas posibilidades de las demás artes, especialmente en algunas formas de tratar las imágenes visuales y sus relaciones espacio–temporales. Y es sobre toda esa base –gracias a su íntima vinculación con objetos, elementos, procedimientos y medios **fundamentales** de las demás artes– que el cine se nos ofrece como "**síntesis de las artes**". Ahora bien, sólo en un sentido muy **estricto y relativo**: en el que concierne a los procesos sintéticos y los factores precisados en nuestro análisis. Ante todo, no se trata de juicio valorativo alguno, nunca se nos ocurriría calificar de inferior, ni de menos rica o eficaz a ninguna de las artes. La valoración de cada obra de arte responde exclusivamente a las cualidades definidas por



su propio mundo de imágenes y parámetros, y al cumplimiento de sus propias posibilidades en tal ámbito. Lo demás se margina simplemente al reino de los gustos y preferencias personales.

Una obra de pintura puede ser inferior o fallida **como pintura**, según su distanciamiento de los modelos y valores óptimos del **arte pictórico**; un **dibujo**, de acuerdo con cánones del **dibujo**; un filme, según sus logros **como arte cinematográfico**. Un **buen filme** resulta más valioso artísticamente que una escultura **fallida como tal**; pero una **buena escultura** es más valiosa que un filme **no logrado**.

Cuando hablamos de "mayores posibilidades" del cine, y de sus "cualidades sintetizadoras", lo hacemos en un sentido muy estricto, refiriéndonos a aspectos bien delimitados. Por ejemplo, ningún arte escénico puede, como el cine, fijar sus imágenes, todo su contenido y forma, para reproducirse y trasladarse con facilidad (a menos que ella misma sea filmada y recurra al cine o a la televisión, sobre lo cual haremos luego un paréntesis). Ni tampoco, como lo hace el cine en virtud de su género de animación, valerse de las imágenes pictóricas y del tiempo para dar vida y crear historias con animales y dibujos fantásticos, incluso no figurativos, y con los más asombrosos efectos visuales y trucaje.

Conocemos ya la capacidad del cine para conjugar una multiplicidad de puntos de vista y de condiciones de la observación: las tomas de la cámara posibilitan que los personajes y escenarios de la obra se acerquen o alejen ilimitadamente, se inclinen hacia abajo o hacia arriba, giren y marchen acelerada o retardadamente, o hacia atrás, o se difuminen, entre otros cambios, ante la mirada de los espectadores.

Un fenómeno más sutil y esencial del cine es la forma en que crea su propio espacio-tiempo, alterando las nociones temporales y espaciales mediante los planos (o tomas) y su montaje (u ordenamiento general): puede "dilatarse" el tiempo multiplicando las vistas de un mismo hecho o intercalando múltiples detalles en una secuencia; puede "acelerarse" el tiempo eliminando planos (acciones, gestos) intermedios y recorridos en el espacio, o mediante el uso de la "cámara rápida", por ejemplo. También puede extender y cambiar ilimitadamente los escenarios, incluyendo gigantescas locomotoras en movimiento, derrumbes de grandes edificios, etcétera, del modo más verosímil.

No olvidemos, pues, su manejo del espacio y el tiempo, de lo visual y lo sonoro, sus posibilidades de cambio de distancia y perspectiva respecto a los personajes y el escenario, su utilización de objetos y escenografía, su fijación, reproducción y difusión, así como su género de animación. En tales casos se evidencia una síntesis de recursos de las artes plásticas y de la narración y descripción literarias, mucho más aguda que en las artes escénicas. Y viceversa: se nos hacen nítidas sus diferencias con relación a estas últimas. Las técnicas teatrales de hoy se proponen superar sus mecanismos tradicionales: se han producido escenarios móviles, actores que se adentran o salen desde el público, alterando las perspectivas y todas las relaciones espaciales. Pero no se obtiene la eficacia del cine en ese orden, además de que algunos de estos recursos surgieron precisamente a imitación o bajo los influjos del cine (llegándose a utilizar la proyección filmica en el escenario), de modo que podemos hablar de "recursos cinematográficos" en el teatro.

Queda explicado con ello por qué el cine es una síntesis de las artes, **por excelencia**, y también por qué lo son en buen grado el teatro y las demás artes escénicas. Subrayaremos luego por qué no lo es. Conviene ahora dedicar algunas reflexiones a la televisión.

Las cuestiones sobre este medio nos remiten a que aún no se ha institucionalizado como un arte particular (lo cual no significa en modo alguno que carezca de funciones, recursos y propiedades **estéticas**); pues no ha creado un universo verdaderamente propio de signos, con sus correspondientes imágenes, aunque pugna por hacerlo, especialmente en el campo del **clip**, que asimila y trasciende la experiencia del **videoarte**. Hasta ahora la televisión ha desempeñado el rol de un magnífico medio, capaz de transmitir los más complejos mensajes, incluyendo a las distintas artes (como la literatura, el teatro y el cine): ha podido funcionar de modo análogo a las artes escénicas, difundiendo obras de teatro, ballets, óperas...; y como cine, difundiendo filmes, por ejemplo.

Devienen muy habituales los "filmes para la televisión" y el "teatro en televisión". Pero acuden a los mismos sistemas de signos y demás recursos artísticos de esas artes. Las obras de teatro grabadas para la televisión utilizan los mismos signos, elementos básicos y estructuras que el teatro propiamente dicho en su correspondiente medio, **con las lógicas adaptaciones al otro medio**, en el más simple de los casos; o planifican y adecuan la obra en consonancia con los recursos de la televisión y nuestros hábitos perceptuales.

Un tradicional "teatro en televisión" será, en algunos casos, una simple transmisión de una representación teatral; o, en casos más frecuentes, **la transmisión** de una **representación teatral** que acude a juegos de cámara y planos, montaje (ediciones) y otros procedimientos, utilizando el sistema de signos y recursos característicos del arte cinematográfico. En este último caso, su "lenguaje" es más el del cine, o un híbrido, que el del teatro.

Y un "filme para la televisión" es, en esencia, lo mismo que un filme (signos, imágenes, mecanismos...) cualquiera, sólo que "hecho para" y "transmitido por" la televisión, aunque abunden las diferencias **no** definitorias (tipos de escenas y de planos, longitud, costos, temas de moda, etcétera) y haya siempre, como en toda obra de arte, una adecuación entre imágenes, técnicas y materiales de realización) como entre los "lenguajes", las "hablas" y "usos").

Mayor singularidad ofrece el fenómeno de los **video-clips**, que se han ido conformando como un género muy especial y abundante en la vida moderna, instituyéndose casi como un tipo de arte de la pantalla electrónica. Aún así, tendríamos que analizar mejor hasta dónde no son realmente una novedosa modalidad subsidiaria de la vieja tradición de los fotomontajes o, más aún, **usos** muy particulares del tiempo y el montaje en la sucesión orgánica de imágenes audiovisuales recreadas en una superficie a partir de una matriz.

En síntesis, hasta ahora la televisión es básicamente un medio complejo y eficaz, que aprovecha recursos de las

artes tradicionales y de los demás medios, sin instituirse ella misma como **otro** arte. No ha establecido un universo de signos e imágenes propias, aunque sí usos y recursos técnicos, cumpliendo funciones estéticas y culturales en general, contando con un significado sociológico muy particular e importante, además de otras muchas funciones y valores.

Volviendo al tema central, la índole sintética del arte cinematográfico, dijimos que hemos visto “una sola cara del problema”. Resulta imprescindible señalar que tal condición sintética tiene sus límites y sus contrariedades. Por ello el cine no ha anulado a las demás artes: no “absorbe” a ninguna otra desde el punto de vista estético ni sociocultural. Cada arte mantiene su vida y valores propios, así como su público compartimentado a veces y compartido otras. Cada arte posee cualidades no asumidas por el cine, desde las propiamente estéticas hasta las económicas y sociales en general. Tomemos un ejemplo entre los muchos posibles: el teatro.

¿Tiene acaso el cine lo que se ha dado en llamar la “presencia humana viva” del teatro, la relación directa entre actores y público, o las mismas incitaciones emocionales?, ¿acaso exige el cine el mismo desarrollo y disfrute de la voluntad de concentración e imaginación, y las mismas convenciones estéticas y sociales del teatro?

Y en comparación con la literatura: ¿Tienen las copias de un filme el mismo costo que un libro que, además, se lleva fácilmente a cualquier parte, a leer en cualquier momento?, ¿aporta, de igual modo, el placer de un breve poema leído en breve tiempo?, ¿es la misma clase de imágenes?

Y con la pintura: ¿Puede captarse un filme en su integridad como obra, en un momento dado; o sea, disfrutarse en su totalidad de sentido y forma al detenerse uno en un salón, como se hace con un lienzo, y en las mismas condiciones?, ¿puede un filme ofrecernos las mismas imágenes visuales de un lienzo al pastel o un mural con relieve?

Estos pocos ejemplos referidos no sólo a la percepción de la obra y a lo estético, sino también a sus funciones e instituciones, y su eficacia social y económica; muestran cómo, si el cine es un arte sintético por excelencia, cada una de las artes ofrecen razones que las hacen insustituibles, con una personalidad propia, con una superioridad en algún aspecto, y que las señalan como creaciones plenamente valiosas **junto al cine**. Llegando a estas últimas líneas, corroboramos por qué nunca resultará vano precisar el justo sentido y medida en que el cine es y no es una **síntesis de las artes**. ◀

\* José Rojas Bez (<http://rojasbez.blogspot.com> – rojasbez@hotmail.com) Banes, Cuba, 1948. Doctor en Ciencias de la Educación (Pedagogía del cine y la comunicación audiovisual). Profesor Titular del Instituto Superior de Arte de Cuba y miembro de la UNEAC y SIGNIS, entre otras instituciones culturales. Ha publicado diez libros sobre literatura, cine, artes y comunicación audiovisual en Cuba y México; ha colaborado en importantes revistas de Cuba, México, Brasil, Chile, Costa Rica, Estados Unidos y España; y ha impartido cursos, conferencias y talleres en universidades, fundaciones e instituciones culturales de España, Colombia, México y Ecuador, así como en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este ensayo nació como guión para un programa **Arte y Folclore**, transmitido por el canal 2 de Televisión Cubana en septiembre de 1982. Luego fue rescrito para el libro **Artes, cine, videotape: límites y confluencias**, Holguín, Ed. “Premio de la Ciudad”, 1987. Ofrecemos aquí una nueva reelaboración.

<sup>2</sup> Existen experiencias de pintura “calidoscópica” (en terminología nuestra), como cuadros que varían o se construyen ante nuestros ojos. Pero, ¿hasta qué punto no son más bien “sucesiones de obras pictóricas”, donde una obra pictórica, sólo momentánea, desaparece para dar paso a la nueva?. Y las excepciones confirman las reglas: lo que mejor se logra en estos casos es llamar la atención sobre los “procesos” y sobre aquello que es lo general y que se niega.

<sup>3</sup> Nadie niega las conformaciones “límitrofes”, ni las “transicionales”, ni los “híbridos”. Es un caso de pensamiento y práctica dialéctica. En las artes, como en toda disciplina, existen los **modelos** clásicos o tradicionales, y las obras más o menos alejadas de la norma.

<sup>4</sup> Véanse Wollheim, R.: **El arte y sus objetos**, Barcelona, Ed. Seix-Barral S.A., 1971 (passim) y, para otro enfoque, Kagan, M.S.: **Lecciones de estética marxista-leninista**, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1984, Pp. 261–337. De todos modos, no es necesario afiliarse totalmente a sus criterios para coincidir en la determinación de los rasgos esenciales (líneas... luces, formas, organización espacial sobre una superficie) que venimos exponiendo.

<sup>5</sup> Volvemos a la cuestión de las relaciones y rupturas con los modelos más clásicos y “puros”. En la actualidad hay esculturas (grandes monumentos, por ejemplo) mayores que algunas obras arquitectónicas. Asimismo hay edificaciones con secciones móviles, como si estuviesen conformándose ante el visitante o que se modifican de vez en vez para provocar cambios deseados de ambientación. Son excepciones, “rupturas” de la regla, en unos casos y, en otros, modificaciones hacia un espacio diferente para quedar otra vez fijado por un considerable tiempo.

<sup>6</sup> Véase la nota 4. Las reflexiones sobre este problema son ya clásicas, y entre ellas figura, como hito impulsor, la obra de E. Wölflin: **Conceptos fundamentales en la historia del arte**, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1961.

<sup>7</sup> Las partituras son **indicaciones para ejecutar** obras, pero no son propiamente **las obras**. La música no se reduce tampoco al aire vibrante, que es imprescindible (pero también son imprescindibles el oído y el cerebro). Pudiéramos multiplicar los ejemplos y el análisis para concluir siempre que la **obra musical**, como **música**, nunca está ahí, dada en su totalidad en cada instante. Ver bibliografía de la nota 4.

<sup>8</sup> En la música la falacia es menos sólida, pues el contraste entre **lo visual** (la notación musical impresa) y **lo auditivo** (la música), es más marcado. En la literatura, la práctica fue reduciendo **la audición** de la obra, que era lo habitual en sus orígenes. Nuevas corrientes (recitales, cafés–conversatorios...)

y técnicas (discos, cassettes...) buscan compensar la pérdida. Aún así, la mayor parte de la literatura, hoy día, **se lee** (y no se escucha). De aquí que **muy falazmente**, pueda asociarse a **lo visual** como recurso básico.

<sup>9</sup> Son como "poemas audiovisuales" o híbridos de poemas y caligrafías o dibujos, que se valen del fenómeno sociológico, muy real, de que la mayoría de la literatura actualmente **se lee**; y son válidos como toda experiencia y producto humano que aporte nuevas formas y valores. Son excepciones que confirman la regla de que la literatura es, ante todo, un fenómeno de evocaciones mentales por medio de **la palabra**.

<sup>10</sup> Respectivamente: J. Grotowsky: **Hacia un teatro pobre**, México, Siglo XXI, 1970, p. 13; y Enrique Buenaventura (quien refiere ideas compartidas con otros creadores y teóricos, como Julia Kristeva, Ferdinando Taviani, Anne Ubersfeld y Ferrugio Rossi-Landi): "Actor creación colectiva y dramaturgia nacional", en **Boletín Bibliográfico y Cultural** del Banco de la República, Bogotá, no. 4 de 1985, Pp. 42-46.

<sup>11</sup> No deben confundirse **los rollos de película**, ni ningún otro material, con **el cine** como obra artística, así como **no** confundimos **la partitura** con **la música** propiamente dicha. **El filme** es lo que se va recreando sucesivamente ante nosotros, y no su soporte o matriz, tal como la música es lo que se va ejecutando y vamos oyendo paulatinamente, y no su partitura ni sus instrumentos o instalaciones como tales.

<sup>12</sup> Este es "un modo de hablar". Lo que está fijado no es la obra de arte, como tal, ni su universo de **imágenes artísticas**, sino determinados signos, elementos y recursos técnicos que posibilitan su reproducción.

Fotometría

# el reflejo del objeto

Escribe Orlando Macchiavello

El fotómetro es una herramienta para medir la intensidad luminosa. Dicha función la realiza a través de un receptor fotoeléctrico, que al ser impresionado por la luz genera una carga eléctrica proporcional a la intensidad de luz recibida, que se traduce en valores numéricos que nos permitirán graduar la exposición con los diafragmas o velocidades de obturación. De ahí que la exposición sea la expresión de  $E = I \times T$ , (exposición es igual a la intensidad por el tiempo). El control de la intensidad se hace con el diafragma y el tiempo con el obturador, tanto en cine como en video.

En los proyectos audiovisuales, los fotógrafos planean y mantienen la continuidad del tratamiento fotográfico. Este es un trabajo que debe iniciarse desde la creación del guión técnico y que, manejando todos los recursos, brindará unidad de tratamiento y calidad visual, es decir, creará la atmósfera. Los fotógrafos se encargan también de la estrategia de postproducción.

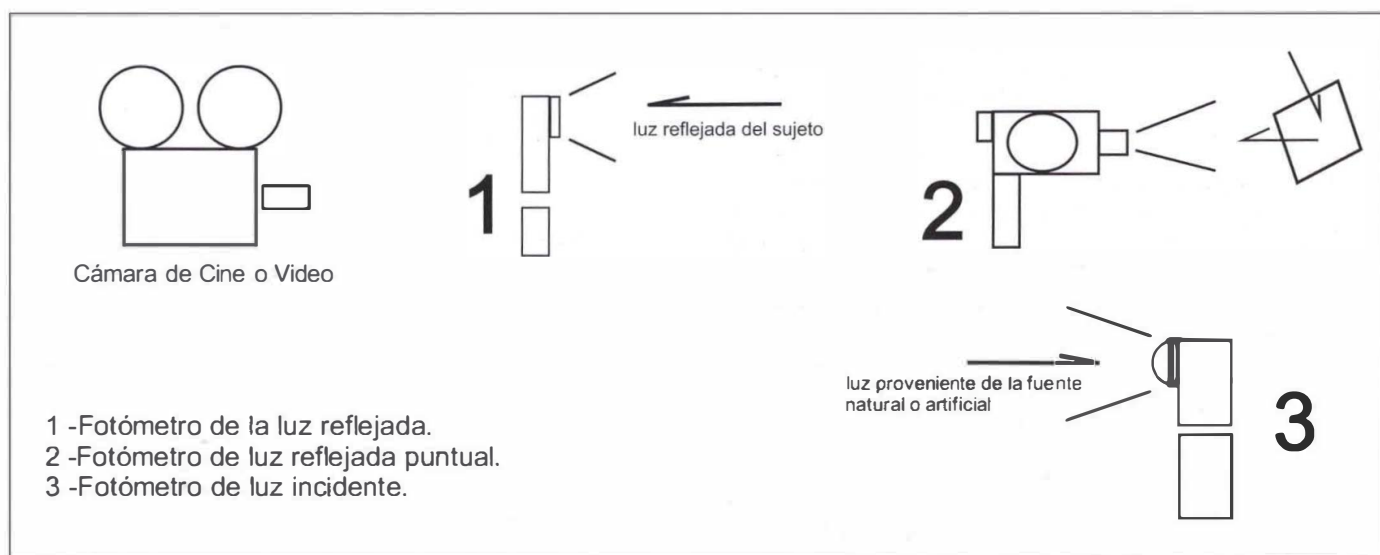
Con el fotómetro se controla la iluminación, la luminosidad de la escena, el contraste, brillo y atmósfera general requerida para la historia a través de la luz, el color, la cámara y los materiales fotosensibles. Para obtener unidad de tratamiento visual, sobre todo en video, el trabajo de iluminación y exposición es más crítico. No podemos darnos el lujo de

subexponer o sobreexponer, sobre todo si el material que trabajamos debe luego ser convertido a celuloide.

Si realizamos nuestro registro en celuloide, los controles deberán ser rigurosos debido a que la película expuesta requiere un tiempo posterior a la filmación, en el que será revelada. Si registramos en video digital, debemos cuidar que la cámara "no haga de las suyas" con la exposición automática.

Los soportes o materiales fotosensibles tienen características propias en sí mismas, definidas desde su fabricación según la marca y el modelo: la sensibilidad (ASA), el contraste, el color, la saturación. En el video digital, los diferentes fabricantes de cámaras dan a sus equipos rendimiento distintivo de color y contraste. De ahí que se use la expresión "color Sony", "color JVC" u otro. En película, lo usual es decir "color Kodak", "color Fuji", u otra marca.

Si comparamos un celuloide **negativo** con otro **reversible**, el segundo tendrá un rendimiento al color más vivo y saturado que el primero, con tendencia a mayor contraste. Los CCD suelen ser considerados sensitométricamente en forma similar que la película reversible, por tener características comparables como la latitud.



Cuando trabajamos con cámaras de video que cuentan con fotómetros incorporados, éstos evalúan la luz dominante de la escena, como en el caso de la *figura 1*. Los fotómetros de las cámaras son buenos y pueden ser empleados de la misma forma que los fotómetros de mano, por ejemplo, si queremos evaluar la luz incidente, dirigimos el lente de la cámara hacia el sujeto y leemos la luz reflejada sobre la carta gris, como se describe en la *figura 2*.

El fotómetro puntual, también llamado brillómetro, solo evalúa en ángulo de  $1^\circ$  el brillo de una superficie. Con la cámara de video, haciendo zoom hacia el objeto, podemos hacer mediciones selectivas de diferentes superficies de reflejo, para luego obtener un diafragma promedio.

Comúnmente cuando filmamos en video no contamos con fotógrafos y tampoco solemos hacer uso de fotómetros. Cometemos el frecuente error de dejar que la cámara haga la exposición a su voluntad en la condición de "automático". No tomamos en cuenta que podemos usar la cámara de video cual fotómetro, del tipo luz reflejada o incidente, con la incomodidad de tener que mover la cámara cada vez que queramos evaluar una fuente, dejando al director sin cámara para ensayos u otras cosas.

Cuando la luz incide sobre la carta gris, se obtiene una lectura como si fuera hecha con el fotómetro de luz incidente (*figura 3*), y de esta forma poder medir cada fuente dirigida al sujeto y determinar el contraste de la iluminación.

Los fotómetros de luz incidente, de mano, se distinguen de los de luz reflejada porque tienen un colector semiesférico blanco en el frente. Por su forma, este colector semiesférico integra la luz de todas las fuentes dirigidas al sujeto de toda dirección, con lo que se obtiene la lectura promedio de las fuentes. El diafragma resultante representaría una exposición a la zona media de la escala de grises, cuyo valor de reflejo es 18%, y suele coincidir con el valor de reflejo de la piel blanca (Valor de reflejo usado universalmente como medida patrón de los fotómetros de luz incidente y de la carta gris).

Valga este artículo como motivador para todo los que realicen trabajos en soporte CCD o celuloide y deseen investigar el tema, hacia un tratamiento profesional de la fotografía. ☛

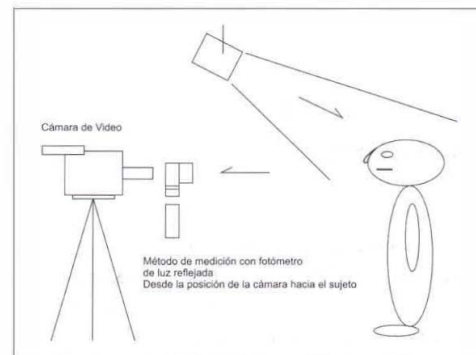


Figura 1

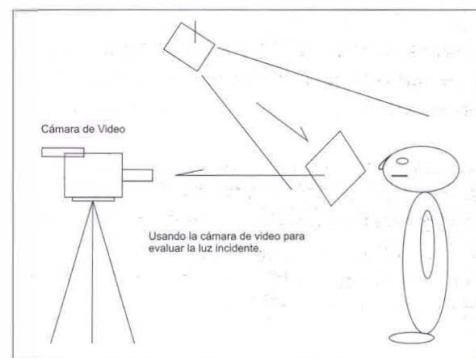


Figura 2

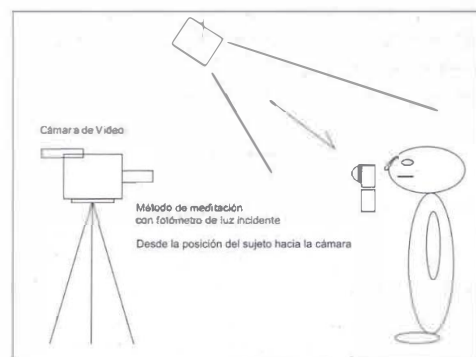


Figura 3

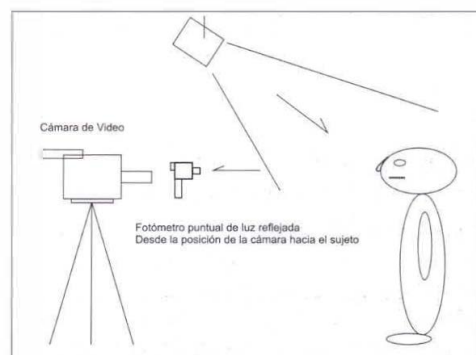
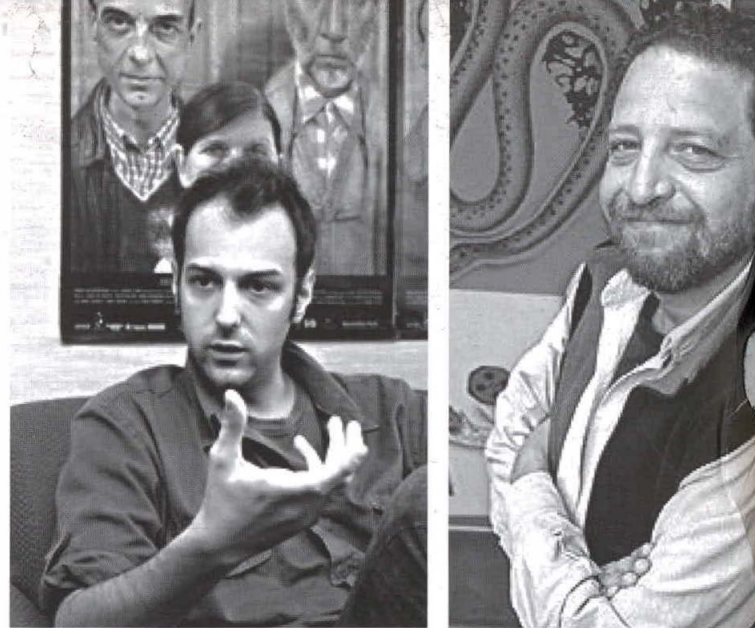


Figura 4



Juan Pablo Rebella (1974 - 2006) y Fabián Bielinsky (1959 - 2006).

## El adiós a Fabián Bielinsky y Juan Pablo Rebella

# muerte de un cineasta(joven) (bis)

Escribe Gabriel Quispe Medina

El título de la clásica cinta del español José Luis Bardem, *Muerte de un ciclista*, se presta para referirse a una doble triste noticia. En julio el cine latinoamericano perdió a Fabián Bielinsky y Juan Pablo Rebella, dos nombres valiosos que prometían mucho más en sus trayectorias. Pero las películas que hicieron, escasas, aurales, alcanzan para el recuerdo.

Provoca una extraña sensación ver *El aura* semanas después de la silente despedida de Fabián Bielinsky, dormido, en un hotel de Sao Paulo, a los cuarenta y siete años. Podría haber visto antes el filme, pero no ocurrió. Las circunstancias han hecho que lo vea recién con motivo de la décima edición del Encuentro Latinoamericano de Cine de la PUCP. En la primera escena, Ricardo Darín, el estafador engañado de *Nueve reinas*, yace horizontal en el piso, casi inerte, y ocupa el rectángulo blanco en su integridad. Luego de unos segundos, se incorpora y procede a culminar la operación bancaria súbitamente interrumpida. De entrada estamos instalados en la atmósfera perturbadora que soporta el personaje de Darín, anónimo para mayor inquietud, conscientes de que, presa de los ataques epilépticos, puede perder el aliento en cualquier instante, inevitablemente, en lo que sería el traslado no tan encubierto de los males cardiacos del realizador argentino a la ficción. En apenas un minuto, en una locación del tamaño de un garaje y sin diálogo alguno, Bielinsky resume la zozobra de su fúnebre y a la postre testamentario segundo largometraje. Es que a través de varios elementos, *El aura* coquetea con la muerte y se ubica veladamente en el umbral, empezando por la taxidermia que practica el protagonista. Él experimenta un parcial sonambulismo por el abandono de su esposa, participa por accidente de una laberíntica trama en la que una serie de personajes actúan bajo la influencia de un difunto que creen vivo y capaz de regresar, y sin tener qué perder juega con la mentalidad criminal hasta desembocar en el enfrentamiento a tiros. Así se cierra el círculo de la anticipación mortuoria, que probablemente a mediano plazo convertirá a esta obra en filme de culto.

*El aura*, fina articulación de un cerebral mundo personal con una intrincada telaraña grupal compuesta de codicia y degradación, nos deleita y apenas a la vez. Más lograda, madura, autoral que *Nueve reinas*, aquella sinuosa historia de timadores que recogía muy bien el colapso social de Argentina alrededor del nuevo milenio, Bielinsky confirmaba y potenciaba los aciertos de su operaprima y se convertía en uno de los nombres consistentes de la cinematografía de su país. Una lástima.

Pero lo que sucedió la semana siguiente al otro lado del Río de la Plata, cuando no terminábamos de conversar sobre Fabián entre críticos y cinéfilos, significó un golpe aún mayor. Retornó al cine latinoamericano el fantasma de la autoeliminación, el cierrapuertas irrevocable que todavía es más doloroso por repentino e inesperado. El colombiano Andrés Caicedo, el peruano Juan Bullita, fueron imitados. Aunque ellos lo anunciaron siempre. Juan Pablo Rebella, el joven cineasta de treinta y dos años que colocó a Uruguay en el mapa fílmico mundial junto con su compañero Pablo Stoll, se quiso ir. Se fue. Decidió ya no soportar el día a día, con su amarga presión, muchas veces impalpable para los demás, y se disparó un balazo en la sien, sumiendo en la tristeza a la comunidad cinematográfica y cultural de su país y de América Latina. *25 watts* y *Whisky* quedan como legado de su talento, compartido con Stoll, para la creación de atmósferas de pesadumbre o tedio, el diseño de personajes solitarios que muestran su humanidad de a pocos con la necesaria actitud cómplice de un espectador entrenado que no desespere ante la apariencia de que "no pasa nada".

Aquí también hubo un crecimiento de la primera a la segunda entrega. *25 watts*, humilde, minimalista, austera hasta para filmar una calle vacía, aportó frescura y desenfado al joven cine de la región. La poco usual fórmula de codirección, que incluso es una opción adicional de riesgo para el éxito creativo, funcionó en la historia del grupo de jóvenes irreverentes y errantes, ajenos a la formalidad y escépticos de todo. *Whisky*, en cambio, limitaba su universo a tres adultos mayores, dos hermanos y una mujer en extraña convivencia durante unos días, en medio de simulacros y descubrimientos sobre la marcha. Manteniéndose rigurosamente sobria en la puesta en escena, mostraba el aprovechamiento de un mayor presupuesto, la aproximación a un cine menos artesanal pero igualmente propio, lúcido, íntimo, y dueño de un fino sentido del humor, el exacto contrapeso de la soledad y el ostracismo que proyectaban los personajes. Lamentablemente, ese equilibrio al parecer no se dio en Juan Pablo y no quiso seguir. El obvio deseo de todos es que Pablo Stoll siga haciendo cine y con la misma calidad. ☹



## Segundo Festival Audiovisual Estudiantil

Del 7 al 11 de noviembre se realizará la segunda edición del **Festival Audiovisual Estudiantil** (FAE). Como parte de sus actividades, el Segundo Concurso Estudiantil de Cortometrajes convoca a los estudiantes a participar con sus trabajos en las categorías de ficción, documental, reportaje, video arte, animación, video publicitario y video clip.

En esta oportunidad, el jurado estará compuesto por destacados personajes del audiovisual peruano, entre ellos Jorge Vignati, Ichi Terukina, Josué Méndez, Jorge Chiarella, Nelson García, Pilar Ramos, Fermín Tangüis y Sebastián Pimentel. Los premios, que incluyen apoyo a las producciones y cursos formativos, serán entregados por Fundación Telefónica, Transportes Cruz del Sur, Asociación Civil UNIDESA, Media Solutions, Imagyc Producción Cultural, entre otros. La recepción de los trabajos es hasta el 13 de octubre y la información actualizada se encuentra en [www.cesm-unmsm.edu.pe/cinearte](http://www.cesm-unmsm.edu.pe/cinearte) o [festival\\_audiovisual\\_estudiantil@yahoo.com](mailto:festival_audiovisual_estudiantil@yahoo.com)

## Iniciativa Rolex

Josué Méndez ha sumado un nuevo logro a su interesante carrera. Dentro del marco de la **Iniciativa Rolex para Mentores y Discípulos**, el reconocido director británico Stephen Frears ha elegido al realizador peruano como su discípulo para asesorarlo en el rodaje de su nueva película **Dioses**. La Iniciativa Rolex para Mentores y Discípulos es un programa filantrópico bienal que reúne a maestros famosos con jóvenes artistas, destacados por su talento, en una etapa crucial de sus carreras.

## En salas

Inkari Digital Films anuncia para la última semana de septiembre el estreno comercial de la ópera prima del realizador peruano Federico Gabriel García, **Good bye Pachacútek**, rodada íntegramente en formato digital. La película, que cuenta con la participación de los actores Reinaldo Arenas, Mónica Cabrejos, Danae Sacovértiz y Antonio Arrué, narra la vida de Pachacútek, emergente político que llega a la ciudadela del mismo nombre con el fin de lograr votos para una curul en el Congreso.

## Coloquio *El cine, imagen del alma*

El Centro de Estudios Filosóficos de la PUCP organiza los lunes 30 de octubre, 6 y 13 de noviembre cine foros sobre tres elementos fundamentales de la condición humana: comida, sexo y muerte. En la última fecha se realizará un coloquio de cierre con escenas selectas de películas y reflexiones sobre los diversos modos en que el cine es, en sus mejores momentos, capaz de articular las dinámicas y movimientos del alma de nuestra cultura. Mayor información en <http://www.pucp.edu.pe/invest/cef/avisos.php?id=5361>

## Festival de Cine Latinoamericano de Sydney

Están abiertas las inscripciones para participar en la segunda edición del **SLAFF**, a realizarse durante el mes de febrero del 2007. Las inscripciones, sin cargo, podrán realizarse hasta el próximo mes de octubre. De esta manera, el festival consolida su interés por la cultura latinoamericana mediante la distribución de películas de esta región en toda Australia. Para más información, visite [www.sydneylatinofilmfestival.org](http://www.sydneylatinofilmfestival.org)

## Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana

Más de quinientos filmes se han inscrito en la vigésimo octava edición de este prestigioso festival, optando por alguna de las plazas en los concursos por categorías ficción, documental, animación que convoca el evento. Participan filmes de Brasil, Argentina, Chile, México, Colombia y el país sede. La cita habanera se realizará del 5 al 15 de diciembre.

## In memoriam

Al cierre de esta edición, recibimos la noticia del deceso del camarógrafo Sven Nykvist, predilecto del legendario director Ingmar Bergman, a los ochenta y tres años. El ganador de los premios de la Academia a la mejor cinematografía por los filmes **Gritos y susurros** (1973) y **Fanny y Alexander** (1982); colaboró también en producciones de Woody Allen, Lasse Hallström y Andrei Tarkovski, siendo reconocido como "el maestro de la luz", por su sentido de iluminación, manejo de cámara y las atmósferas que podía crear. La última cinta en la que participó fue **Curtain call**, de Peter Yates, en 1999

Auspiciadores:



IMAGYC



Media SOLUTIONS  
www.asperu.com

HOSTAL ROJAS  
CUSCO

Instituto de Ciencias y Humanidades

TOULOUSE LAUTREC  
Profesionales con alma de artista

Fundación Telefonía

CRUZ DEL SUR  
El Poder de Viajar en Real!

universio



Organiza:

CENRO CULTURAL DE SAN MARCOS



# FESTIVAL AUDIOVISUAL- Estudiantil

- video arte
- documental
- video publicitario
- ficción
- animación
- reportaje
- video clip

7-1111 NOV 18 MBR 3 2000 6  
www.ccsm-ummsm.edu.pe/cinearte

INSCRIPCIONES  
HASIA EL 6 DE  
OCTUBRE

Informes e inscripciones  
Av. Nicolás de Piérola 1222  
Parque Universitario  
Centro Histórico de Lima

(01) 619-7000 anexo 5211

cinearte.ccsm@ummsm.edu.pe

BUTAGA



Municipalidad Metropolitana de Lima

