

# BUTACA



Revista del Cine Arte de San Marcos

Año 8 Número 30



## Cine peruano en la encrucijada

Sociedades de gestión: Santos, Marizcurrena, Victoria

El filme: Watanabe, Blanco / Flash back: Mariátegui, Rocha,

García Márquez / Homenaje: Pablo Guevara

UNMSM  
#3 3

UNMSM-CEDOC



# ESCUELA INTERNACIONAL DE GASTRONOMIA Y TURISMO

R.D. 4636 E.D. 2003

Estudie una Carrera Corta para Trabajo Inmediato

- **Chef Internacional**
- **Barman Profesional**
- **Turismo & Hotelería**
- **Idiomas**

### Convenios:

- Universidad de New York-USA
- Universidad Ricardo Palma
- Corporación Turística "Puerto Palmeras" - Tarapoto

Asesoría Gratuita para Prácticas y Empleos

Certificado de la Carrera a Nombre del Ministerio de Educación

**GRATIS**  
Uniforme, Matrícula e Insumos

Actualmente nuestros Alumnos Trabajan en España, Francia, Italia, EE. UU. y otros países

MIRAFLORES: Av. Arequipa 4195 ☎ 422-1529/ 422-2820



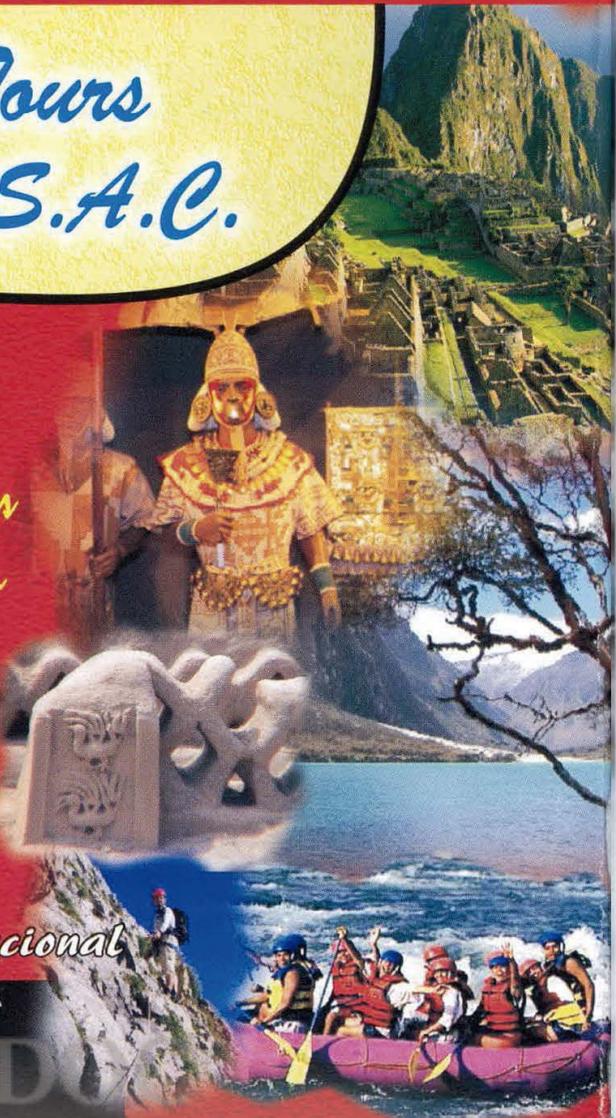
## Perú Inca Tours & Ecoaventura S.A.C.

### TOURS

- \* Lunahuana - Paracas
  - \* Cuzco
  - \* Huaraz
  - \* Cajamarca
  - \* Huancayo - Oxapampa - Pozuzo
  - \* Deportes de Aventura
  - \* Servicio de Transporte a Nivel Nacional
- Trekking - Escalar Rocas*  
*Ciclismo de Montaña*

CALLE COSTA AZUL 214 - URB. LA RIVIERA - LA MOLINA  
TELF.: 348-9006 - 360-1588 / 9808-4748 NEXTEL: 818\*4748  
E-mail: turismo\_angeles@hotmail.com

UNMSM-CEDU



# BUTACA

Diciembre 2006. Año 8, número 30

**Director:**

Mario Pozzi-Escot Parodi.

**Consejo Editorial:**

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

**Editora:**

Matilde Gamarra Rivero.

**Diseño y diagramación:**

Jorge Quiroga Paitamala.

**Diseño de carátula:**

Paul Roque.

**Coordinación:**

Verónica Roldán.  
Miguel Rosas.

**Colaboran en este número:**

Omar Aramayo, Mario Castro Cobos, Aynara  
Echaniz, Andrés Mego, Orlando Macchiavello, Raúl  
Rivera Escobar, Verónica Rodríguez, Miguel  
Rosas Baes, Peter Swinson, Roxana Torres-García  
Naranjo, Rosina Varcárcel.

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

**Distribución:**

Verónica Rodríguez Fondo Editorial UNMSM.

**CINE ARTE DE SAN MARCOS**

Avenida Nicolás de Piérola 1222  
Parque Universitario -  
Centro Histórico de Lima.  
Teléfono: 619-7000 anexo 5211  
Telefax: 619-7000 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



UNMSM CEDOC

## Editorial

Preguntas y respuestas urgentes

**¿El cine peruano en crisis?** No es novedad, es una situación de larga data consustancial a nuestra realidad. ¿Está en pie de lucha como rezan ciertos titulares ya inactuales? En medio de su dilatada invisibilidad gremial la última aparición de un sector fue solo una mediática ilusión coyuntural: sin respuesta oficial se diluyó tal como apareció. ¿El cine peruano tiene una legislación apropiada? ¿Sus derechos están salvaguardados? Por supuesto que no, data de largos decenios y no poco esfuerzo de sendas comisiones y personalidades la constante exigencia al Estado de una Ley de Cine apropiada a nuestra situación, mirando al futuro. Claro está que la legislación actual es solo un concurso que se muerde el rabo de paja. ¿Nuestro cine tiene público que aprecia, que sigue su cine, que se descubre, identifica con las diferentes propuestas? ¿Tiene una crítica lúcida, en constante evolución, circuitos de exhibición, de distribución? Son solo espejismos que reflejan la inexistencia de bases para una industria y la adecuada jurisprudencia que proyecte la inversión y la expresión audiovisual. ¿Tenemos gremios consolidados, empresas de producción solventes? ¿Una banca, un fondo de financiamiento, infraestructura técnica actualizada? ¿Una escuela, técnicos renovados? Salvo excepciones, obvio que no, nuestro cine sigue en el páramo gris del subdesarrollo. Ilusionado ingenuamente no se da cuenta de su inmovilidad, cómoda situación del "no cambio", del "estar en construcción", del "aquí no pasa nada" argollero. Unas cuantas películas "embalsadas" gracias a la sempiterna gestión burocrática del Conacine y su evidente falta de creatividad para el cumplimiento de la ley no hacen un cine peruano, menos un cine nacional a pesar del esfuerzo privado de algunos cineastas exitosos y sus muy bien premiados filmes. Estas y decenas de preguntas se plantean en esta **Butaca 30** a través de la lectura de sus entrevistas, artículos, informes, comentarios, ensayos, lo que nos orienta a concluir que este cine peruano actual es como el del siglo pasado, una promesa por sus excepciones pero, políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente inexistente. Salvo mejor parecer, estas son las conclusiones obvias frente a semejante situación. **Butaca 30**, en este número de fin de año, deja abierta la urgente discusión sobre esta realidad, mientras no tomemos conciencia de la inexistencia de un real proceso de producción, que comience no solo en una idea original y se proyecte a su público finalmente en circuitos comerciales, sino que desarrolle paso a paso los cimientos y mecanismos de producción y distribución adecuados a nuestra realidad, que terminen además en nuestros propios circuitos de exhibición, tanto alternativos como independientes.

El Director.

U. N. M. S. M.

BIBLIOTECA CENTRAL

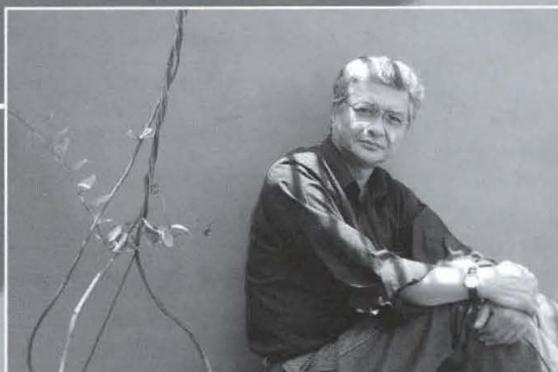
HEMEROTECA

FONDO MODERNO

# SUMARIO

MIRADA INTERNA

El guión  
Entrevista a José Watanabe  
18



MIRADA INTERNA

El lenguaje cinematográfico  
Entrevista a Desiderio Blanco

25

MEMORIA DEL TIEMPO

Homenaje a  
Pablo Guevara

36

OJOS DE VER

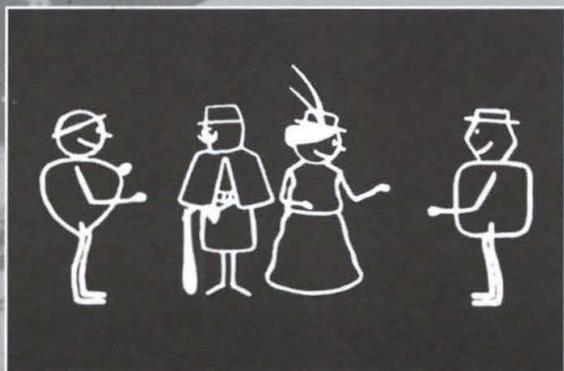
Derechos  
Entrevista a Rolando Santos  
PRESIDENTE DE LA FEDALA

40



FIESTA DE IMÁGENES

# Festival del Cine Peruano en París 57



ZOOM GLOBAL

## 100 años del dibujo animado

63

ZOOM GLOBAL

## Cine francés

65



FLASH BACK

## La estética del hambre

67



*Infiltrados*

## De ratas y hombres

Por Andrés Mego.

**T**he departed (*Infiltrados*, 2006) ha significado para muchos de los seguidores de Martin Scorsese un esperado regreso, una restitución de la confianza retirada. Un sector importante de la crítica consideró a *Gangs of New York* (2002) un espectáculo grandilocuente y artificioso sobre los inicios de una ciudad y el nacimiento de sus clanes. Su película siguiente, *The aviator* (2004), era un *tour de force* dramático, un biopic con el glamour de una época y de un personaje. *Infiltrados* es una cinta armada

**"En Infiltrados nadie conoce a nadie. Todos mienten. Nada es lo que parece. La psicosis engendrada a raíz del 11 de setiembre se contagia y nadie es digno de confianza".**

con los retazos de todo el cine anterior del maestro italo-americano, pero los retazos son suyos y es Scorsese el mejor sastre para coserlos.

En su última película, Martin Scorsese nos presenta un thriller urbano que lleva hasta las últimas consecuencias los conceptos de la paranoia, la conspiración y el engaño. La difusa frontera entre los dos lados de la ley, representados por la policía y el hampa criminal, y la dudosa identidad de los personajes, perfilan este viaje sin retorno, de no redención, a través de la ambigüedad moral y la traición.

En *Infiltrados* nadie conoce a nadie. Todos mienten. Nada es lo que parece. La psicosis engendrada a raíz del 11 de setiembre se contagia y nadie es digno de con-

fianza. Un policía, Billy Costigan (Leonardo DiCaprio), infiltrado en la mafia irlandesa de Boston con el fin de reunir las pruebas para detener al gran capo, Frank Costello (Jack Nicholson), y Colin Sullivan (Matt Damon), colaborador de Costello y a su vez infiltrado en la policía como detective, son los dos "topos" que merodean en torno a la figura del bufonesco Nicholson que mediante audacias los arrastrará hacia su propia destrucción.

Es la segunda vez que Scorsese se pone al frente de un *remake* (la primera, la revisión titulada *Cabo de miedo* le dio buenos resultados). *Infiltrados* es una nueva versión de la cinta asiática, *Mou gaan dou* de Wai Keung Lau (conocida en inglés como *Infernal affairs*). Scorsese aprovecha la historia para contarla con su propia visión del cine policiaco, traslada la acción a la ciudad de Boston de mafias irlandesas, con sus trasfondos raciales y religiosos, y se desprende de toda la épica para darle toques más sucios, más decadentes, mucho más violentos, y sin casi honor.

Como era de esperarse de un director con tanto oficio como Scorsese, el pulso narrativo y el ritmo de los primeros quince minutos de *Infiltrados* son arrolladores. Nos recuerdan con agrado la secuencia inicial de *Goodfellas* (1990), en la que se muestra ágilmente el surgimiento de los protagonistas dentro del mundo del crimen, acompañada de una excelente banda sonora. Sin embargo, en *Infiltrados* la trama pronto se distrae, extendiéndose en escenas accesorias que bien hubieran podido ser eliminadas del montaje. Me refiero, principalmente, al triángulo amoroso

## "Desde siempre, Scorsese ha estado obsesionado por la violencia en la condición humana".

entre los protagonistas y Madolyn, psicoanalista y novia de Colin, elemento forzado y que no termina de cuajar en el conjunto. Al mismo tiempo, el aspecto más relevante de *Infiltrados*, esto es, la dicotomía a la que se enfrentan los protagonistas al llevar una doble vida, no se desarrolla en la pantalla con la solidez requerida. Es que en esta narración acelerada y precisa, de edición rápida y variedad de personajes, no parece haber mucho tiempo para detenerse en los detalles.

Precisamente es la "perfecta" edición de la mano de Thelma Schoonmaker, antigua colaboradora de Scorsese, la que hace que cada escena valga por sí sola, pero la velocidad con la que suceden no crea el ambiente necesario para el compromiso del espectador con alguno de los personajes. Son escenas muy cortas y llenas de diálogos muchas veces innecesarios.

A diferencia de las grandes películas de Scorsese, donde debajo de la costra de violencia y miseria fluye un mensaje penetrante y lúcido sobre las relaciones humanas en la sociedad estadounidense, en *Infiltrados*,

si bien también existe la intención, el eco del sello de autor nos llega con algo de fatiga y no es especialmente original.

Las actuaciones están entre los elementos más destacables del film. DiCaprio se pone a las órdenes del cineasta por tercera vez consecutiva y parece haber sustituido a De Niro como su nuevo actor fetiche. Su interpretación es intachable, al igual que las de Matt Damon, muy posiblemente en el mejor papel de su carrera, y Jack Nicholson, encarnando un rol de cierto histrionismo que le viene como anillo al dedo. Los secundarios, por su parte, encabezados por Vera Farmiga, Martin Sheen, Mark Wahlberg, Ray Winstone y Alec Baldwin, también rinden a un nivel satisfactorio. Y es que todo el reparto, funciona al son de la batuta con calculada precisión.

Desde siempre, Scorsese ha estado obsesionado por la violencia en la condición humana. La violencia física y también el grado cada vez más complejo de violencia semántica. Todas sus películas (incluida esta) se configuran como vehículos de investigación de esa obsesión. El final de *Infiltrados* lo deja todo en su sitio y retoma la idea con la que se inicia. "Antes", cuenta una voz en off al comienzo del film, "teníamos la Iglesia, que era una forma de tenernos a nosotros". Y ahora, con la muerte de Dios, acechan a sus anchas dioses domésticos urgentes de sacrificio. 



### INFILTRADOS

Estados Unidos, 2006. Color, 150 minutos.

Director: Martin Scorsese.

Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Matt Damon, Jack Nicholson y Mark Wahlberg. Distribución: Warner.

**Hurricane Katrina**

**August 29, 2005**

Photo: NOAA



## *La verdad incómoda* **Al Gore contraataca**

Por Verónica Rodríguez.

**D**espués de una controvertida derrota en las elecciones del año 2000, Al Gore, "el próximo presidente de los Estados Unidos" que nunca llegó a ser tal, dejó a un lado su carrera política para dedicarse a una cruzada personal en favor de la protección del medio ambiente.

Se diría una tarea muy difícil hablar de los peligros del calentamiento global --frase seguramente por todos escuchada y que, sin embargo, no ha logrado a la fecha un verdadero esfuerzo consensuado por evitar sus terribles

**"La estrategia es obvia, y da resultado. Una imagen dice más que mil palabras, y la exposición es correctamente ilustrada".**

consecuencias--, y tanto más difícil si se tiene en cuenta que quien expone dicha defensa es nada menos que Al Gore, un hombre siempre catalogado y caricaturizado como aburrido. Nada más lejos de la verdad, sin embargo.

Davis Guggenheim, destacado director de televisión de series como *Policía de Nueva York*, *The Shield*, *Alias* y *24*, explota de manera acertada las cualidades humanas del ex vicepresidente de los Estados Unidos para hacer de *Una verdad incómoda* un producto cinematográfico más que interesante.

La hora y media de conferencia acerca de las devastadoras secuelas que deja en nuestro planeta la manera en que le damos uso y abuso, encuentra un adecuado matiz en la presentación del lado más humano de un Al Gore ameno, sensible y heroico a lo largo del filme.

UNMSM-CEDOC



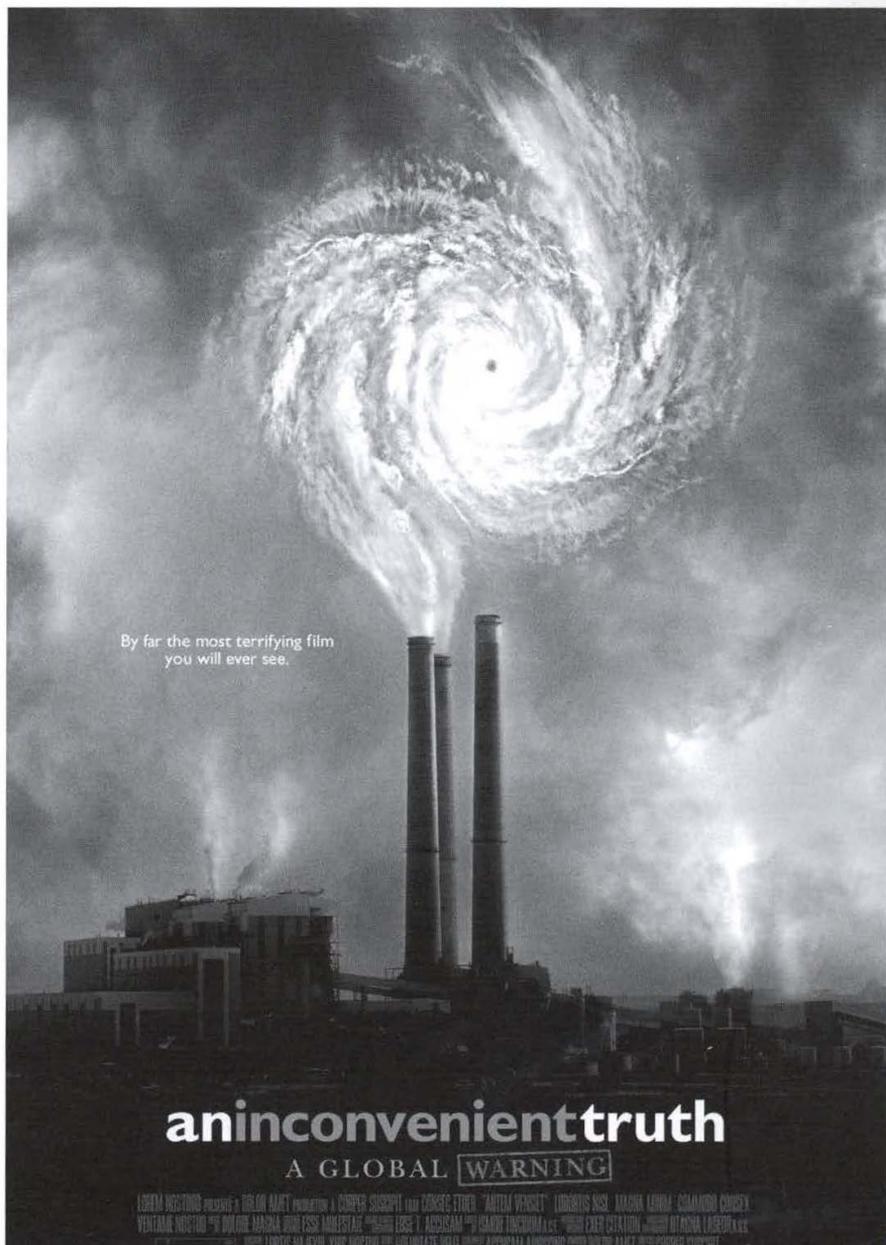
La estrategia es obvia, y da resultado. Una imagen dice más que mil palabras, y la exposición es correctamente ilustrada no solo con alarmantes cifras que dan cuenta del cambio climático que hemos provocado, sino también con pruebas más "palpables" de dicho cambio. Ahí están las vistas del Kilimanjaro y el Himalaya para que a nadie le quepa duda de que se habla en serio. Y la inclusión de animaciones humorísticas hacen otro tanto.

Pero no bastan las imágenes divertidas o alarmantes, o una edición vertiginosa para concitar la atención sobre el tema, para conectar a la gente con lo que se les está relatando. Hay que comprometer a las personas.

Aquí es donde el factor humano tiene un rol importante, y Guggenheim, que lo sabe, juega su mejor carta, y utiliza tres momentos claves en la vida de Al Gore para ello: el accidente que casi cuesta la vida de su hijo, la muerte de su hermana por cáncer, y la misma derrota de Gore en las elecciones de 2000.

Finalmente, *Una verdad incómoda* es una película equilibrada, que apuesta como conclusión a que una oportunidad para todos es posible, si tal cambio se gesta tanto desde las altas esferas del poder como a través de la acción de cada humilde ciudadano.

Es, desde ese punto de vista, un filme político, y ¿por qué no decirlo?, una revancha para Gore. 🎬



### LA VERDAD INCÓMODA

Estados Unidos, 2006. Color, 96 minutos.

Director: Davis Guggenheim.

Relatos: Al Gore. Estudio: Paramount.

Hipnosis mortal (Old boy)

# Secretos de familia

Por Miguel Rosas Baes.

**E**n *Kill Bill* Tarantino cita un viejo proverbio klingon: "...la venganza es un plato que se sirve frío...". Nada más apropiado para definir *Old boy*, una película donde la venganza es la principal motivación de su protagonista Oh Dae-su, quien ha estado más de quince años encerrado en una habitación sin saber el porqué. Una vez liberado de su cautiverio tiene tan sólo cinco días para descubrir a su captor y cobrar venganza.

Forzado a seguir la senda de la venganza, Oh Dae-su no solo trata de desquitarse por los quince años perdidos; la muerte de su esposa a manos de su desconocido enemigo (crimen del cual

es acusado) y la desaparición de su pequeña hija son el motor de sus actos y de su locura. Su torturada mente debe descubrir el rompecabezas en que se ha convertido su vida arrastrándolo a un callejón sin salida, donde las preguntas se multiplican y las respuestas a tanto sufrimiento son sorprendentes.

Chan-wook Park es uno de los directores más reconocidos a nivel mundial. Sus dos anteriores películas *Sympathy for Mr. Vengeance* y *Join security area*, también giraban en torno a la venganza y la violencia, que fueron marcando su maduración como creador hasta llegar a la desenfrenada *Old boy*, cuya armonía poética entre la imagen, la música y la violen-



cia le merecieron a su director Chan-wook Park ser ovacionado en Cannes (Gran Premio del Jurado en Cannes 2004) y convertirse en el abanderado del creciente cine coreano.

Visualmente *Old boy* tiene una excelente fotografía, donde los colores vivos y una acertada estética y montaje le dan una atmósfera de cómic, más propio de las películas estadounidenses que de las asiáticas: el plano secuencia de la lucha de Oh Dae-su en el pasillo (semejante a una larga viñeta que ocupa el ancho de una página), detalles como las transiciones entre escenas con el reloj descontando los días que le quedan al protagonista para encontrar a su enemigo o el aura surrealista que envuelve a la historia (el suicida del perrito).

Y es que la película tiene todo el espíritu de un cómic, sobre todo Oh Dae-su que es el prototipo de un antihéroe de historieta: es una persona común y corriente que termina siendo torturado y encerrado como el conde de

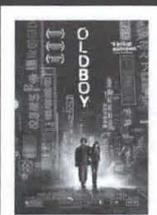
Montecristo, con un enemigo enigmático y poderoso (en cuyo anonimato y motivación reside su poder), con una misión de venganza y una historia de amor. El soberbio trabajo de Choi Min-sik en la piel de Oh Dae-su, aportándole la cuota exacta de locura, violencia y odio concentrado hacen creíbles los imprevistos giros argumentales, dosificando cada una de las brutalidades y el sadismo en esta tragedia de inmensas proporciones.

Por otra parte, el villano que nos presentan es de antología, capaz de llevar su odio a extremos inimaginables, siendo la venganza lo que le da sentido a su retorcida vida y su único camino a la redención. ¿Pero al final no termina siendo Oh Dae-su el más retorcido de los dos? Su deci-

sión final, tan amoral, egoísta, carente de escrúpulos y valiente a la vez, es, quizás, lo más brutal y radical de todo lo visto.

Mención aparte merece la banda sonora del film. Aquí la violencia se fusiona exquisitamente al compás de *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi, deleitando nuestros sentidos con sensaciones contradictorias. Las partituras que Cho Young-wook compone siguen la premisa de la música de Vivaldi: funcionan tanto para las escenas dramáticas como para las más violentas.

*Old boy* es, de lejos, la mejor película que se ha estrenado este año en nuestra cartelera. Apasionante, diferente e innovadora es de revisión obligatoria y su distribución merece aplaudirse.



## OLD BOY

Corea del Sur, 2003. Color, 120 min.

Director: Park Chan-wook.

Intérpretes: Choi Min-sik, Woo Ji-tae y Gang Hye-jung.

Niña mala (Hard candy)

# Caperucita Lecter

Por Mario Castro Cobos.

Señoras y señores, como verán, ni siquiera necesitan prestar toda su atención, por favor, para darse cuenta de que estamos ante otro capítulo más del cine de fórmula, el cine chicle, nice and fresh, cero calorías, con un toque dark (suave con el bisturí) y harto saborizante, en empaque light y, en resumen, descartable, corriendo por la pista. Qué más se puede decir. El mercado requiere de estos productos. Si quieres eso para ti, apunta.

Manual de instrucciones. Aunque sea excesivamente obvio, que no te importe, solo hazlo. Selecciona a una chica bonita. Y, en este caso, mientras más joven, sensual, encantadora, adorable, etcétera... mejor. Hasta puedes escoger a una buena actriz. Contrata también de inmediato y sin dudarle a un director de videoclips. Lenguaje visual moderno, efectos fáciles, resoluciones rápidas, ya se sabe. No puede fallar. Y, puesto que escribes, escribe una historia más o menos truculenta y equilibra con escenarios de boutique, añádele su buen techno chic en el momento preciso; verás que no tiene pierda. Mezcla entonces (no muy grande tu originalidad), en tu guión, cincuenta gramos de Caperucita Roja (bueno, tampoco tan roja) y 50 gramos de Hannibal Lecter (bueno, tal vez menos gramos), revuelve bien para que adquiera consistencia y que no se le formen grumos, y ya está. ¿Qué emergerá del horno?



¡Pero claro! Un éxito pseudo indie de temporada. Date luego una vuelta y sítela en festivales, tipo Sundance, Sitges...

Ojo. No te olvides de parecer moralista, aunque no te desvelen particularmente las implicancias morales de la historia, y tampoco te olvides de que tu película tiene que tratar un tema que luzca "importante", aunque en realidad el tratamiento no le haga justicia. Recuerda además que tienes que poner en shock a tu público, a todo trance; recuerda que es un thriller, algo fuerte tiene que haber, una ceremonia de mutilación (real o fingida), digamos, recuerda que tu éxito –y hasta tu supervivencia– dependen de ello. Y si muestras alquilo de lo que ya sabes, ejem, al mismo tiempo... tendrás que ser casto. Así que tapa lo que haya que tapar con una bolsa de hielo. Los tiempos lo exigen.

Plano detalle de un rico pastel, y luego, de la adolescente catorceañera que infantilmente devoradora da cuenta de él con verdadera fruición y pasión. Mírala saborear y exclamar arrobada: ¡¡¡Mmmm!!! Lo que ella hace con el pastel es exactamente lo que usted quisiera hacer con ella, vamos, no sea hipócrita, no lo niegue. Eso lo sabe el director,

**"Otro capítulo más del cine de fórmula, el cine chicle, nice and fresh, cero calorías".**



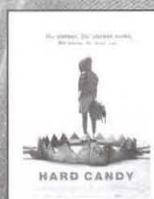
por eso te la pone ahí y así. Y tú caes. Bueno, y quién no, me dirán. La película será “buena” a cierto nivel para muchos espectadores en función del simple hecho (irrefutable) de que la niña está requete buena. Entonces me parece un chiste (y de lo más rentable, ¿no?) que la película “estimule” nuestra atracción por una niña mujer (aunque la actriz Ellen Page tenga al momento de la filmación 18 y no 14) y luego, de alguna manera (o de varias) se nos castigue por eso, a través de lo que le pasa al personaje masculino en la película. Y si la vengadora es supuestamente casi toda una mujer o una mujer pero casi niña, el círculo se cierra. Con usted y yo adentro.

Espectador, Ud. puede dejarse engañar (deliciosamente embobado) si así lo desea, por espacio de hora y media; desde esa perspectiva no hay mucho que exigirle a la película, excepto, casi exclusivamente, entretenimiento y uno que otro sacudón. Cosa que *Hard candy* logra en cierta medida: tiene éxito en hacerte sentir en peligro y en generarte una gran incomodidad y puede hasta hacerte juntar las piernas o hacer que te toques (reacción atávica) la zona de tu anatomía virtual pero directamente amenazada. Sin embargo, esa sensación o efecto logrado, no implica un triunfo estético.

Otro punto a favor lo encontrarás en la sobresaliente actuación de Ellen Page. Lástima que la película no se proponga explorar más y se quede en la mera exposición. Así, me parece que falla en lo fundamental. La película se aprovecha de forma dudosa de uno de los últimos tabúes que van quedando.

*Misery* (Rob Reiner) y *Death and the maiden* (Polanski) vienen a la mente de cualquiera. Y sí, el personaje de Page no se comporta precisamente como uno de los cascos azules de la ONU.

Lo que hace *Hard candy* me deja, en síntesis, la sensación de que estos tipos han manoseado un poco un tema muy “real” (socialmente relevante) pero de manera irreal. Una película blanda que simula ser “dura.” ¿Eso era todo? 



## HARD CANDY

EEUU, 2005. Color, 103 min.

Director: David Slade

Intérpretes: Patrick Wilson, Ellen Page, Sandra Oh y Jennifer Holmes.

Volver

# La marca Almodóvar

Por Mario Castro Cobos.

**H**e visto con mucho placer, a lo largo del tiempo, los dieciséis largos dirigidos por Pedro Almodóvar. Como me pasa con Woody Allen, he disfrutado de cada una de sus películas sin hacerme problemas. Sea rescatadas por la televisión de señal abierta o por cable, proyectadas en los cines, Centros Culturales (el de España), Cineclubes (Arcais) o el mercado pirata, he visto todo lo que han hecho estos dos directores. Como cinéfilo, solo puedo sentirme agradecido.

Ya que he crecido con ellos, la ausencia de distancia es un problema; soy consciente de que puedo estar fuertemente condicionado: como ven, no lo oculto. El precio de su cotidianidad y cercanía (como si fuéramos amigos) me hace verlos

**"El poder del humor y del melodrama me parecen un par de hechos incuestionables."**

de otra forma, lo sé; pero eso (y a continuación trataré de demostrarlo, a ver si puedo) no me ciega a la hora de proponerme dar un juicio.

Aunque la palabra suene hueca quiero simplemente decir que estos directores me son entrañables. Pero al mismo tiempo que reconozco sus talentos, creo reconocer, sin ser desagradecido, las reales limitaciones de sus propuestas. Me limitaré entonces al caso de Almodóvar, que se supone es el tema de este artículo.

El poder del humor y del melodra-

ma en nuestras vidas me parecen un par de hechos absolutamente incuestionables y verificables hasta la saciedad en el diario vivir de cualquiera. Son una cantera espantosa, fascinante y enorme de la que se pueden extraer películas y otras obras de arte (cuando se pueden extraer obras de arte de todo eso).

En Almodóvar, por remitirme a un aspecto, el humor (grueso y sutil a la vez) ha sido una marca, algo constante, un rasgo definitorio desde el principio. Humor vulgar, absurdo, explosivo, vital, agudo, revulsivo, liberador, lúcido, crítico. Por ejemplo, en *Volver*, se puede ver ya desde la primera imagen: un grupo de mujeres sacudiendo el polvo y las hojitas secas de las tumbas al aire libre y con mucho viento. Algo que se puede juzgar patológico, necrófilo o por lo me-



nos una pérdida de tiempo, es visto con calidez, gracia y simpatía. Es una imagen que divierte sin que el director se burle de todas esas mujeres. En fin. Nada más natural que convivir con los muertos.

Desde ahí ya tenemos la idea de una película de fantasmas. Muchos fantasmas. Los hombres por ausentes son los fantasmas. Padres incestuosos, maridos fugados o muertos hace mucho y no tanto... de *La mala educación*, película homosexual, imperfecta pero arriesgada en más de un sentido, pasamos a *Volver*, película femenina al ciento por ciento. Pero sigamos. También la tía loca es un fantasma. Como el pueblo entero, en cierto modo. Y el fantasma que en realidad no es un fantasma pero si lo piensas bien sí es un fantasma, de tanto jugar a serlo sin quererlo: la madre.

Carmen Maura es un verdadero deleite, haga de madre fantasma, de rusa sonriente o de falso fantasma. Me produce, dicho sea de paso, lo mismo que cuando veo a Jack Nicholson en *The departed*. ¡Haz lo que

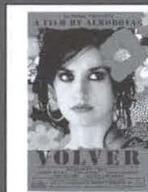
quieras! ¡Todo te está permitido! Es la magia de los grandes actores.

En el caso de *Volver*, apenas aparece Maura, la película crece, se profundiza (dentro de la "profundidad" que puede alcanzar una película así). Penélope Cruz, por su parte, llora muy bonito. Es hermosa de diversos ángulos y refrescantes perspectivas. Pero te interrogas por toda la película cuando la ves cantar dándote cuenta de que no canta, y hasta te emocionas, pero aquí viene el dilema: el grado de artificialidad que acaba por matar o afectar la emoción. Es algo que el dominio de la forma, a mi parecer, no cubre.

Almodóvar nos ofrece muchas cosas conocidas que disfrutamos pero pocas cosas nuevas, y este es el punto: su estilo, ya asimilado, celebrado, reconocido, con piloto automático (ejemplo: ver a la se-

ñora de pelo corto recomendando un porrito) se ha vuelto una lista de lugares comunes (triste, ¿no?). Agradable, cuando es agradable. Predecible. Que es ya menos agradable. Salvo incondicionales. Las mismas virtudes y defectos, de película en película. Es, como decía antes, reencontrarme con un viejo amigo, qué bueno, aunque en gran parte ya sepas incluso lo que te va a decir y lo que tú le vas a responder. Lo aprecio, pero, eso no me impedirá de ninguna manera acudir al encuentro de experiencias nuevas y más excitantes.

Confesaré que en una segunda visión *Volver* me emociona menos. Veo más los hilos. No me alegra. Pero eso fue lo que me pasó. No es una calumnia decir que el otrora niño terrible, no está ya tan dispuesto a jugarse y tomar nuevos riesgos.



## VOLVER

ESPAÑA, 2006. Color, 110 min.

Director: Pedro Almodóvar

Intérpretes: Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo y Chus Lampreave.



## La Lámpara Azul Alternativa para el Tercer Cine

Por Federico García H.

### Un poco de historia

**E**l nuevo cine latinoamericano nació en Viña del Mar, bajo la advocación y la batuta de Aldo Francia, durante los tormentosos años sesenta del siglo pasado. Los cineastas que acudieron a la convocatoria descubrieron que tenían mucho que decir y contar y que su medio era el más idóneo para su realización. *La hora de los hornos* del grupo Liberación de Argentina (Solanas y Gettino), algunos documentales peruanos y los trabajos esenciales de Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Fernando Birri y otros adelantados del nuevo cine, fueron las locomotoras de un largo tren de imágenes y testimonios que empezaron a transitar el alucinante, ancho y ajeno territorio de América Latina.

La idea central, y que estuvo en la estructura del gran proyecto, era la convicción absoluta de que el cine, por su poder de convocatoria y llegada a públicos masivos, era un comprobado y eficaz instrumento de liberación política y social para los pueblos, a través del arte y la comunicación. Se concebía el cine como un oficio libérrimo que, sin mengua de sus infinitas posibilidades de expresión, tenía el común denominador del compromiso para ese abigarrado conjunto de alucinados precursores.

De aquel foro inicial surgieron renovadas y valiosas cinematografías que, hasta hoy, son lo más representativo y permanente que han producido realizadores y productores en el variopinto panorama del nuevo cine. Sus capitanes solo descuidaron un detalle: el cine, además de arte, es también y necesariamente una industria, y toda industria requiere capitales, y todo capital precisa un mercado para recuperar la inversión, y reciclarse para seguir produciendo.

Pocos repararon en que México, Brasil y Argentina principalmente, producían un número bastante significativo de títulos y que, pocos años atrás y como secuela malévola de la Segunda Guerra Mundial, habían sido desplazados de las pantallas por la agresiva presencia del cine comercial estadounidense. Los públicos que llenaban las salas solazándose con Cantinflas,

Libertad Lamarque o Pedro Infante, tuvieron que resignarse a leer de corrido la banda de subtítulos de las grandes, pequeñas y misérrimas producciones de *kiss kiss* y *bang bang* que lanzaba Hollywood a un mercado cautivo.

La crisis no era, pues, de producción sino de mercado.

A partir de entonces, los realizadores del nuevo cine se dedicaron a buscar, de manera febril, financiamiento para producir sus películas sin darse cuenta—consciente o inconscientemente— de que carecían de salas para exhibir sus producciones. Sus películas comenzaron a ganar premios, sus realizadores a ser reconocidos, pero solo en los círculos especializados y en las revistas del medio. Poco importaba si las películas se vieran en sus lugares de origen o en las pantallas vecinas, si habían sido exhibidas en Cannes, Berlín o La Habana. Para ellos, el nuevo cine era una realidad aunque su vigencia llegara a conocimiento de los públicos solo a través de las salas de arte y ensayo, las cinematecas y los cine clubes.

### Necesidad del mercado

Desde entonces han cambiado los protagonistas pero el problema subsiste. Los cineastas hicieron *lobbies*—valga el neologismo por acertado— para conseguir financiamiento, vía la captación de recursos de la cooperación europea, o a través de leyes que privilegian la producción y tratan de resolver las carencias mediante las “ayudas a fondo perdido”. Lamentable y larga la cola de quienes se ilusionan con la dádiva pública o privada que les permita llevar a la pantalla la obra de su inspiración. Difícil entender, para ellos, que toda inversión, sobre todo en países como los nuestros, carentes de recursos para lo más elemental, no pueden darse el lujo de llenar barriles sin fondo con los sueños—truncos la mayor parte de las veces— de genios en ciernes o cineastas en serio.

### ¿Qué hacer entonces?

La respuesta, por simple, tal vez peca de ingenua: preocuparse, principalmente, del mercado; buscar y organizar salas

donde el cine que producimos, el cine invisible de matrices tan importantes como la europea, asiática y africana, el cine estadounidense independiente y el de cinematografías emergentes, totalmente desconocidas por nuestro público como las de Senegal y Burkina Faso, puedan llegar a las pantallas y competir, de igual a igual, con sus pares hegemónicos del bosque feliz californiano.

¿Y eso será posible?, se preguntarán los escépticos.

Totalmente, les respondemos. La tecnología ha dado pasos de siete leguas en los últimos tiempos. Las limitaciones del soporte magnético han sido superadas por el soporte óptico del digital. Tal vez no alcance todavía las calidades atribuibles al soporte químico, pero es totalmente previsible que, en corto tiempo, los problemas de definición, saturación de color y formato, queden no solo superados con ventaja sino con capacidad suficiente para sacar del juego a los formatos tradicionales. Añádase un atributo esencial: su bajo costo y versatilidad. En las condiciones actuales una película nacional rodada en formato cinematográfico requiere una inversión media de 400 mil dólares. Una película hecha en formato digital se produce con una fracción de ese capital y con posibilidades de mercado y circulación mucho mayores. Han comenzado a proliferar festivales y mercados para ese tipo de producción, como Jibara en Cuba o el propio Chicago en Estados Unidos. La estética expresiva ha comenzado, también, a adaptarse a las exigencias del digital, hasta producir obras notables que multiplican sus posibilidades expresivas por el bajo costo de los materiales que permite, a los realizadores, imprimir un número significativamente mayor de tomas para enriquecer su propuesta.

#### Un futuro provisor

La convicción de que está en marcha una verdadera revolución tecnológica en el campo del cine llevará, inevitablemente, a la destrucción de tabúes, y facilitará el acceso de nuevos protagonistas a la realización. Está en marcha una verdadera democratización del medio, tanto en producción como en mercado. Muchos cineastas, jóvenes y nuevos sobre todo, no aguardarán ya la aparición milagrosa de una tía Cristina con la bolsa de dólares abierta para que el pariente pueda realizar la obra de su vida. Podrán rodar con ventaja, sobre todo con la cierta posibilidad de que su ópera prima llegue, finalmente, a conocimiento y apreciación del público.

¿Y dónde ocurrirá ese milagro?, volverán a preguntarse los escépticos.

Bueno, les respondemos nosotros, ese es el propósito y la razón de ser de "La Lámpara Azul".

Los promotores del proyecto partimos de varias constataciones de la realidad:

1. El cine peruano, desde la infausta desactivación de la ley 19327 dada por el gobierno de Velasco, si logra programar su película en una cadena de distribución nacional, lo hace con la convicción absoluta de que está arrojando sus sueños y los

dólares de la tía Cristina, al fondo de un barranco y de modo inexorable. Los exhibidores, dueños absolutos y sin cortapisa alguna del mercado (sí, por aquello de la sacralidad de tan importante soporte de la globalización) programarán la cinta en horarios inconvenientes, la cambiarán de sala en los multicines, relegarán su publicidad a lo mínimo indispensable. Encima los críticos anunciarán que la película es una basura y que nadie será tan tonto de arriesgarse a pagar la entrada para ver semejante bodrio. En fin, a las dos o tres semanas de producido el descuartizamiento, los sueños y el capital invertido del realizador (y la plata del Estado en la mayor parte de los casos) se irán por el desagüe junto con los dólares de la generosa pariente.

2. Existe capacidad instalada suficiente y muy calificado número de realizadores y técnicos con imaginación y deseos de "hacer cine", dispuestos a tentar suerte en tan proceloso y encrespado mar de la comunicación social y el arte. La mayoría de ellos producen sus películas documentales y de ficción, de corto y largo metraje, con recursos propios pero carecen de toda posibilidad de exhibición comercial de sus trabajos por el virtual monopolio que impide el acceso de la producción nacional al mercado comercial ya establecido.

3. Existen salas y circuitos de proyección digital en la mayoría de países latinoamericanos, y aun en los grandes mercados del Primer Mundo. El bajo costo de las entradas y, sobre todo, la posibilidad de aproximarse a cinematografías desconocidas, dinamizan un cada vez mayor y vigoroso mercado cinematográfico alternativo.

4. El alto costo de las entradas ha provocado el alejamiento de los públicos de la, hasta ayer, principal opción de entretenimiento para el pueblo.

5. El virtual monopolio de las salas por el cine de procedencia hollywoodense, aleja del conocimiento del público, cinematografías de gran interés como la latinoamericana, europea, asiática o africana. Privando, adicionalmente, al público de un canal de información y elevación del nivel cultural de la mayor importancia.

6. La versatilidad y bajo costo del formato digital, hace posible que, sin mengua de las necesarias regalías y derechos, esas puedan ser accesibles a instituciones —como la universidad—, cuya principal misión es contribuir a la elevación del nivel cultural e informativo del pueblo.

Por todo ello, el Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, decana de América, está en proceso de implementar, en coordinación con municipalidades populosas de Lima, un sistema de distribución y exhibición alternativa que hemos denominado "La Lámpara Azul". No se trata de una cadena de cine clubes ni un proyecto de salas de arte y ensayo, sino un intento serio de participar del mercado cinematográfico con una oferta nueva, diferente y valiosa, de productos nacionales y procedentes de cinematografías desconocidas, con precios asequibles al siempre agujereado bolsillo de los peruanos de a pie. ■

# "En el guión sí puede haber cierta pulsión poética"

PATRICIO LUKO

*José Watanabe tiene un lugar entre los mejores poetas peruanos contemporáneos, pero en esta entrevista nos habla de su otra pasión, el cine, desde la perspectiva del buen guionista que es.*

Por Mario Pozzi-Escot.

¿Qué es lo que sucede en ti que eres un creador de imágenes y esencias a través de la escritura que impactan en la imaginación del lector? ¿Qué es lo que pasa en ti como poeta al escribir guiones para producir imágenes audiovisuales? ¿Cuál es tu proceso? ¿Cómo tu ser poeta se manifiesta en las imágenes?

En principio tengo que decirte que no hay mucha relación, no hay muchos vasos comunicantes entre la poesía y la guionización, son lenguajes totalmente distintos, a pesar de que en la poesía que yo practico hay mucha visualización, pero son imágenes que van a distintos destinos, en cambio en cine o cuando escribo guiones el lenguaje poético podría ser contraproducente; más aún el lenguaje literario en general es contraproducente en la escritura de un guión. Muchas veces se ha encargado a escritores y a narradores que escriban un guión. Ellos pueden obviamente hacerlo, pero les es muy difícil abandonar la preocupación por el estilo y esto les trae muchos problemas puesto que el guión es una redacción muy simple, funcional.

¿Hay que tener en cuenta otros aspectos, como el parentesco entre el asunto dramático, el cómo construir la historia y la acción que se desarrolla?

El guionista lo que tiene en mente básicamente es la progresión dramática de



» A un escritor le es difícil olvidarse del estilo cuando redacta un guión.

**"El guionista tiene en mente básicamente la progresión dramática de lo que está narrando".**

lo que está narrando, tiene en mente la estructura que garantiza que lo narrado tenga grados de avance, puntos de giro, tú sabes, y tiempos, puesto que no puedes desarrollar un personaje si no consideras los tiempos, no tienes cuarenta minutos para presentar un personaje, sino diez, veinte a lo más,



PAUL VALLEJOS

» **"No hubiera podido escribir *Antígona* si no hubiese sabido escribir guiones".**

de acuerdo a las pautas planteadas, hay que seguir ciertas normas, ciertos patrones, ciertas reglas, para que el público no se pierda.

**¿Qué sientes al ver la película y analizar la transformación del guión al ser replanteado en la realización? ¿Encuentras en los resultados fidelidad, replanteamientos, reinterpretaciones, ausencias?**

Antes de contestarte quiero agregar algo, en un guión sí puede haber cierta pulsión poética pero no poesía, sino ciertos aires...

**¿Te refieres al describir la atmósfera, la puesta en escena?**

Puede que haya momentos poéticos...

**En relación a lo que el fotógrafo ilumine o cómo la luz se plantea en ciertas escenas o para la descripción del carácter...**

Incluso en el encuentro de dos personajes puede que se creen climas

poéticos, teniendo en cuenta además que una película "poética poética" es bien aburrida...

**Sí, claro, todo esto lo han intentado décadas atrás las vanguardias.**

Regresando a tu pregunta, cómo después de escribir un guión, qué veo después. Primero es que no veo la copia final, ni siquiera el copión, generalmente paso a ser director de arte después de escribir el guión.

**Estás en el proceso de la puesta en escena y eso te sitúa en otra perspectiva.**

Cuando yo veo un personaje que he escrito de algún modo y lo veo después a través del actor ya vestido, a veces he sentido: sí, ese es y a veces, pues, no.

**Hablaba justamente de ese impacto del guión a la realidad de la imagen.**

Hay que saber el que tiene, hablando

de nombres, el mejor ojo para escoger el personaje, el actor que puede interpretar mejor tal o cual papel. Debo reconocer que entre todos con los que he trabajado, Pancho Lombardi tiene un gran ojo, y no sabes cuántas veces hemos discutido durante las películas en las que hemos trabajado... Pancho ese actor, no. Y así con casi todo el equipo, pero Pancho continuaba con la idea porfiadamente: ese actor es, él va a ser, lo contrataba y, bueno, resultaba que sí, que era el actor para el personaje.

**Claro, él veía otra cosa, eso es ser el director. Regresamos a lo mismo, siempre son imágenes las que al verlas, las transmite en la puesta o con la cámara o escribiéndolas en el guión, pero quiero agregar algo más, en tu caso, tú eres escritor, guionista, poeta y también has escrito para el teatro, cuéntame sobre tus técnicas, tu manera de enfrentar el reto creativo en diferentes lenguajes.**

>>>

>>>

Yo escribí para el teatro una versión de *Antígona* para Yuyachkani que está siendo puesta ahora en México y por otro grupo en Buenos Aires, yo no hubiera podido escribir *Antígona* si no hubiese sabido escribir guiones para cine. Lo hice exactamente como si escribiese un guión para cine, por lo menos a nivel de estructura.

**Pero, pensando también en una actriz, que Yuyachkani maneja ciertas técnicas muy diferentes a las del teatro clásico o el convencional.**

Sí y eso es muy importante. Hice una escaleta, que es lo que se hace para hacer un guión de cine, es decir el desagregado de todas las escenas, lo hice así y los de Yuyachkani se quedaron sorprendidos.

**Me imagino, porque ellos utilizan otras técnicas, improvisan creativamente en base a muchos estímulos.**

Sí, en el escenario plantean propuestas, las niegan, las reacomodan, las corrigen, las perfeccionan, y de pronto llega alguien y les da unas fichas que son la escaleta y de alguna manera la estructura de la obra y se inicia el juego con estas fichas, ellos sabían cómo iba a ser la estructura, además si tú has visto *Antígona*, el final es muy cinematográfico, es la revelación de quien narraba todo. Ellos tuvieron la noción de la estructura de la obra pero no del texto mismo, el texto mismo lo preferí escribir en poemas, en forma de versos.

**Lo que dio un resultado óptimo. Regresando al cine, existe un gran problema para la producción, el guión supedita el diseño de esta y a la vez la factibilidad de esta mediatiza de alguna manera el guión, ¿tuviste problemas en algunos de tus trabajos en cuanto al vuelo de tu guionización, en cuanto a costos y sus posibilidades?**

No, porque desde el comienzo nos poníamos de acuerdo, básicamente

## **"En Días de Santiago, la fuerza del tema borra las deficiencias en el guión".**

con el director, si iba a ser una película cara o de bajo presupuesto, más manejable, y bueno estamos en el Perú y siempre por más bajo que sea el presupuesto puede que haya carencias en el medio del rodaje o aparezcan otros problemas. Me acuerdo mucho que nos propusimos con Pancho Lombardi hacer una película de bajo presupuesto y resultó *Maruja en el infierno*. Armé, como director de arte un pampón, lo cerré hice la fábrica donde viven los locos...

**¿No fue una locación real, fue un escenario?**

Sí, no fue encontrado, fue exprofesamente hecho para el guión, fue muy barato, lo que aparece como pared de adobe es en realidad carrizo y barro, esteras, cola, estuco, son trucos. Es tratar de hacer pasar la realidad, de ficcionarla...

**¿Y esa escena de los cueros, aún existe ese barrio, no? ¿Cómo la trabajaste?**

Bueno, eso sí fue real, yo siempre quise filmar ahí alguna vez, pues vivía cerca, en la avenida Alcázar, en el Rímac. Siempre pasaba por ahí y pensaba, qué bonito sería hacer aquí una escena.

**Yo la conocía de antes y fue impresionante cuando la volví a redescubrir en la película, me pareció una muy buena escena.**

Una vez subí y me impresionó, después en el guión concebí la idea porque ya conocía la locación, un día antes de escribir el guión tuve la posibilidad de ir al tercer piso donde secaban los cueros. Era tarde, el cuero, rojizo, y la luz del sol que caía le daba una tonalidad especial. Después le conté a Pancho que había que

hacer la escena ahí, y él que acepta mucho las ideas, propuestas, dijo que sí. Bueno, pero volviendo, el final no era como el que se ve en la película, era el mismo y no era, se suponía que ellos salen de este encierro donde la señora los tiene trabajando, explotando, un día logran salir, se dirigen a la ciudad, y nos sorprende esa realidad. La idea siempre fue mantener el concepto de que este local de locos aparentemente marginal estaba dentro de la ciudad. Ellos, y al fondo se ven, la catedral, las torres, las calles, esa era la idea. Como pareja se dirigían a la ciudad a ver qué iba a pasar con sus vidas, en esa toma para tener ese tiro de cámara había que tener una buena grúa, y en esa época no había grúas en el Perú, grúas de cine, se pedían prestadas a los bomberos, o se las alquilaba, y tú sabes que ese tipo de escalera o grúa al iniciar su movimiento lo hace con un salto brusco y fuerte para después agarrar fluidez, y bueno, la idea era editar al final. Así que esperamos la grúa horas y horas y nunca llegó. La toma que estaba propuesta no se hizo nunca, la reemplazamos con la otra toma, en la cual la cámara sube al techo y filma en picado. Esto es un hecho importante, ya que los críticos no conocen, ni se imaginan los incidentes en los rodajes y analizan la película sin ninguna de estas consideraciones.

**Claro, pero la formación técnico-audiovisual del guionista es fundamental, piensa en imágenes y desarrolla las secuencias considerando tipos de lentes, luz, sus efectos, el poder de los encuadres, los ángulos. ¿Cuál es tu técnica, tu manera?**

Tú no le indicas al director el encuadre, no le indicas un primer plano, una panorámica, un paneo. No, cuando escribes el guión le estás sugiriendo.

**Al sugerir estás escribiendo de una manera especial que lleva a la comprensión subjetiva de tu propuesta, ¿Cómo trabajas tú?, ¿propones el guión literario y haces el guión técnico?**



» Una pausa entre la poesía y el guión.

Es algo muy discutible cuando se habla de guión literario y guión técnico, este no existe, no hay ninguna diferencia, cuando tienes la escritura de un guión que ya te insinúa planos, el director lo que hace es escribir en el lado izquierdo los planos que va a utilizar, el guión literario pasa a ser guión técnico, pero en la misma página, en el mismo impreso.

¿Todo va a depender con qué tipo de director y en qué estilo trabajes?

Sí, en mi caso no tiene que escribir el guión técnico, si tú dices Juan se acerca a María lentamente, el director puede decir: esto lo puedo hacer en un plano abierto: Juan mira profundamente los ojos de María... es un plano contraplano. Él va poniendo los planos en el margen izquierdo del mismo texto. Hay escenas que son complicadas que sí requieren de un guión técnico.

Te pregunto esto porque sabemos que los diálogos mandan en la construcción de los planos, de ahí la estructura técnica. ¿Dónde va la cámara, dónde corta, dónde cambias?

**"Si el director quiere hacer un plano secuencia, no tiene que hacer un guión técnico, va a ensayar hasta hacer su toma."**

Como te dije, hay escenas que son complicadas para un director y ahí sí él tiene que hacer no exactamente un guión técnico, sino como un planito, los distintos tiros de cámara, hasta un *history board* incluso.

**Sí todo va a depender del estilo de cada uno, algunos trabajan minuciosamente, otros no apuntan nada, procesan rápidamente.**

Sí, todo depende del estilo, si nos encontramos con uno de muchos cortes, una escena de comida por ejemplo, donde alrededor de una mesa siete personas almuerzan la cosa se complica.

Sí, cámara en mano o por cortes,

plano o contraplano, son decisiones que debe tomar, porque repercuten en la atmósfera y en la subjetividad de la escena.

Si el director quiere hacer un plano secuencia, no tiene que hacer un guión técnico, va a ensayar cien veces hasta hacer su toma, pero si es un director que hace cortes, plano y contraplano tiene que hacer un guión técnico.

**Hay momentos poéticos dentro del lenguaje audiovisual, por ejemplo la elipsis, que es un salto en el tiempo y el espacio. ¿Tú trabajas usando estos elementos o lo dejas para la edición?**

Pongo en mi guión que hay un salto en espacio y tiempo y el director sabe que es una elipsis.

**Pasando a otra cosa, ¿qué es lo que piensas de los géneros, en cuáles te sientes más a gusto, tú que has trabajado en dramas en nuestro cine?**

>>>

>>>

Sí, básicamente en dramas, nunca he hecho comedias. Yo no creo en géneros, sé que hay muchos directores que defienden las películas de género, yo creo que en el Perú donde no hay una industria, el género no llega a los niveles deseados.

**¿Cómo ves el cine peruano, la guionización, las películas, qué opinas de su realidad?**

Honestamente, hasta antes de ver *Días de Santiago*, *Madeinusa*, tenía mucho pesimismo...mucho pesimismo.

**Bueno, tú has visto todo o casi todo el cine peruano, desde la anterior ley, la 19327, hasta las últimas producciones.**

Sí, yo pensaba que las generaciones de Pancho Lombardi, de Chicho Durant, ya habían dado todo, que ya habían llegado a su límite.

**Sí, bueno, como que ya encontraron su techo, sus propios límites, esperabas otra gente.**

Sí, claro, pensaba que vendrían otras generaciones, pero no venían, y si venían, pues venían solo a hacer dinero, y además aparece simultáneamente el video digital.

**Pero, en un país donde no hay industria, eso de filmar para ganar plata es ridículo, cuando la exhibición está copada por las transnacionales, te sacan a los días, eso además sin tener buenos temas, siempre van a pérdida.**

Son películas localistas, muy localistas para que funcionen aquí, solo aquí, en el Perú...son películas que no se pueden vender.

**Digamos entre comillas que describen a grandes rasgos realidades, anécdotas, historias superficiales, o tratan de atrapar la época evadiendo lo principal, son para mí como fotocopias del buen cine comercial.**

## **"En Madeinusa, la ficción está tan bien hecha que los días santos son creíbles".**

Películas como *Mañana te cuento*, qué es eso, no entiendo, en lugar de actrices proponen cada cosa, cada vedette, y no actrices, que es parte del atractivo, estimular al público, vengan a ver esta película, trabaja tal o cual actriz, pero además qué te dicen conceptualmente, qué te dicen.

**Bueno, tú sabes, el uso del rating a través del género, la televisión volcada al cine, el entretenimiento, sin oficio, creando fórmulas, dosis de humor, de sexo, las consabidas escenas previsibles...**

Ah, no quiero ser injusto, me olvidé de mencionar otra película, a pesar de su horrendo título también me interesó *Chicha tu madre*, me gustó, es totalmente comercial, la película está en chicha, primera vez que yo veo una película que revela este mundo, claro hay ciertas fallas, de dramaturgia. Hay otra película que estoy olvidando, *Paloma de papel*, tiene sus cosas, esa es la palabra exacta, tuvo buenas intenciones, pero ahí no más quedó, fue un buen esfuerzo, pero tiene problemas de dramaturgia, de guión. Fue un buen esfuerzo.

**Creo que el problema es un asunto de verosimilitud, cuestión de representación de realidades, de interpretación, sobrevive la marca de otros personajes, de otros papeles, otros roles.**

Claro, yo no me creo a una Tatiana Astengo de senderista, a Melania de serrana, es cuestión de mercado, en cambio *Chicha tu madre* estaba en busca de un mercado.

**Háblame de las otras películas. ¿Qué piensas?**

Yendo a la película misma, no estaba mal, había un discurso y un concepto que era mostrar toda esta parafer-

nalía chicha de Lima, cada plano es inteligente para mostrar, hasta el gato del chifa que mueve la patita tiene su plano. Cada plano estaba pensado, para mostrar casi documentalmente este segmento de Lima. Este barroquismo chicha, eso me gustó, claro tenía problemas, yo le hubiera dado un poco más de peso a esto de irse a Argentina llevando enfermos, eso se da muy tarde creo que debió empezar un poco antes, ya no les dio tiempo para desarrollar más. Luego, *Días de Santiago* me pareció una propuesta muy respetable, ahí el atractivo es el tema, tiene mucha fuerza. Se comenta que es un *Taxi driver*, pues por qué no, con todo derecho, yo hice la adaptación de Sófocles, *Antígona*, yo no estoy contra las adaptaciones, para nada y menos a un medio distinto, Josué me parece muy hábil. Ha creado expectativas para una segunda película, y tiene apoyo de Francia. Regresando a la película, si bien tiene una deficiencia en la construcción del guión, la fuerza del tema mismo, más el personaje, un ex combatiente, ahoga todo eso.

**De acuerdo, aunque yo le haría una pregunta a la película: por qué no toma posición de nada, salvo el personaje traumatizado en esa Lima que se la encuentra, que ya no la ve, es una galería de exposiciones, silencios y sobreentendidos, los ex combatientes resultan heroicos, de héroes a la nada del antihéroe en la cárcel, y Santiago sin resolverse ni resolver nada, transcurre, deambula, responde a los acontecimientos, esa sea quizás la clave de su éxito, de hecho es un tema que se da en muchas realidades.**

Pero él es un personaje inocentón, esa escena con los amigos está muy bien puesta, todos en distintos planos de altura, muy bien planteada esa escena.

**Bueno, dime qué piensas, qué pasa con *Madeinusa*, que está levantando tanta polvareda.**

A mí me parece una gran película, porque tiene todo, tiene un buen guión, aunque dicen que el personaje, el lime-



» **Antígona, la tragedia de Sófocles, fue adaptada por Watanabe para que sea representada por Yuyachkani.**

ño está muy débil, yo entiendo que es un personaje catalizador, un personaje que necesitó la directora.

#### **Personaje obvio, un poco sobreactuado.**

No sé, no lo sentí así realmente, un catalizador no interviene, no está mal, no me voy a detener a criticar ese tipo de personaje, un catalizador interviene en la acción, pero no hace grandes modificaciones en ese sentido me parece que está bien el personaje.

#### **¿Qué piensas sobre el mundo andino planteado, que tanta controversia ha motivado?**

Me parece absurda la discusión, más bien yo me pregunto, ¿qué pasaría si la película hubiese sido filmada en Finlandia o en África? En este caso lo hizo en el Perú, el tema puede ser adaptado a cualquier otra cultura donde sea coherente una fiesta como esa.

**Igual hubiese levantado polvareda, está ficcionando algo esencial para la población, sus creencias y costumbres atribuidas falseadas, en una población imaginaria, pero filmada casi documentalmente, esa fiesta, esa coreografía de la fiesta popular, la hace verosímil.**

Entonces yo pensaría que los griegos en la época de las tragedias eran totalmente corruptos, criminales...

**Bueno, había segmentos, sobre todo en el poder que eran unos degenerados a todo dar, como en todas las épocas, imagínate la era romana, tan conocida.**

Pero la cultura griega no se conoce por eso...

**Pero no vas a comparar la cultura griega con ese mundo, un griego desnudo y un peruano calato, el cortometraje de Nelson, cada etnia con sus valores.**

No entiendo por qué quieren que la realidad sea expresada de modo documental, sin aceptar que también se puede ficcionar.

**Entonces, para ti ese es un valor de la película.**

Un valor que ha ficcionado realidades y yo me las creo, si ella no hubiera dicho que es un invento esto de los días santos, yo pensaría que sí existen como costumbres como parte de una festividad andina. Te cuento algo, en los carnavales de Huamachuco hay una misa que se hace en plenos carnavales, donde el cura

deja el púlpito, y esto puede ser el tema de otra película, deja el púlpito y baja y en su lugar sube cualquier ciudadano para decir toda la mala gestión de las autoridades, y no hay sanción ni venganza, esto es una vez al año.

**Eso se transforma en algo simbólico, pierde efectividad, puede ser un saludo a la bandera más, algo de esto lo asume la crítica, *Madeinusa* para Perú no es verosímil, quizás afuera, como producto pegue, lo exótico, para mí se plantea polarizadamente, es algo gratuito, falso y a la vez como una opción libre, expresivamente válida.**

En Huamachuco, no sube cualquiera, está dentro de una iglesia, hay un respeto por los notables, el alcalde prometió construir tal cosa u otra cosa, denuncia va, denuncia viene, dijo que iba a hacer veredas y no las ha hecho hasta hoy...

**En la sierra es así, la Candelaria en Puno, las cuentas en el salón principal, que prometió un camión de cerveza y no trajo nada, otro prometió dos reses y cumplió. Son costumbres muy antiguas.**

>>>

>>>

La ficción está tan bien hecha que los días santos son percibidos como una costumbre real, y por qué no. Han criticado que cómo puede haber un mundo andino lleno de incesto, como sabemos hay tanto incesto en Finlandia como aquí o en cualquier país desarrollado, además en la literatura sobre el mundo andino tocan el incesto. Por ejemplo, nuestro escritor de los años cincuenta Eleodoro Vargas Vicuña, en su libro **Taita Cristo**, tiene un cuento sobre incesto de hermanos. Violencia contra extraños también ha habido, en la obra del mismo Vargas Vicuña.

**Scorza, Arguedas, también en la literatura el tema está oleado y sacramentado.**

Sí, pero es que el cine tiene un peso de realidad.

**Es otro potencial, el cine impone las realidades.**

Claro, es por eso que el cine produce un impacto mayor.

**¿Tú has estudiado la guionización en la película, has desarticulado el guión a través de las imágenes?, ¿encuentras los nudos, los plots, los errores?**

No, no sigue una estructura, no hay una estructura arquetípica, claro hay una estructura obvia, si no sería una cosa aguada.

**¿Esa estructura se va más al ritmo, no?**

Más es el ritmo, el festejo mismo, la carnavalización.

**Y sobre todo la calidad de imagen, luz, cámara, movimientos, calidad plástica.**

Y hay una cosa, esta película la viene procesando desde hace tiempo, y es extraño, fíjate, porque esta chica, la directora proviene de la publicidad.

**Ahí está la crítica también, no creen**

## **"En el Perú, la sensualidad barroca es parte de la realidad".**

**en esa imagen cuando es tan perfecta entre comillas.**

No es tan perfecta la imagen, no es de una calidad publicitaria.

**Y el entrecomillado lo dice, se acerca a la postal, a la imagen turística. Vía Internet, en Cinemaperú una carta desató la polémica, aunque ahí se da de todo, cada quien defiende sus intereses... Se dijo y se dice de todo.**

Yo no puedo estar de acuerdo con esa gente, yo creo que la película es muy buena, básicamente es una gran película,

**Dime entonces, ¿por qué crees que es una buena película? Sintetízala.**

Por lo que tiene, pues. Tiene un gran guión, aunque tampoco tiene por qué respetar la estructura arquetípica, tiene un buen manejo de los actores...

**Salvo el personaje limeño.**

Si, pues, es casi una caricatura, y como te repito es un catalizador ahí, me gustan los movimientos exteriores, el pueblo, la carnavalización, donde ha colaborado Miguel Rubio.

**Es un experto en el manejo de movilización de masas para el teatro, cine, con su manejo de calles, puestas y paradas.**

Exacto, la directora se ha hecho asesorar por gente importante que conoce su oficio y una de las cosas que es una de las virtudes de la película, es el barroco. Somos un país barroco, el barroco vino...

**Sí, pero ahora transformado en surrealismo, en esquizofrenia, basta mirar las calles.**

La sensualidad barroca que tenemos

en el Perú es parte de nuestra realidad, es constitutiva.

**Ese barroquismo vino con la Conquista, con el Renacimiento.**

Sí, claro, aquí se adaptó.

**Luego devino en churrigueresco, que es un exceso o exageración del barroco.**

Sí y aquí pasamos a ser el barroco americano. Perú, Ecuador, Bolivia son los que mejores se adaptaron, y sobresaliendo nuestro país, claramente.

**Para mi gusto eso que tú dices se queda en ese barroquismo que puede ser verosímil o no para determinado tipo de espectador, pero para mí si esa película profundizara más en la locura, es decir en la real esquizofrenia del pueblo peruano actual, que está en constante transformación, puesto que la sierra ahora es bien, pero bien chicha, bien mezclada, bien mestiza en muchas regiones, ahí para mi gusto hubiese sido mejor, pero eso sería otra película y no se quedaría en ese espectáculo que tú le has dado un buen nombre, esa carnavalización y sus sorpresas, sugeridas.**

Si, ese es un carnaval barroco y no sé por qué tendría que mostrar otra cosa.

**Sí, te provoca, cuando ves esa propuesta y conoces el Perú en otros niveles y sabes que esas manifestaciones sincréticas en nuestros pueblos, en el Puno de la Candelaria, en la Chonguinada o en el Señor de los Milagros pasan muchas cosas que no se muestran.**

Cualquier película deja en *off* muchas realidades. Yo he estado en la sierra, conozco muy bien la sierra y sus festividades.

**Y siempre son varios, muchos mundos...**

Que chocan, se juntan, se rechazan y al final lo que nos queda en el fondo es una sensualidad barroca. 

# "En la crítica hay que empezar por el núcleo, el interior"

**A Desiderio Blanco se le considera el renovador de la crítica cinematográfica en nuestro país. En esta entrevista, el profesor, el semiólogo, el cinéfilo, nos habla de muchos aspectos de su interesante vida.**

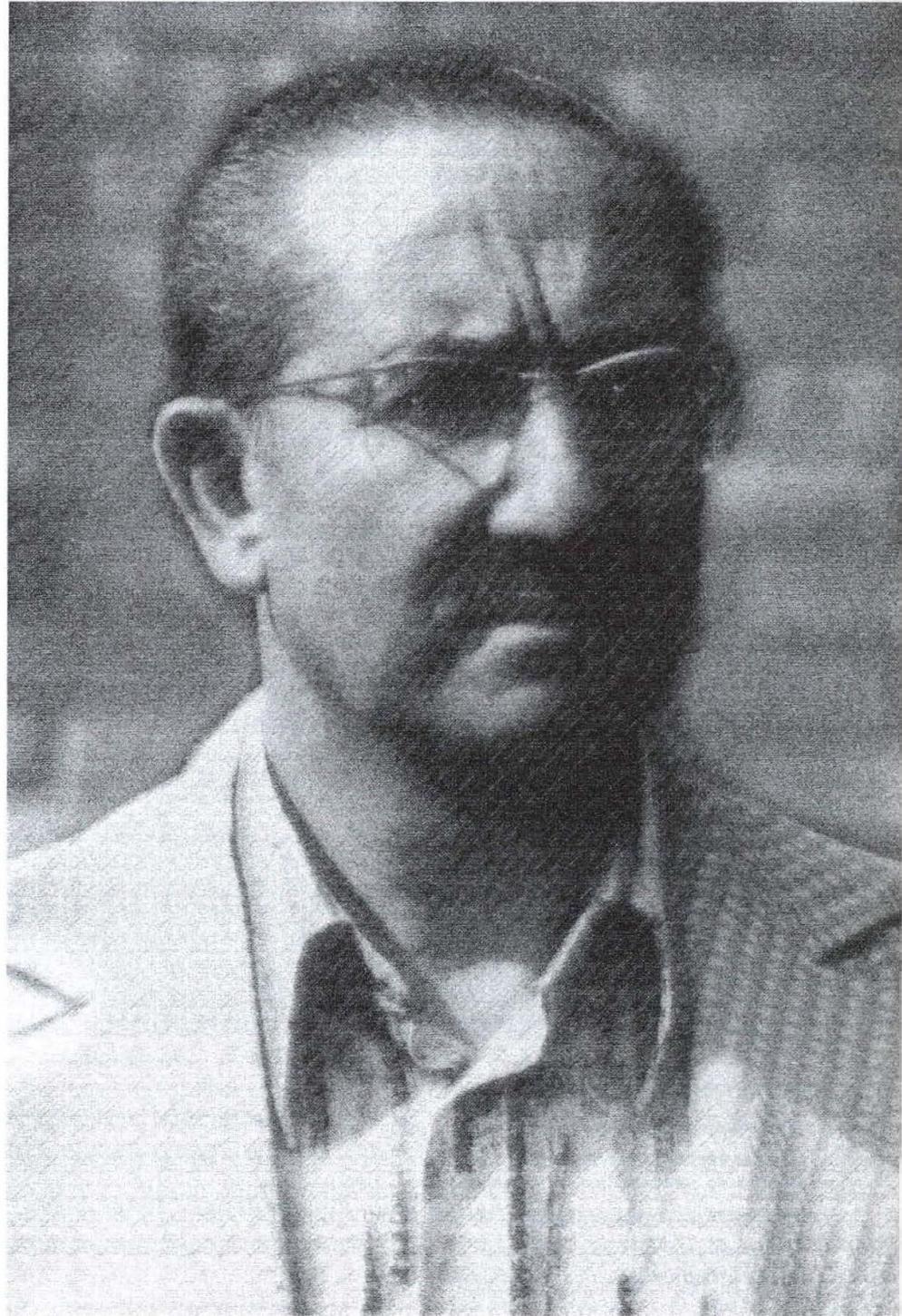
Por Mario Pozzi-Escot.

**Desiderio, ¿cómo aparece en tu vida el cine, tu pasión por el lenguaje cinematográfico?**

Yo descubrí el cine de forma casi, casi obligada, tú sabes que fui religioso agustino y en mi formación una vez hechos los votos, terminado el noviciado empecé a estudiar Teología y un buen día, a comienzos de noviembre unos compañeros de estudios de los últimos años se acercaron y me dijeron: "Oye, Desiderio, no te parece que sería interesante hacer una película sobre San Agustín, porque el cine hoy es el medio más fácil y popular para difundir". "Sí, claro, les dije, me parece muy bien".

**¿Qué año era?**

Era el año cincuenta y dos, yo tenía 23 años. Y continuaron: "Lo que pensamos es que tú hagas un guión de cine". ¿Qué? ¿Cómo? Si en esa época no habría visto ni tres películas, solo películas biográficas, de santos: *Juana de Arco*, *Las campanas de Santa María*, cosas de esas. "No, dije yo, no sé nada de cine. No, no me gusta, ¿por qué piensan en mí? ¿Por qué me piden eso?" Y bueno yo destacaba un poco escribiendo, yo ya escribía bien, pero ellos que insistían, insistían y yo que no. Pero uno de ellos, que era de vocación tardía, me dijo -tenía ya como 30 años-: "Te voy a dar unos libros, los lees y después decides". Y qué libros me dio. *La realización cinematográfica*, de Kulechov; *El sentido del cine*,



**"Yo descubrí el cine de forma casi obligada. Tuve que hacer un guión sobre San Agustín."**

de Eisenstein, *Argumento y guión, bases de un film*, de Pudovkin, y un manual de guión cinematográfico de no me acuerdo quién, un español. Qué milagro produjeron esos libros. Terminé

>>>

>>>

escribiendo el guión, que todavía lo conservo. Mi descubrimiento fue tal, y no fue a través del cine, sino de la literatura, de la teorización, me deslumbraron los libros, el montaje y las imágenes. Ahí descubrí el lenguaje de nuevo, fue un deslumbramiento total, desde ahí me apasioné con el cine; claro, pero no podía ver cine, estaba enclaustrado, leía, pero cuando podía buscaba de cuando en cuando algunas revistas de cine que las tenía que esconder. Ahí empezó con esta anécdota tan rara, mi cinefilia, me interesaba tanto el cine. Una vez mi superior me dijo: "Fray Desiderio, vamos al cine a ver **El hombre quieto**, de John Ford, que tenía el premio de la oficina católica internacional. Quería mi criterio para ver si la podían ver los demás estudiantes de Teología, los mayores. Al cura se le pusieron los pelos de punta por dos o tres escenas sugerentes nada más, porque nada de nada, es una película limpia, transparente, pero al cura no le pareció, y yo que sí por qué no, si no tiene nada, al final no la pasaron. Después con el tiempo pude comprar algunos ejemplares, dos o tres de **Cahier du cinema**, en una librería de Valladolid, y en el primero, un estudio de André Basin sobre qué es el cine, que después se publicó en español en un solo volumen. En francés se publicó en cuatro volúmenes pequeños que todavía los tengo, la teoría de la puesta en escena. La política de autores me empezó a interesar cada vez más, pues ya no solo era el manejo mecánico de las imágenes como tal, sino la creatividad del mundo representado.

**Quizás el sacerdote que te invitó a ver la película no se equivocaba, él veía el otro mensaje, la sugerencia de las imágenes.**

Bueno, John Wayne, después de la escena que tiene con la O'Hara, cuando se levanta en la mañana, va delante de un gran florero, ahhh, había sido una noche de amor, de la cual no se ve nada. Claro, la escena dice mucho, pero limpia, sanamente. Es una escena pura, después de todo cosas así, detalles de

## **"El cine ha perdido la inocencia, la inocencia como arte. Verlo todo tampoco es estético".**

esos abundaban en la película. Como tú dices él vio cosas que los jóvenes verían probablemente como erotismo, y en esa época lo subjetivo...

**Son cincuenta años más o menos, hagamos una elipsis, ¿cómo ves el cine actual? Con su crudeza, violencia...**

El cine ha perdido la inocencia, la inocencia como arte. Verlo todo, tampoco es estético, así no existe lo erótico. Es difícil crear algo, hacer algo estético cuando se muestra todo. El arte básicamente es sugerencia, en la imagen sobre todo, una imagen descarnada en la cama no es la gran cosa, mucho más sutil es sugerirla, tener la habilidad para crearla, la técnica adecuada para lograrla.

**Creas que esto se deba a la orientación de las producciones en relación a ciertos segmentos, a la sensibilidad de la época, el tiempo marca un devenir en el gusto y el mercado también.**

Sí, la gente quiere cosas más concretas, son los cambios de sensibilidad, hoy el público quiere la cosa de forma más naturalista, las sutilezas en estos casos se pierde, hay todavía buenas obras que a pesar de todo mantienen mucha fuerza e incluso en escenas de este tipo totalmente abiertas aparecen otros planos de expresión, otra dimensión.

**Tú eres experto en esto, esas dimensiones son polisémicas, ¿cómo ves ese fenómeno, su efecto en el público, el papel del guionista, del director?**

Bueno, el guionista primero porque elabora una situación, pero esta situación hasta que no esté puesta en escena

no es cine, será siempre literatura escrita, solo el director cuando logra plasmarla en escena demuestra su capacidad abierta para que no signifique solamente el movimiento, el hecho que está recreando, sino que trascienda, que una experiencia personal vital sea vivida, sea imaginada, sea percibida a través de otro texto. Que esa experiencia individual trascienda, logre ser un lugar de identificación de las pulsiones del otro sujeto, del espectador.

**Siempre teniendo en cuenta el público objetivo, además de la distribución, exhibición del filme.**

Siempre hay las dos cosas, pero depende siempre del talento.

**Aparece el autor...**

Y la vocación, el talento para saber superar situaciones concretas, puntuales, si se logra eso, se logra un alcance si no universal por lo menos general, y cuando se generaliza esa vivencia personal se amplían los horizontes, y cada uno de los espectadores se puede colocar en esa posición.

**La magia del cine. Cuando llegaste al Perú ya venías con una experiencia cinéfila, ¿qué encontraste en Lima?**

Yo terminé mi carrera y partí para el Perú, inmediatamente.

**A trabajar como sacerdote.**

Como sacerdote. Aquí me incorporé al COC –Centro de Orientación Cinematográfica–, que era una filial de la Oficina Internacional del Cine con sede en Bruselas, era una oficina del arzobispado. Enseguida, me interesó, fui a unos cine forums, hice unas intervenciones, ahí la gente hablaba solo del tema, de la guerra, del amor, de lo que sea, de las relaciones humanas, de la pareja, pero de cine...Entonces, intervine para decir que hay que observar cómo es que el cine, y no otra forma de expresión, transmite eso, si no, no es cine, y no es cine fórum tampoco. De ahí empezó la idea, la frase: en el cine fórum hay que hablar de cine, hablemos de cine.

## Ahí fue tu encuentro con los jóvenes.

Sí, los jóvenes –muchos aún de colegio–. Chacho León estaba en Secundaria, muchos me buscaban. Nosotros hacíamos cine fórum para escolares, de ahí surgió ese grupo que fundó la revista **Hablemos de cine**, siempre con ese lema: aquí venimos a hablar de cine, no de matrimonios, de la paz o de la guerra, sino de cine. Claro, que de todo esto, pero sobre todo de cómo lo dice el filme, cómo lo hace el cine. Como el cine con sus propios medios crea un mundo en el que esos problemas son consistentes, tienen fuerza, tienen existencia por sí mismos como si fueran una realidad.

## ¿Cómo crearon la revista, cómo la financiaban?

Bueno, yo nunca estuve metido en el asunto de la revista, era de ellos, yo estaba ahí como asesor y escribía. Y ellos comenzaron también a escribir comentarios, a reunirse y leer cada uno sus opiniones sobre lo que habían visto, ya sea en el cine club de la Católica o en los cines. Tres películas por día nos veíamos, yo con sotana y todo.

## Qué maravilla, debe de haber sido muy divertido.

Claro, matinée, vermouth y noche. Hablábamos todo el día sobre el plano y el movimiento, la secuencia y la concatenación, la narrativa y la puesta en escena...

## ¿Cuándo aparece Basin?

Cuando yo vine acá y al ponerme en contacto con las oficinas, ahí estaba toda la colección, todos los volúmenes de **Cahier du cinema**, además de los míos. En 1959 aparecen los números con André Basin. Por ahí había también una revista en español que se llamaba **Film ideal**, que era una versión española de **Cahier**...

## ¿Y qué había en la crítica antes de Basin, cómo se criticaba, cómo se veía el cine?



» En San Marcos.

## "Hablamos todo el día sobre el plano y el movimiento, la secuencia..."

La tradicional. Comentarios, como la crítica literaria, que aún hoy no es una crítica digamos de puesta en página, del lenguaje.

Se va a la anécdota, a la historia, al tema...

A la semántica.

## ¿Cómo diferenciar, cómo enseñar a diferenciar los diversos niveles?

A base de ver, cómo comienza el filme, los momentos, cómo se desarrolla la relación del actor, el personaje y el espacio, la distancia que toma la cámara, como se acerca, se aleja, el juego de planos, las distancias, el énfasis, cómo se va aproximando, lo que quiere decir, el lenguaje. Cómo todo esto va hablando, va diciendo.

>>>

### Son propuestas de los directores.

Y el cinéfilo absorbiendo, elaborando y teorizando.

### Cuando llegaste al Perú, ¿el cine peruano en qué andaba?

No había nada. El grupo del Cusco estaba en producción.

### ¿Por qué Sadoul llama a la producción cusqueña la escuela?

Porque Chambi, Nishiyama, Figueroa realizaron tres o cuatro cortos más que nada, bien hechos. Un poco como ahora, ganaron mérito afuera más que adentro, fueron presentados en festivales internacionales, después hicieron dos o tres películas de las cuales ya Sadoul ni habló. Habló más bien del grupo de documentalistas y de su cine como un germen eisensteiniano, basado en la teoría del montaje todavía, no en la teoría de la puesta en escena posterior.

### En relación a los documentales cusqueños, ¿cómo se manifiestan las diferencias entre las dos teorías?

La teoría del cine documental soviético era cortar aspectos, trozos de la realidad del mundo que nos rodea y con ellos hacer un discurso, montando, juntando, la imagen empieza a tener un sentido, a producir sentido. Más allá de lo que son las imágenes, la relación produce sentido y a la vez el sentido siempre es una relación. Las palabras solas en el diccionario no dicen mucho, nada. Dicen cuando uno las pone una junto a otra, empiezan a variar y ese es el sentido del montaje; en cambio, la puesta en escena que es la teoría de André Basin, que es la de Cahier, es que las cosas ya tienen un sentido y si se deja a la cámara mirar lo suficientemente, ese sentido se revela, porque la imagen se transparenta.

De ahí el valor de la luz, del ángulo, de la composición, además del contenido.

## **"Las palabras solas en el diccionario no dicen mucho, nada. Dicen cuando se las pone una junto a otra, empiezan a variar. Ese es el sentido del montaje".**

Exacto, hay que trabajar a nivel de cada escena para que con los instrumentos del cine, disposición en el espacio, acciones, cámara, se manifieste. Ese dejar revelarse es fenomenológico. Ahí comienza la fenomenología en el cine, las cosas tienen una apariencia pero detrás se manifiesta otra cosa, hay un ser, existe la cosa misma que se revela a través de su apariencia, por medio de fogonazos.

### Esta teoría dio más luz al director, al descubrir la capacidad en esencia de las cosas de manifestarse por sí mismas, propiciando las diversas corrientes, escuelas, ismos.

De ahí surge, de esta doctrina aparecen las nuevas propuestas, la nueva ola, en Cahier casi todos eran críticos y cineastas, por tanto del grupo de André Basin.

### ¿Qué es lo que pasa cuando esta realidad se enfrenta, se confronta con la industria del cine?

Bueno, ahí viene la tragedia, se va diluyendo, la gran industria va absorbiendo no a todos, pero en esa época a un Chabrol, por ejemplo, se lo tragó la gran industria, al mismo Truffaut casi también, sus cosas finales ya no tienen esa fuerza, esa textura en la puesta en escena. Además el cine del sistema siguió su línea, dentro de todo intuitivamente sin ninguna teoría de por medio. Muchos son cineastas con el cine en la sangre: los Ford, los Mann...

Son autodidactas, artistas que hacen cine, son el cine con o sin industria.

Claro, inventan, reinventan constantemente el cine, lo sienten.

### Trasladémonos a América Latina, Glauber Rocha, el cinema novo, el cine cubano, el nuevo cine argentino...

El cine cubano, los diez primeros años, *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo*, fue una etapa renovadora, enormemente renovadora, hasta que el sistema los absorbió, se los tragó, y fue una pena, en Cuba a los diez años el estancamiento comenzó a capturar toda posibilidad y no los dejó hablar. En Brasil no fue la dictadura, pero fue lo comercial.

### Frente a estas realidades tan opuestas, frente a los actuales sistemas de distribución, ¿qué hacer frente a la maquinaria industrial tan poderosa o frente al totalitarismo, cómo se manifiesta el cineasta?

Tiene que hacer esfuerzos, a veces vivir en la periferia o ser marginal porque no hay manera. Hay algunas formas como son las leyes cinematográficas, acogerse a ciertas formas de promoción cinematográfica. Algunos países las tienen: Inglaterra, Francia... España las tuvo, ahora no creo. Ibermedia hoy en día, incluso en tiempos de Franco existieron a pesar de que no hubo un cine interesante, salvo aquel brote de Berlanga.

### ¿Y cómo ves la situación en el Perú, en Latinoamérica?

Hay para mí dos problemas. El primero, necesitamos plata, inversión, equipo técnico, humano, gente, el cine es industria, inversión, no es hacer un poema, un soneto donde solo basta un papel, aunque el papel no hace el poema, en un papel no gasta nada. Segundo, considerar que tenemos un mercado pequeño, nadie se interesa, menos la empresa privada que podría invertir en el cine, si no tienen mercado saben que perderán y no les interesa, y el Estado con leyes o sin ellas, como no las cumple, y en eso sí es el primero, pues no es su prioridad.

**Hablemos de los cineastas, ¿qué te parecen? Tengo tu libro de crítica...**

Siempre ha habido capacidad, posibilidades, es un asunto individual, a veces generacional por el espíritu del tiempo, el genio...

**Las primeras generaciones.**

Claro, Armando Robles Godoy con quien yo batallé tanto, porque iba por el camino de la imitación pero no lograba plasmarla como una realidad nueva de él, no se en-

su talento de la puesta en escena, de la producción, donde tenía ideas originales con un tema al cual pudiera ajustarse.

**Talento y lenguaje existió siempre, no solo en el argumento. Lo que tú quieres decir es que esto sin tema, sin contenido, queda el qué decir con estas herramientas.**

Queda hueco, vacío.

**Eso es lo que tú encuentras en el cine de esa época.**

rración, logra hilar bien el relato, pero la dirección de actores siempre falla.

**La profundidad de lo que quiere decir, también ese es uno de sus problemas.**

Exacto, se queda en la superficie, no hay penetración, una película aparentemente banal de Hollywood, de las clásicas, siempre dicen más de lo que muestran.

**Cuentan historias.**



» Hablando en la F. de Ciencias de la Comunicación de la U. de Lima, ante la atenta mirada del presidente Belaunde.

contraba, para mí ni se llegó a encontrar en ninguna de sus películas.

**¿Hasta cuáles viste? ¿Él continúa en su búsqueda? ¿Su cine experimental?**

**Sonata soledad**, búsqueda, búsqueda formal. Lo que más me ha gustado de él han sido las cuatro o cinco películas que hizo sobre lenguaje cinematográfico, didácticas, bien hechas, bien interesantes, para mí que no se encontró, no encontré

Sí, y sobre todo en el de Robles.

**Saltando el tiempo, los ochentas, Lombardi.**

Lombardi ha tenido también posibilidades y un cierto talento, pero siempre le ha fallado la puesta en escena, no logra ser auténtica, es impuesta, está siempre como por encima, pegada. No he visto **Mariposa negra**, pero cómo será eso, es decir hay una buena na-

Cuentan historias, además palpitantes, interesantes.

**Otro cineasta que te interese, que hayas visto, de las últimas generaciones. Josué Méndez...**

No. Por asuntos familiares no he visto esta etapa, pero me ha sorprendido ahora último este debate sobre **Madeinusa**.

>>>

¿Viste la película?

No, tampoco. Me parece soso el debate, en el Perú no podemos crear un Macondo, donde pasa lo que Dios quiere y lo que le dé la gana.

Porque se vienen los prejuicios...

Por qué tiene que ser un documental de lo que pasa en la Sierra.

**La directora ha dicho que tiene el derecho de crear lo que quiera.**

Claro, por qué no, la cuestión es que sea consistente y que cuente.

**Si, lo que se dice es verosímil o no.**

Exacto, el mundo que crea que sea consistente, que haya una veracidad expuesta.

**Y ahí está la polémica. Muchos no están de acuerdo, y no toman en cuenta el lenguaje y lo que dice, lo que propone y lo que desarrolla.**

Claro, y eso hay que verlo en la película, no como se plantea, que si no refleja el mundo andino, de que así no somos...

**Son visiones pasadas, ideologizadas, toman partido idealistamente.**

Claro, si este tipo de comentarios se hubieran hecho en el siglo 17 con el Quijote hubieran dicho lo mismo.

**¿Dónde queda esa La Mancha? Los manchegos no son así. Desiderio, ese es un elogio para la película.**

Así es, a eso voy, para un Macondo en el cine, porque no podemos crear aquí un Macondo.

**Y claro, ese Macondo puede ser propuesto, pero no desarrollado en la puesta.**

Eso hay que verlo en la película en sí, yo lo que critico es la postura en sí, nadie dice es una película mala, falla en esto o lo otro, porque si no muestra lo que es

**"Barthes era un brillante expositor, uno se quedaba embelesado, no era necesario tomar apuntes".**

el Perú, para ellos eso importa poco. Y probablemente si está bien hecha, voy a ir a verla de todos modos.

**Desiderio, siempre he querido preguntarte sobre cómo la crítica te llevó a profundizar alejándote del mundo del cine de la crítica, sumergiéndote en la filosofía, en la semiótica, en el mundo académico, cómo se dio ese transcurrir, cómo fuiste dejando ese amor por el cine.**

Noo, nunca lo dejé. El texto filmico para mí es fundamental, el análisis...

**Cuéntame un poco sobre eso y también algunas palabras sobre la crítica.**

Creo que me sentí agotado, repetitivo en la crítica, que ya decía siempre lo mismo, descubrir que a eso lleva fatalmente la crítica, entonces como apareció en los setentas todo este movimiento de la semiótica, y yo que creía que la crítica en general daba vueltas alrededor de la obra hablando de sus circunstancias, pero la obra quedaba ahí, entera, no la movía nadie.

**Como estructura, como complementos, como mecánica de construcción.**

Sí, como funcionamiento, como mecánica. En la crítica literaria también lo mismo, por eso, con Pablo (Guevara) siempre amigos y hablando, discutiendo. Con otros poetas, con los escritores, pero llega el famoso análisis de Levi-Strauss, y el de Jakobson sobre los gatos de Baudelaire en una traducción y yo allí me dije esto es lo mío. Es lo que buscaba. Siempre la crítica daba vueltas alrededor de la obra y nunca entraba al meollo y con

ellos me di cuenta de que hay que empezar por adentro.

**Hay que aprender a buscar el núcleo. Y desde adentro salir.**

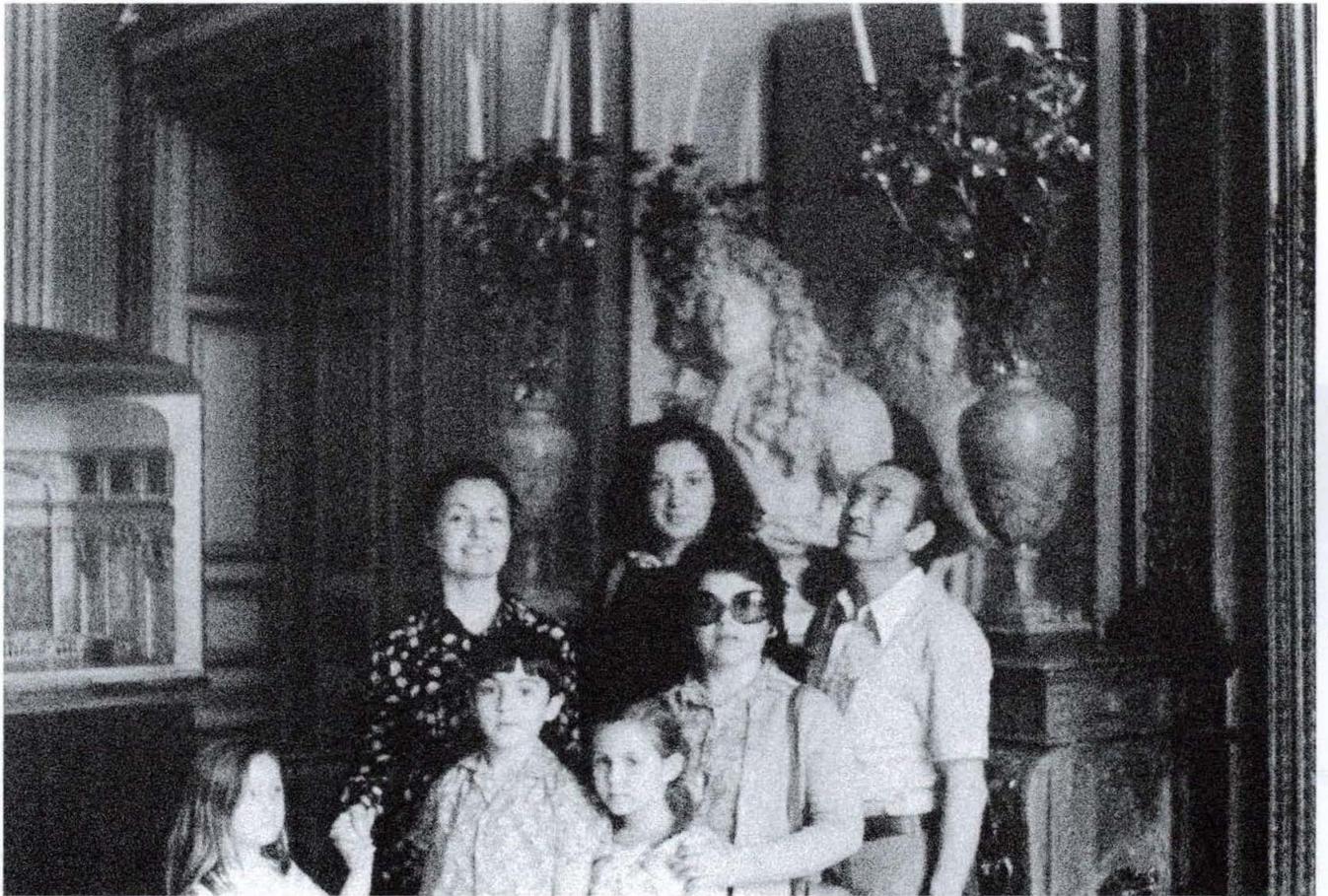
Sí, el núcleo, el interior. Entonces, me propuse estudiar la semiótica para hacer ese tipo de análisis en el cine, para ir más allá de la crítica.

**Ese fue el cambio total.**

Pues sí, fui a París con una beca del gobierno de Francia. Estuve con Metz que era el teórico de la semiótica del cine, y también con Greimas que era metodólogo. Metz era teórico, pero nunca hizo un análisis de cine, planteaba las bases, los principios básicos generales. En cambio la metodología de Greimas, que era más bien para el cuento popular, para la literatura, era más transportable. También asistí al seminario de Barthes, quien era un brillante expositor, uno se quedaba embelesado, no era necesario tomar apuntes. Yo le decía a Raúl Bueno –que estudiaba conmigo–: 'Oye, qué haremos con esto cuando lleguemos a Lima, cómo lo aplicamos, lo transportamos'. En cambio lo de Greimas, como era metodología, teoría del análisis, los programas narrativos, la estructuración en la literatura, se podía aplicar al cine.

**En qué películas empezaste con el análisis semiótico.**

Yo quise hacer el análisis sobre *El ángel exterminador*, pero en la escuela de altos estudios de la Sorbona estaban peor que nosotros, ya que no tenían ni un proyector de 16mm, así que no pude ver la película, no pude trabajar con ella. Entonces, Metz consiguió que en una escuela secundaria pudiera ver cine, donde tenían el proyector pero no *El ángel exterminador*. Tenían *Nazarín*. Pero ya después empecé a aplicar al área del cine el análisis semiótico. Hice otros trabajos que los he publicado para los estudiantes. Siempre para los estudiantes, para enseñar metodológicamente cómo se puede entrar a cada una de las películas.



» Con su familia en el Palacio de Versalles.

**Buscando distintos aspectos de la propuesta, encontrar el núcleo.**

Y eso me ha parecido más rico, es más variado, siempre tienes nuevas posibilidades, no repites tanto. Claro siempre un modelo al final se repite, pero tiene otras riquezas más allá de la simple impresión.

**La crítica en el Perú, ¿en qué está?**

Creo que hicimos una buena labor que ha influido.

**Y que ahora es una continuidad. No es nueva.**

Sí, con pocas variantes, a pesar de que Godard (la revista) quiere ser contestataria contra todo lo anterior, pero no hace nada nuevo, no ha innovado una posición, no tiene un punto de vista nuevo. Si tú lees las críticas de Pimentel te das cuenta de que no se diferencian en nada de las de Bedoya. En estilo sí, porque cada uno

**"Si tú lees las críticas de Pimentel te das cuenta de que no se diferencian de las de Bedoya. En estilo sí".**

tiene el suyo, pero en planteamiento no se diferencian, aunque es rico, penetrante...

**¿Cuál o qué sería una nueva crítica, una que cambie todo?**

Ese es el problema.

**A partir, digamos, de las propuestas de Hablemos de cine, ¿qué avizoras para el futuro, si siguen las repeticiones generacionales y los jóvenes utilizan el mismo molde?**

Se agota, debe haber renovación. Cada generación tiene sus criterios, una nueva posición que podría surgir. Si no surgió nada de la llamada

deconstrucción de Derrida y demás –en la crítica de cine no influyo para nada–. Una posibilidad es esto que llamamos la posmodernidad.

**Pero si la posmodernidad fusiona todo, puesto que ya todo se ha hecho –la música es un ejemplo–, qué queda. Al fusionar repites de alguna manera. Y la crítica está en lo mismo.**

Reconstruir, rearmar, pues hay que priorizar y de ahí sacar una metodología crítica de análisis y replantear las cosas. Disgregar todo y rearmar, a eso se ha reducido.

**Pero eso es una reducción que lleva a la muerte.**

A veces es empobrecer, pero todo es imprevisible, puede ser que de ahí surja algo nuevo y claro que tiene que haber talento para que la ruptura sea posible, y salga algo nuevo, como ha pasado en parte con la pintura.

>>>

>>>

**¿Ves algo de ese proceso en el Perú?**

No, ni en la crítica de acá ni en la que leo de afuera, no veo nuevas propuestas que lleguen a abrir nuevos horizontes.

**Entonces la gran industria va ga-**

**un material desechable, aunque de gran impacto como entretenimiento, plantea serios problemas no solo al cine nacional, sino también al público espectador que cómo va a tener la oportunidad de ver un cine más diverso, pleno, aparte de circuitos alternativos por implementar, o los cineclubes, de limitada audiencia, ¿qué alternativas ves tú?**

coreano existen descubrimientos, y muy interesantes, que vale la pena estudiarlos, verlos.

**¿Cómo es que ellos están en la capacidad de producir su realidad política, su momento histórico?**

Los momentos históricos producen una nueva sensibilidad, una nueva



» Con Christian Metz en La Sorbona.

**nando la batalla, con sus géneros de entretenimiento y los multicines que son un éxito.**

Pues sí, la gente se acostumbra a no pensar.

**Gran influencia de la televisión.**

También. Se ve televisión todo el día, la TV invade. La televisión abierta no tiene nada, pero quizás la de cable tiene poco pero algo de cine.

**La problemática de la exhibición y distribución copada por las transnacionales, sustentada en base a**

¿Qué critica el crítico? No hay material para el crítico. No tenemos una cinemateca como la francesa que tiene todo, o el Museo de Arte moderno de Nueva York donde está todo. Aquí la situación es grave.

**De allí el problema de los jóvenes y de muchos videastas que están repitiendo y en la mayoría de los casos producen obras mal hechas porque no tienen la base ni la información de lo que ya se hizo genialmente, originalmente.**

Por ejemplo, en el cine oriental, en el de Medio Oriente, el chino, el

forma de ver. Ya pasó en el cine japonés de los 60.

**O en el brasileño o en el francés.**

Claro, cualquier movimiento que logra arrasar con lo anterior.

**Pues tienes toda la razón: no tendremos ningún cambio en nuestro cine si no se genera un movimiento.**

Sí, con encuentros, debates, rupturas y confrontación. Por eso a mí me extraña que se haga una polémica de una película (*Madeinusa*) que puede ser confrontacional, con otras maneras de ver. Hay que dejar hacer, no cortar las alas. 📺

# Apuntes sobre la realidad de los multicines

**El espectar una película dentro del paquete de entretenimiento que ofrece un centro comercial es un hecho en Lima. A continuación lo que dicen las cifras.**



**1** En Lima existen 28 complejos de multicines que tienen desde 2 hasta 12 salas diferentes. Solo hay 7 salas únicas.

**2** Las cadenas de cine buscan que la exhibición de películas sea percibida como un "paquete de entretenimiento", que además de la proyección misma de la película, ofrece como una experiencia de diversión familiar completa y a un menor costo que otras alternativas de diversión, la posibilidad de anexarla a servicios de alimentación y de entretenimiento posterior, por lo que es importante que los multicines formen parte de un centro comercial o de entretenimiento. Al darles este enfoque, se disminuye la competencia con las tiendas de alquiler de videos (en donde también influye el mayor tiempo de espera para ver una película de estreno), y se reduce el impacto de la piratería audiovisual.

**3** El total de espectadores en el año 2005 fue de 13.7 millones de personas, de las cuales, el 13.9% son de provincias (el año 2004 fue de 11.3%).

**4** En nuestro país, operan actualmente 4 grandes corporaciones cinematográficas: Cineplanet, Cinemark, Cinestar y UVK, las cuales captaron el 89.8% del total de espectadores del año 2005 (12'302,600 personas).

**5** Del total de espectadores del año 2005, Cineplanet captó el 39.1% (5'356,700 personas), Cinestar el 18.7% (2'561,900 personas), Cinemark el 18.5% (2'534,500 personas), y UVK el 13.5% (1'849,500 personas).

>>>



### INDICADORES FINANCIEROS DE CINEPLANET

INDICADOR	2003	2004	2005
TOTAL DE VENTAS (En millones de soles)	47.4	49.1	52.4
PARTICIPACIÓN EN EL TOTAL DE ESPECTADORES (porcentaje)	36.1	35.2	39.7
PARTICIPACIÓN EN LA TAQUILLA TOTAL (porcentaje)	37.4	37.1	41.7



>>>

**6** Un ejemplo: el caso Cineplanet  
 = Cineplanet es la marca con la que opera Cineplex S.A. en nuestro país. Cineplex inició sus operaciones sobre la base de los bloques patrimoniales correspondientes a las actividades de distribución y exhibición de películas cinematográficas, escindidos de las empresas The Nomad Group S.A. e Inmobiliaria Sytasa S.A.

= En julio de 1999, Cineplex pasó a ser subsidiaria de Nexus Films Corp, empresa constituida en Panamá, con los aportes de Nexus Capital Partners (grupo de capitales nacionales que se dedica a brindar asesoría y desarrollar inversiones en diver-

sos sectores), y CDC Capital Partners (entidad del gobierno del Reino Unido, dedicada a invertir en negocios privados en países en desarrollo).

= Cineplanet es el líder en el campo de los complejos de cine en nuestro país, presentando un buen nivel de ingresos y posicionamiento del mercado, gracias a sus políticas de comercialización y promociones, una adecuada perspectiva de operación de la empresa y, un interesante proyecto de expansión a nivel nacional e internacional.

= Todos los complejos cuentan con una moderna infraestructura física y tecnología, con la mejor calidad de sonido y video. La diferencia entre los complejos, se da en el espacio entre las butacas, el tipo de películas a exhibirse y



## CAPACIDAD OPERATIVA DE LA CADENA CINEPLANET

COMPLEJO	UBICACIÓN	SALAS	BUTACAS
ALCÁZAR	Ovalo Gutiérrez, Miraflores	8	1,647
PRIMAVERA	C.C. Primavera Park Plaza, San Borja	9	2,176
SAN MIGUEL	Aledaño C.C. Plaza San Miguel	14	2,218
NORTE	Aledaño C.C. Mega Plaza	12	2,442
CENTRO	Jr. de la Unión	8	1,473
LA MOLINA	C.C. Molina Plaza	8	1,750
RISSO	C.C. Risso	8	1,470
AREQUIPA	C.C. Saga Falabella (Arequipa)	9	1,421
CHICLAYO	C.C. Real Plaza (Chiclayo)	8	1,643
PIURA	C.C. Saga Falabella (Piura)	8	1,594

el precio de venta de los boletos, todo lo cual está definido en función a las características sociales, económicas y culturales de los espectadores, de acuerdo a la zona de influencia de cada complejo de cines.

= Los complejos Cineplanet están ubicados principalmente como parte de modernos centros comerciales, convirtiéndose en uno de sus principales negocios "ancla", localizándose en zonas cercanas a locales comerciales, centros de entretenimiento y restaurantes.

= Cineplanet cuenta con el programa de fidelidad "Cineplanet Premium", el cual otorga puntos por asistir al cine, que luego pueden ser canjeados por entradas, con ciertas restricciones.

= Cineplanet tiene planeado inaugurar para el año 2007 en nuestro país, dos nuevos complejos de cines, uno en el Centro Comercial de Puruchuco, ubicado en el distrito de Ate (cono este de Lima), y otro en el CC Saga Falabella de Trujillo. Asimismo, está evaluando su incursión en el centro comercial que el Grupo Wong abrirá en Comas.

= En mayo del 2005, Cineplex S.A. inició sus operaciones en Chile posicionando la marca Movieland, con 4 complejos de cines, con una capacidad operativa de 31 salas y 7,396 butacas, consiguiendo en menos de 1 año, capturar el 10% del mercado.

= Para el año 2007, tienen programado abrir 2 complejos más en Chile.

# Pablo Guevara

(1930-2006)

Poeta,  
cineasta,  
ensayista,  
**MAESTRO....**

UNMSM CEDOC

# Huellas

## *Pablo Guevara y su piano de versos*

*Ahora ves el cielo  
abierto  
y es esta mano, mano que titubea*

PABLO GUEVARA

*En la Casona de la universidad  
Fue muy bueno platicar a solas  
Rezarte las plegarias de San Marcos  
Contemplar tu bello rostro de ángel dormido  
Abrazar a tus jóvenes amigos bardos  
A los escritores del 60 y a los del 70  
Y besar despacito a la noble Hanna y a tu nieto*

*Después de la furia y el humo  
Como olas plateadas  
En silencio  
Leímos Hotel del Cusco  
y otras provincias del Perú*

*Volando entre cometas amarillos  
Querido Pablo, ahora ves el cielo abierto  
Le expropias la luz al infinito  
Y tus manos ya no sufren  
Y nadie te puede encarcelar*

*Se alza nuevamente la yerba  
los ojos de la esperanza  
y la rapsodia del porvenir*

*4 de noviembre de 2006  
Aniversario de Túpac Amaru*

Rosina Valcárcel.

**S**e ha ido Pablo Guevara y su piano de versos. A veces, y sobre todo al final de su poesía, de su vida, un desmesurado piano. El piano es el único instrumento que realmente se parece al mar, allí la fauna y la flora, en su variedad, no tiene límites para sus formas, aunque su contenido sea siempre el mismo, la música. Lo que más quisiera el mar es ser el cielo, por eso los antiguos peruanos lo llamaron cielo de abajo. Así que Pablo debe de disfrutar en estos momentos de una de esas dos residencias, quien sabe las dos, a Pablo le gustaban los amplios salones de la poesía.

Se mezcló con los jóvenes, a veces hasta mimetizarse con ellos, hasta ser uno de ellos, con su corazón sabio, pero la muerte le puso un círculo, para identificarlo, como en las fotografías de personajes numerosos; y se lo llevó antes de tiempo, antes de que publicara sus obras completas; por ejemplo ese gran esquema de la poesía peruana, perfecto, donde Vallejo es un continente o un planeta, y hasta el poeta menos privilegiado posee una buhardilla. Bien, Pablo.

Le gustaban los combates, las broncas que traen los cambios profundos. Aquí estamos los rabanitos y mágicos de siempre, me alcanzó a decir una noche cuando se discutían los embustes de los candidatos acerca de los problemas de la cultura. En efecto, en el Perú la cultura es un problema para los gobiernos, una piedra en el zapato. Los gobiernos no saben lo parásitos que son de la esencia profunda de este monstruo maravilloso llamado Perú. Y se llama Perú.

Y sin embargo, y lo fundamental, para él es que el ser humano tenía una posesión inalienable en cualquier

circunstancia: su dignidad. Alguna vez, en un feo desaguisado entre dos poetas, él puso un punto final con una frase de Vallejo, que resume la ética del creador: intensidad y altura. Y a continuación, alrededor de los presentes, comenzó a crecer un bosque de pinos, oloroso, verde y dorado.

Me contó que su padre, el zapatero del poema, de aquel bello poema, no era su padre, era el hombre que lo había criado y reemplazado ese calor, esa sombra que los niños y los hombres necesitan para seguir siendo niños para no marchitarse y morir de sangrados de arena, secos como odres sin vino. Y así cantó y cantó a los seres pequeños, mirando sus valores y debilidades, mordido por los días y las noches, hasta que un día se desbordó como los ríos que bajan de los cerros, como un huaico con ansiedades de mar.

Amó cuanto pudo, amó a las imágenes de aquí y de afuera, a las palabras de toda especie, a las especies. De Hanne hizo su religión personal. Así caminaba por Lima con su alforja, su morral de siempre nuevos poemas, su bagaje de extrañas teorías, su cargamento de libros, como un gambusino codiciado de botellas de oro, dispuesto siempre a compartir el precioso metal.

Se ha ido Pablo, creí que nunca fuera a irse, pues estaba instalado entre los jóvenes y entre los más jóvenes. Algunos lo trataban de padre y de padrecito. Lima está llena de sus pasos, como cuando el otoño junta sus hojas rojas y las lleva de aquí para allá, hasta que viene un viento fuerte. Manuel Velásquez Rojas dice que era un poeta de culto; mas yo digo que era un poeta oculto. Que San Marcos me desmienta. 

Omar Aramayo.

# Huellas

## *La sencillez fue su arma*

En esta y en todas sus otras vidas habló sabiamente de sueños, ideales, de utopías y revoluciones. Las vivió para sí y los demás en el día a día. Persiguió y cristalizó en su obra de manera implacable la imaginería que brotaba a borbotones de la esencia de su alma. Fue auténtico y consecuente. Cuando se equivocaba aprendía renegando y de pronto sin aspavientos rectificaba emprendiendo nuevamente el camino. Nunca transó ante las veleidades del éxito, del dinero o del efímero poder que regala la fama. Ante estos espejismos, su risa resuena clara y diáfana en Pachacamac, Barranco, Cusco y en la Ciudad Universitaria. La sencillez fue su arma. Plasmó en la pantalla con una asombrosa capacidad dialéctica, esa dualidad-unidad que asola nuestra realidad con su pensamiento y su consecuencia vital: forma y contenido dieron origen en su cine a una expresión audiovisual única, irrepetible, **Semilla, Periódico de ayer, Historias del Ichi Oclo** y otros documentales y cortometrajes lo atestiguan. Fue incomprendido por la crítica al servicio del incipiente medio mercantil cinematográfico, su terca búsqueda de la verdad lo alejó de la sensualidad del amiguismo y las argollas que constantemente ironizó y denunció. Discutió, polemizó con todo el mundo, trabajando a diario consigo mismo y con su obra poética, torrentosa e inconfundible. Fue un gran poeta y cineasta. Pablo Guevara Miraval, mientras recorre calles, parques, malecones y plazas, atraviesa dimensiones e infinitos. Hanne lo sigue esperando como siempre. 🎬

Mario Pozzi-Escot.



»» Pablo en su casa de Pachacamac.

## **Para recordar**

**Nació en Lima en 1930. Estudió en San Marcos, de la que corriendo los años sería profesor. Como poeta perteneció a la Generación del 50. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1954 y el Copé de 1997. Destacó también en el campo cinematográfico. Sus principales poemarios: Retorno a la creatura, Los habitantes, Hotel Cusco y otras provincias del Perú. Nos dejó el 2 de noviembre de este año..**

## *Mi padre*

UN ZAPATERO

*Tenía un gran taller. Era parte del orbe.  
Entre cueros y sueños y gritos y zarpazos,  
él cantaba y cantaba o se ahogaba en la vida.  
Con Forero y Arteché. Siempre Forero, siempre  
con Bazetti y mi padre navegando en el patio  
y el amable licor como un reino sin fin.  
Fue bueno, y yo lo supe a pesar de las ruinas  
que alcancé a acariciar. Fue pobre como muchos,  
luego creció y creció rodeado de zapatos que luego  
fueron botas. Gran monarca su oficio, todo creció  
con él: la casa y mi alcancía y esta humanidad.  
Pero algo fué muriendo, lentamente al principio;  
su fe o su valor, los frágiles trofeos, acaso su pasión;  
algo se fue muriendo con esa gran constancia  
del que mucho ha deseado.  
Y se quedó un día, retorcido en mis brazos,  
como una cosa usada, un zapato o un traje,  
raíz inolvidable quedó solo y conmigo.  
Nadie estaba a su lado. Nadie.  
Más allá de la alcoba, amigos y familia,  
qué sé yo, lo estrujaban.  
Murió solo y conmigo. Nadie se acuerda de él.*

## *Dos monarcas*

*Amo al pescado, el plateado monarca  
que se agita en mis manos. Yo lo escucho  
y lo miro vibrante en mis sentidos, tal vez  
como en las costas libres de alguna gran bahía  
donde no hay pescadores que sumerjan redes.  
Fabulosa materia que me intriga los ojos,  
dinos, ¿fue feliz este espacio de aleteos dorsales?  
Surcador de los sodios, ¿fue feliz este estado del ser  
temblando en la ansiedad, pero nunca supe si es que huía  
o partía hacia costas o límites? Oh, habitante del mar,  
-otro reino que es el mío- oh, querido, necesito saberlo.*

*Hoy estamos cogidos. Y tú extrañas el mar.  
Y yo extraño el amor. Si sonara el amor  
extenso como el mar. Oh, querido.*

(De  
*Retorno a  
la creatura*)

## “Unirse y organizarse”

*En el marco del taller "Directores y escritores audiovisuales latinoamericanos organizándose por sus derechos", que se realizó en Lima el pasado mes de octubre, hablamos con Rolando Santos, Coordinador Ejecutivo de la Federación de Escritores y Directores Audiovisuales Latinoamericanos (FEDALA).*

Por Mario Pozzi-Escot.

¿Cómo ves el problema de la posible participación del productor dentro de una organización de derechos?

A pesar de que la situación en Latinoamérica es parecida, es decir, el derecho del autor audiovisual en muchos de nuestros países no se ejerce y todavía no lo podemos cobrar, cada país tiene una realidad distinta, y en el caso del Perú hay una situación particular, que es que hay un derecho que pareciera que sí se está cobrando, que es del director tomado en cuenta como intérprete, aunque algunos piensan que podría ser cobrado el derecho como intérprete como un derecho conexo, lo que está bien; pero por otro lado, lo que aún no se puede cobrar en el Perú es el derecho de autor audiovisual, no hay gestión colectiva para cobrar este derecho. Hay otro derecho que es el de productor audiovisual, que estuvo en algún momento gestionado por una organización vinculada a España como es EGEDA. Es decir que hay como dos o tres problemas al mismo tiempo, en principio la FEDALA no recomienda que las sociedades de productores como EGEDA se constituyan en monopólicas, recomendamos a las autoridades de los países y a las organizaciones que constituyan sus propias organizaciones, en el caso

de los productores se organizarán como productores, pero que sea una organización local de carácter nacional. Fundamentalmente, el derecho que a nosotros más nos importa es el derecho exclusivo de los autores audiovisuales, es decir bajo responsabilidad de los directores o realizadores.

¿Cuánto tiempo la FEDALA está trabajando en América Latina?

Se creó en México en el 2004. La FEDALA tiene más o menos 15 organizaciones, la gran mayoría son de directores. No hay organizaciones de directores y productores, dentro de los estatutos nosotros hemos puesto un lapso de dos años para que aquellas organizaciones que son de productores y directores se constituyan en una u otra.

Hemos escuchado a los ecuatorianos manifestarnos que en su país se agrupa a todos, ¿cómo ves este caso y su relación con la situación actual en el Perú?

En la última reunión de México, a pesar de que los primeros estatutos no lo contemplaban y se exigía que todas las organizaciones deben ser de directores, se hizo una modificación a pedido de Ecuador porque ellos ya eran una sociedad de gestión. En cambio, el resto de organizaciones de la FEDALA no son todavía sociedades de gestión, son gremios que se están constituyendo o quieren constituirse en sociedades de gestión colectiva. Entonces, el caso de Ecuador es único. En el Perú que hay una organización que se llama SPIA, que incluye a los productores, nosotros sugerimos que también armen una asociación exclusiva de directores, porque si no se pierde



la posibilidad de gestionar el derecho de autor y no van a poder establecer relaciones o firmar convenios internacionales con otras organizaciones de directores o guionistas, como por ejemplo con la FEDALA, porque no son autores y se supone que el derecho de los productores es distinto al derecho de los autores, siempre reconociendo de que en Latinoamérica la gran mayoría somos productores, guionistas y directores de nuestras propias películas; pero, a los efectos de la gestión colectiva lo que hay que hacer es dividir cada derecho, porque cada derecho tiene un tipo de gestión distinta y los intereses de los productores en determinados momentos colisionan con los intereses del autor.

¿Cuéntanos sobre la experiencia y los problemas que encontraron al formar la FEDALA?

La experiencia fue buena, somos más de quince países. El primer problema que encontramos, y que fue muy debatido, lo tuvimos que resolver desde la primera reunión -hasta la podemos bajar por Internet puesto que toda la discusión existe en el sitio [www.fedala.org](http://www.fedala.org), colgamos todo desde el primer día de nuestra federación hasta las últimas reuniones y todos tienen acceso-. En cuanto a la reunión pasa lo de siempre, cuando nos juntamos los cineastas, hablamos de todo al mismo tiempo, hablamos de la ley de cine, de la cuota de pantalla, de los problemas de producción y los temas de derecho autoral quedaban relegados porque las urgencias de producción hacían que este tema no sea considerado o estudiado.

¿A qué se refiere específicamente el derecho de autor? ¿FEDALA atiende todos los temas de las organizaciones de los cineastas, cómo prioriza las urgencias?

## **"La Fedala trabaja para ayudar a que los mismos creadores audiovisuales gestionen sus derechos".**

Si bien es una organización que atiende todos los temas del área, trabaja fundamentalmente por consolidar y cobrar a futuro el derecho de los autores audiovisuales: ¿quién es el autor o el titular de los derechos, quién es el autor del film? Se dice que es una obra en colaboración, intervienen varios responsables, pero sin lugar a dudas el principal titular de esos derechos es el director. También está el guionista y también, por supuesto, el compositor musical. ¿Qué porcentaje tiene cada uno? Son las sociedades de gestión colectiva las que resuelven el porcentaje de autoría en la obra audiovisual, sin que quede duda que es el director cinematográfico el responsable de la obra. El director llega tarde a la gestión, los músicos ya están organizados, hace mucho tiempo que tienen sociedades de gestión, los escritores también están organizados, por lo tanto los guionistas tienen sociedades. Los que no tenían y no tienen, salvo México y Ecuador son los directores, aunque en Chile los guionistas tampoco la tienen. Al llegar tarde y no usar las herramientas adecuadas, se han perdido de cobrar los derechos de autor en los más de cien años que tiene de existencia el cine. La legislación existe en muchos casos, es cierto que puede ser insuficiente o que deben modificarse algunos artículos, aun así el derecho existe. El gran problema que tienen los cineastas es un problema de organización. La FEDALA trabaja para ayudar a que en cada país sean los mismos creadores audiovisuales

los que gestionen su derecho. Trabajamos para eso.

En muchos países, sobre todo en el Perú las películas se copian, se piratean y se venden en las calles, ¿frente a ese problema qué recomendación le da la FEDALA?

A todos los autores esta realidad nos perjudica, pero en lo personal yo no me hago tanto problema con el asunto de la piratería, porque aquí se evidencia un tema que tiene que ver con la pobreza en Latinoamérica. La piratería va a terminar no por legislación, sino cuando terminemos con la pobreza.

¿Es más bien un problema de educación, de poder adquisitivo?

Exactamente, de educación, es un problema social no de derechos. Es obvio que nuestras sociedades están en contra de la piratería, pero te puedo asegurar de que si hablas individualmente con la mayoría de los cineastas, sobre si su obra en particular se piratea, te dirá que no le provoca grandes perjuicios económicos, todos sabemos que las grandes perjudicadas son las transnacionales, esto no quiere decir que nosotros no estamos de acuerdo con que se controle la piratería, este es un tema social y está totalmente comprendido por la mayoría de los miembros de la FEDALA. Si todavía no tenemos reconocidos nuestros derechos ni cobramos un solo peso, que nos vamos a preocupar por los intereses del productor que sí son afectados en alguna medida.

Nosotros estamos como autores audiovisuales solos, esta es la diferencia con otras sociedades de gestión. Solo el director puede luchar por su gestión colectiva y por su derecho autoral, esa es la realidad. En el caso de la piratería los afectados son otros creadores,

>>>



» En el Perú seguimos luchando por el Ley del Cine.

>>>

los productores, los músicos, por eso para el control de la piratería intervienen otras sociedades; además, que al ser la piratería ilegal existen otras instituciones que protegen esos derechos. Pero con respecto al derecho autoral, y sobre eso la FEDALA trabaja, estamos solos. Solamente los directores pueden tener capacidad de gestionar su derecho.

Ustedes están trabajando sobre lo que llamaríamos el área andina, Perú, Bolivia, Chile, Ecuador, ¿cuál es la realidad en ese sector? ¿Han desarrollado alguna línea sobre la gestión autoral?

La aparición de EGEDA y otras organizaciones en Latinoamérica es consecuencia de que nosotros no somos capaces de generar nuestras propias sociedades de gestión. Ahora protestamos contra el monopolio, pero no hay duda de que tiene que ver con nuestras limitaciones políticas y organizativas en la gestión colectiva y también con los problemas

## "Los canales de televisión, a nivel mundial, son los principales aportantes de los derechos de autor".

en aquellos lugares donde existió corrupción, donde la mayoría de cineastas prefiere que le cobre una sociedad extranjera antes que los ladrones que tenemos en el país, es una cosa dolorosa pero totalmente cierta. La situación depende de las organizaciones locales para poder revertir esta situación y demostrar que podemos gestionar derechos y distribuir cómo se debe distribuir, honestamente.

¿Esos derechos se refieren al guión, a la fotografía, a la producción, a la música o solamente a la dirección?

En el caso de EGEDA cobra como productor. Pero cada uno es autor en su responsabilidad frente a la obra: el músico de la musicali-

zación, el escritor del guión o de la adaptación, y nosotros por la parte de los directores cobramos el derecho autoral que nos corresponde.

¿A quién le cobran?

Los que deberían pagar son los que usan las obras audiovisuales, los canales de televisión, las salas cinematográficas y todos aquellos otros usuarios de películas, audiovisuales o videos. Los principales aportantes a nivel mundial son los canales de televisión, tanto por aire como por tierra; los satelitales, las salas de exhibición y otros.

¿Cuántos talleres realiza la FEDALA al año?

Dos. Uno de características internacionales donde van todos los delegados de Latinoamérica y uno más de característica nacional como de este, aquí en Lima.

Bien, ¿algún mensaje para los cineastas peruanos?

Unirse y organizarse.



## Hacia una legislación que proteja los derechos de autor en la actividad cinematográfica

*El doctor Martín Marizcurrena, Director Regional de la Confederación Internacional de las Sociedades de Autores y Compositores para la América Latina, también fue uno de los expositores en el taller "Directores y escritores audiovisuales latinoamericanos organizándose por sus derechos". En la siguiente entrevista toca temas de gran importancia para la formalización de los derechos de autor en nuestro país.*

Por Mario Pozzi-Escot.

Quisiera que, en base al interés que tenemos en difundir los valores y las reglas sobre las oportunidades para los autores, nos explique los aspectos

favorables y los desfavorables del derecho de autor, en una realidad como la peruana donde el cine no está en lo absoluto protegido.

Efectivamente, usted lo dice, el cine no

está protegido, yo diría además que el cine no está lo suficientemente protegido. El cine es dentro de la cultura una de los mayores referentes del pueblo y de ese

>>>

>>>

país, porque en general, los realizadores tratan de expresar la problemática del pueblo, el sentimiento del pueblo. Por eso digo que a mi juicio la actividad de los directores para la cultura nacional y para el conocimiento del país en el extranjero tienen en el cine a uno de los vehículos más positivos. Como en el Perú la industria es incipiente, no está organizada como debería estar, porque como pasa en casi todos nuestros países, el factor económico es uno de los escollos que hacen que la industria no pueda profesionalizarse. Los realizadores o directores asumen papeles que en otras latitudes están definidos, en una industria organizada, el papel del director, del realizador es absolutamente independiente del papel del productor. Sabemos que el productor es un individuo, una persona natural o jurídica, que invierte en la producción para comercializar esa obra audiovisual, generalmente los directores son contratados por ese productor y realizan su película. En el Perú, los directores en general lo hacen todo.

**¿Entonces ante esta situación intervinen factores que se contradicen en relación a la legislación del derecho de autor?**

La contradicción, o más que nada la confusión, es la mente de los realizadores. Los directores o realizadores dicen: yo soy el director y también soy el productor. Yo siempre saco un ejemplo: usted tiene dos sombreros, cuando hace la película es el director, después se saca ese sombrero y se transforma en productor y ese es el problema, aparece la confusión de saber defender sus derechos tanto como director o productor.

**¿Esto es coyuntural porque en un desarrollo posterior de la industria y de acuerdo a las condiciones de producción cada uno va a asumir su propia realidad?**

Él puede asumirla como director, pero con una claridad de conceptos, de obligaciones y de derechos. Mejor dicho que cada sombrerito conlleva una responsabilidad.

**"Por la convención de Berna, el autor tiene la protección de su obra así no la haya registrado".**

**¿En cuanto a la organización que se viene propiciando acá por el SPA, esta organización podría entrar al FEDALA siendo representativa de los productores y de las empresas?**

Aquí en Perú hay varias organizaciones de gestión colectiva de derechos de autor. La más notoria es la APDAYC que nuclea a todos los autores y compositores de música, primero, no solo porque es la de mayor antigüedad, segundo porque la utilización musical es la que tiene más difusión y más mercado, eso pasa en casi todos los países y aquí también. También existe la sociedad de artistas plásticos, visuales, eso en cuanto a la gestión de los derechos de autor. ANAI representa a los intérpretes y ejecutantes y UNINCRO representa a los productores de fonogramas.

**Es evidente la ausencia de una legislación que proteja los audiovisuales.**

La convención de Berna reconoce a todos los autores y sus derechos, y el Estado peruano adhiere sus principios.

**¿Eso quiere decir que de hecho cualquier director está protegido en cuanto a sus derechos?**

La convención de Berna sostiene que el autor tiene la protección de su obra sin ningún tipo de formalidad, eso significa que para ser protegida no necesita registrarla; sin embargo, y la propia ley lo dice, el registro de la obra es declarativo y no constitutivo.

**¿Entonces lo que funciona es la fecha?**

Porque los autores a pesar de saber que no es necesario registrar su obra lo hacen, porque en la eventualidad de que pudiera existir mañana algún plagio de una obra determinada, el autor damnificado necesitará exhibir pruebas y usará como medio las fechas en que registró su obra. Y esto concierne a cualquier tipo de creación.

**¿Podría explicarnos la relación de la FEDALA con nosotros que somos productores, directores y realizadores al mismo tiempo? ¿Cómo hacemos para organizarnos independientemente?**

La FEDALA ha sido creada para promover la creación de sociedades de directores. En nuestras legislaciones existen ciertos artículos que de alguna manera si no son bien entendidos, como que estarían coartando o impidiendo la gestión colectiva de los directores, ¿Por qué? Porque las leyes establecen que el director es autor de su obra, el guionista también, el compositor musical que compone la música también, pero cuando la obra está terminada la ley establece que si no hay un pacto en contrario, es decir si no está en un contrato que se hace de transferencia con el productor y no se establecen claramente cuáles son los derechos que se reserva el director, la ley presupone, y así lo dice, que los autores en general, guionista, compositor y director le ceden los derechos al productor. Son derechos de explotación de la obra, es decir con tiempo determinado y que se establecen en el contrato, dónde se establecen, cuáles son las condiciones y los alcances que tienen esas cesiones, si es para exhibir en cine, televisión, todos los usos que se le pueda dar a un audiovisual. ¿Cuáles son los derechos que se reserva para sí el director, y cuáles el productor? Si no se tiene todo esto presente viene el problema y la confusión. Cuando nosotros explicamos esto los directores dicen, pero caramba si yo también soy el productor, acaso me tengo que condicionar a mí mismo, y comienzan los problemas.

**Esto que es una etapa de la industria pasará, pero por el momento es una realidad para nosotros.**

Sí, creo que sí, está ligada al desarrollo de la industria.

**Puesto que ya ha pasado en otros países y existe esa experiencia, la SISAC que es internacional, ¿qué funciones, qué estrategias presenta ante estas realidades?**

La SISAC es la confederación internacional de sociedades de autores y compositores, es una entidad privada sin fines de lucro que nuclea a doscientas diecisiete sociedades en todo el mundo, sociedades de derechos musicales, dramáticos, audiovisuales, visuales, plásticos... que tiene su sede en París y tres delegaciones, una de las cuales está en Latinoamérica, la cual yo integro y soy director de ella. La SISAC lo que hace es propender a que en todos los países existan leyes protectoras del derecho de autor.

### ¿Cómo funcionarían estos mecanismos frente a la inexistencia de una ley apropiada?

La SISAC es una organización internacional, viene a colaborar asesorando y mostrando cuáles son los estándares internacionales, cuáles son las reglas con las que podrían funcionar, lo que no puede es intervenir directamente en el Estado, salvo acompañando a los nacionales. Si el día de mañana el conjunto de realizadores iniciara una campaña para formalizar una ley, nosotros no tenemos ningún inconveniente en colaborar en función de los requerimientos legales y formales.

### ¿Qué piensa usted de un país que no tiene una legislación y no protege su cine?

Lamentablemente el Perú no es el único en América Latina, todavía nuestros países y nuestros gobernantes tienen otras prioridades, el factor económico, el factor social muchas veces para estas autoridades merecen más atención.

### Y la cultura audiovisual, ¿qué sucede con ella?

La cultura queda relegada, no a un segundo, sino a un cuarto o quinto lugar, pero no por eso dejamos de luchar.

**Y frente a esto, ¿ustedes tienen una visión que trata de nuclear a todos los países de Latinoamérica? Tenemos una diversidad y una multiplicidad de recursos, razas y regiones y diferencias en cuanto al desarrollo, por ejemplo, el área andina.**

Las particularidades del área andina son muy parecidas entre ellas si las comparamos con las realidades, por ejemplo, del MERCOSUR, es decir hay realidades diferentes entre los países del grupo andino y los otros países y esa es la razón por la cual la tendencia es de tratar de unificar de forma de no desperdiciar esfuerzos, porque las mismas realidades de Perú las tienen en Ecuador, las están teniendo en Chile, entonces para qué trabajar país por país si podemos hacerlo en conjunto.

**Hablando de otra cosa, existe una serie de planos diferentes, la industria evoluciona rápidamente y tanto en cine como en la televisión, en el video y últimamente en la Internet, la tecnología nos lleva por caminos nuevos que nos exigen nuevas propuestas legales, nuevas posibilidades y alternativas.**

En cuanto a la legislación, no cambia, los autores tanto como los intérpretes, tienen reconocidos sus derechos, el mercado tradicional en cuanto a la protección de los derechos de autor debe ir poniéndose al día y enfrentar los nuevos retos de la tecnología en los medios. En cuanto

a los derechos de autor es para todos igual, no importa si la obra es exhibida en los cines, televisada o en Internet. La protección es la misma.

### ¿A qué se refiere esa protección?

Hablamos primero de los derechos de autor que comprenden dos ramas: el derecho patrimonial y el derecho moral. El derecho patrimonial es aquel que establece que la obra es propia del autor, que está puesta en el comercio y tiene la facultad de autorizar o prohibir el uso de esa obra mediante condiciones y términos que él establezca. El derecho moral que está ligado a los países de tradición latina es el que tiene que ver con el derecho que tiene el autor a permanecer en el anonimato si no quiere identificarse, el derecho a la paternidad para reconocer la que es su obra, darle los créditos que aparecen en las películas y la intangibilidad de la obra, es decir que nadie puede modificarla sin autorización de él, y luego tiene el derecho a distribución y otros más y también el juicio por arrepentimiento.

>>>

>>>

### ¿Niega su obra?

No es que la niegue, pero, por ejemplo, se ha dado el caso en que los autores tenían una filosofía determinada en su juventud y producen un material que al cabo del tiempo, digamos que está totalmente opuesto a su filosofía actual. Como que ellos se arrepienten.

### Y eso, ¿cómo se ejecuta legalmente?

Está previsto, si hay un perjuicio por parte del autor en arrepentimiento, y si produce un perjuicio económico a quienes compran los derechos, tendrá que resarcirlos. Eso está previsto.

### ¿Cuándo comienzan a funcionar las organizaciones de gestión orientando sus esfuerzos al mundo audiovisual y cuáles son los problemas de la exhibición, distribución y mercado, teniendo en cuenta la presencia de los grandes intereses industriales en relación a la realidad del mundo audiovisual local?

No es solamente en el campo de la cinematografía o de los audiovisuales donde se evidencia esa problemática, sucede también en el campo de la música, hay empresas multinacionales que son las grandes productoras de Hollywood, por ejemplo. Son las que de alguna manera manejan el mercado audiovisual global, pero tenemos la suerte de que todavía en Europa hay una fuerte corriente que es diferente y que se opone a la de los productores estadounidenses, y que dicho sea de paso se remonta desde la aparición de la cinematografía en el siglo XIX.

**Aquí en Perú tuvimos una experiencia reciente con la aparición de EGEDA, organización española, que no tuvo muy buenos resultados y surgieron, con algunos cineastas, problemas que los obligaron a revisar sus tratos. Es obvio que ante la inexperiencia y la carencia de legislación apropiada EGEDA estableció sus propias reglas, ¿qué piensa usted de esto?**

## "En el Perú no existe una entidad que gestione los derechos del autor audiovisual".

¿Qué es lo que sucede? Mire, en el país no existe una sociedad que gestione los derechos del sector audiovisual, los productores de los filmes que aquí se distribuyen que son extranjeros, si bien es cierto que la ley los asiste y les da protección, sin embargo en la práctica los problemas son múltiples, lo que propició que EGEDA irrumpa en nuestros países creando con los realizadores nacionales una sociedad de gestión de los productores, esto se está dando en muchos países, Argentina, Chile... No conozco mucho la realidad de estos países pero con los antecedentes que tengo como que no ha funcionado y desconozco las causas, pero en la práctica la implantación de EGEDA y la unión en nuestros países de los autores nacionales no ha venido dando resultados. Hubo afiliados y después se desafiliaron.

### ¿Algo semejante sucede en Ecuador?

Sí, claro, y también sucede acá en Perú, hay un desentendimiento entre las partes.

### Claro, son los intereses de mercado.

Por lo que me cuentan sobre lo que está pasando, no se entiende muy bien cuál es la idiosincrasia y la forma de trabajo en nuestros países y se intenta implantar un sistema como el de Europa, en este caso España, un sistema que va a costar mucho aplicarlo, es una cuestión de crecimiento, evolución, es un proceso de concientización y de consolidación ante los usuarios.

### La FEDALA está en eso, investigación, talleres...

Claro, la FEDALA y la SISAC, que está colaborando con ella, están haciendo de alguna manera un trabajo minucioso, informando a los creadores audiovisuales que no están unidos y que no tienen conocimiento sobre sus derechos, tratando de motivar a los realizadores y creadores nacionales

sobre cuáles son y cuál es la conveniencia para su afiliación en una sociedad colectiva de gestión, construida por ellos mismos.

### A partir de ahí, ¿cuál sería la evolución de estas organizaciones?

Sociedades que se constituyen, que obtienen el reconocimiento del Estado a través de todos los mecanismos determinados en la ley, empiezan a tomar contacto con sus similares en el exterior a través de la suscripción de contratos de representación recíproca, van a comenzar en el país a representar y proteger a los autores extranjeros y viceversa, las otras organizaciones en sus países van a defender los derechos de los realizadores peruanos.

### Estamos hablando de fondos, de capitales y para eso se necesita ser muy claros en cuanto a su manejo, ¿qué recomendaciones nos daría para el buen éxito de estas actividades?

Esto no se construye de un día para otro, es un trabajo de hormigas, como decimos nosotros. Lo primero que se tiene que hacer es tratar de persuadir, motivar, de concientizar a los propios autores, explicarles cuáles son las ventajas de la sociedad de gestión, que no es una sociedad con fines de lucro, explicarles cuáles son los mecanismos que les van a permitir defender sus derechos de manera conjunta y no individualmente. Como también está el sindicalismo de por medio, lo que genera confusiones, es decir, en principio tienen su sindicato y luego creen que la gestión colectiva es parecida a la del sindicato y se duplican esfuerzos, lo que no debe ser, lo que obliga a explicarles la diferencia de uno y otro sistema. Lo primordial en el sindicato es que todos los miembros tienen los mismos derechos, en el caso de las sociedades de gestión colectiva desde el punto de vista político tienen los mismos derechos, pero desde el punto de vista patrimonial, los autores van a recibir unos más que otros de acuerdo a su producción y esto es la base de la diferencia. 

# El pago de los derechos es una realidad

*Aunque con el actor Enrique Victoria podríamos hablar muchísimo de su larga y exitosa carrera, ahora lo hacemos sobre una lucha que también le ha tomado varios años de su vida: conseguir que a los artistas se les reconozcan sus derechos. Como secretario de Economía y Finanzas de la ANAIE (Asociación Nacional de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes) conversa sobre los éxitos logrados.*



Por Mario Pozzi-Escot.

**Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.**

ANAIE es una entidad que persigue, protege, recauda, reparte y distribuye entre los propios artistas los derechos que ellos tienen por la comunicación pública de sus grabaciones, llámense fonogramas o videogramas. ANAIE está formada por dos colectivos, un colectivo musical que está integrado por cantantes y músicos ejecutantes y por los artistas del audiovisual que son fundamentalmente actores, bailarines, que trabajan en cine o en televisión. En lo que se refiere a los derechos de comunicación pública de los fonogramas estamos cobrando desde el 2003 y repartiéndolo anualmente en el mes de octubre a los cantantes y a los músicos.

**¿Cómo funciona la organización, cuál es su método para cobrar?**

Hay un tarifario que se publicó de acuerdo a la norma, que es la 822, las tarifas las elaboran las propias entidades de gestión. Nosotros hemos elaborado la nuestra conjuntamente con la sociedad de gestión de los productores fonográficos que se denomina UNINTRO, las inscribimos en el INDECOPI, en la oficina de derechos de autor y las publicamos en el diario El Peruano. Treinta días después entraron en vigencia

# Gestión colectiva

## Marco legal

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

ANAIE es una entidad que persigue, protege, recauda, reparte y distribuye entre los propios artistas los derechos que ellos tienen por la comunicación pública de sus grabaciones, llámense fonograma o videograma. ANAIE está formada por dos colectivos, un colectivo musical que está integrado por cantantes y músicos ejecutantes y por los artistas del audiovisual que son fundamentalmente actores, bailarines, que trabajan en cine o en televisión.

>>> y merced a eso hemos empezado a cobrar en el 2003.

### ¿Qué pasaba antes con sus derechos?

Antes nadie pagaba nada. El pago por los derechos surge con la Convención de Roma que firma el Perú a finales de los 60 y que debió entrar en vigencia un año después, pero que no entró en plena vigencia porque necesariamente debía ser ratificada por el Congreso, después que fue aprobada por el gobierno del general Velasco Alvarado y como en esa época se cerró el Congreso, recién durante el segundo gobierno de Belaunde la adhesión del Perú a la Convención de Roma fue ratificada por el Congreso. No obstante, tengo que decir que el general Velasco adelantándose a ello promulgó la Ley del Artista durante el gobierno militar. Fue la 19479, que en realidad era un decreto ley que ya introducía una protección al derecho de propiedad intelectual del artista por el uso de sus obras, de sus grabaciones.

### ¿Que artistas conforman la ANAIE?

Cantantes, músicos, actores y ejecutantes,

### No tienen compositores.

Para nada, no tenemos nada que ver con ellos.

### Ni directores.

## "Aunque los directores de cine insisten en un derecho de autor, para nosotros ellos son intérpretes".

Directores de cine y televisión, sí.

### ¿Porqué?

Porque nosotros hemos considerado a los directores en la Ley del Artista, ya que tienen derechos.

### ¿Cuáles son los derechos de los directores que defienden?

Los mismos que defendemos para los actores, la comunicación pública de las películas. Aunque los directores de cine insisten en un derecho de autor, nosotros no tenemos nada que ver con eso, para nosotros ellos son intérpretes de un libreto, podrán llamarse autores, pero no nos interesa ni le interesa a Roma ni a nadie. Los señores directores de cine son intérpretes de un guión, que puede ser propio, y que lo interpretan en imágenes.

### ¿Cuál es la diferencia con la nueva organización SPA?

Que ellos son productores. En la ANAIE están los artistas, para nosotros un director es un artista, es un intérprete. Puede que algunos, como en el caso de Robles Godoy (Armando), no se consideren intérpretes, pero eso es un problema personalísimo.

El señor Tamayo (Augusto) tampoco se considera intérprete. También es cuestión de una percepción absolutamente personal, el director no inventa nada, interpreta; tiene un guión, que puede ser muy completo, todo lo que quieras, o puede que no tenga ninguna referencia técnica. Para nosotros el director no es un autor, le concedemos lo mismo que a los actores, nosotros le cobramos al canal, aparte del trabajo que haya pagado el canal o la productora de la película. Por ejemplo, en Inca films, el Sr. Lombardi (Francisco) contrata a un actor para que haga un papel y le paga y punto, pero cuando se exhibe la película el espectador paga por su entrada, pero resulta que al productor de la película le corresponde un porcentaje de la exhibición pactado para recuperar su inversión, si la película tiene una buena recaudación, por lo tanto hay ganancias, y ahí entra también el derecho de propiedad intelectual del artista. Es una tarifa que se establece, se conversa, se discute y se publica en El Peruano y a los treinta días de publicada entra en vigencia. Y se le cobra, tanto a la TV como al cine, por las telenovelas o por las películas presentadas.

### En las reposiciones también funciona.

Claro, cada vez que una grabación se pone en comunicación pública se cobra, hondas hertzianas, por cable, por Internet en el momento que el público quiera sentarse a mirarla. Los servidores de la Internet tienen que pagar. Los canales, los restaurantes deben pagar, su clientela se divierte

## Miembros asociados

## Funciones

## Equipo de trabajo

comiendo y viendo programas, ellos ganan con nuestros programas, los hoteles con servicio de cable o video.

### ¿Cómo controlan esos usos?

Por la ley de industria comercio y turismo, podemos controlar la cantidad de televisores que tienen los hoteles o los restaurantes y tenemos una tarifa por pantalla, así que de acuerdo al número de aparatos que tengan esos establecimientos pagan una cantidad mensual. En el caso de los restaurantes, se hace el cálculo por el número de comensales y por el promedio de costo -el más caro y el más barato- de los platos que sirven. Por ejemplo, si un restaurante tiene una capacidad para cuarenta comensales y el plato de mayor precio es de 35 soles y el de menor, seis soles, hay 29 de promedio, que entre dos sale a 14 soles, entonces ese es el promedio que va a pagar mensualmente por comensal. También se tiene en cuenta los programas que ven los comensales. Por ejemplo, cuántas películas pasaron los canales en un mes, también cuántas telenovelas, cuántos programas musicales... Estamos hablando de restaurantes no del canal. Ese es otro rublo, cada uno paga una cantidad mensual, de acuerdo a la programación del canal.

### Eso demandará una infraestructura y un procedimiento de negociación directa para aplicar la ley.

Así es, se puede negociar pero deberán pagar. Es la ley. Todo el dinero recaudado se va a un fondo común. En cuanto a la TV es cuestión de por-

centajes sobre la programación y la salida al aire, aplicaciones respetando el género televisivo, con respecto a si es telenovela, estreno, reposición, programa de entretenimiento, serie, etc., el procedimiento para repartir lo recaudado es en base a los puntos acumulados en relación a los capítulos, las apariciones y el rol actuarial: protagonistas, secundarios, extras figurantes. Son tarifas y procedimientos aprobados por la institución y de acuerdo a ley.

### ¿Cómo resuelve la institución sus necesidades administrativas? De gerencia.

.Del bruto, la ley dice que se retira el 30 por ciento para el mantenimiento de la entidad. Se paga local, papeles, empleados...

### ¿Cuál es el origen de todos estos logros? ¿Desde cuándo la lucha por sus derechos?

El origen se remonta a la protesta de los artistas en el Convenio de Berna, del cual hace un tiempo el Perú es signatario, convenio que se ha ido ampliando, modificando y funciona para todo el territorio nacional. Por ejemplo, si un canal del Cusco emite un programa del canal 9, aparte de pagarle al canal nos pagará a nosotros también.

### ¿Cómo está funcionando la ANAIE en la actualidad?

Nosotros estamos pagando por tercer año consecutivo a los cantantes y a

los músicos. El año pasado les hemos pagado a los actores con el dinero de nuestras recaudaciones públicas del año 20004 que habían hecho en España, de las telenovelas peruanas como **Luz María, Pobre diablo** y películas como **El forastero**, de García, **Tinta roja** y alguna más de Lombardi, y otras que se habían pasado en ese país. Allí hay una entidad igual a la nuestra que recaudó de acuerdo a las tarifas que hay en España.

### ¿Cómo se llevan con EGEDA España? Porque acá en Perú la cosa como que no anduvo.

EGEDA ha tenido un grave problema con los compañeros productores que viven engreidísimos con el asunto de que son autores y dejan de lado, menosprecian el término productores, que les produce dinero de verdad. EGEDA España que sí tiene a productores que son los mismos directores porque allá no se andan con detalles, pues cobran de todos lados. Pueden cobrar como productores y como intérpretes. Cuando aquí se formaron con EGEDA España vieron que había plata, pero no pensaron como productores, pensaron como autores. "Es que nosotros hacemos todo", manifestaban e hicieron los estatutos, nombraron una directiva presidida por Chicho Durant e integrada por Tamayo, por Pereira (Nilo) y no sé quién más.

### Terminó mal eso.

Todo lo financiaban los españoles. Nombraron un director general y

# Derechos

## Gestión colectiva

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

### Marco legal

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

ANAIE es una entidad que persigue, protege, recauda, reparte y distribuye entre los propios artistas los derechos que ellos tienen por la comunicación pública de sus grabaciones. Llamémosle fonograma o videograma. ANAIE está formada por dos colectivos: un colectivo musical que está integrado por cantantes y músicos ejecutantes y por los artistas del audiovisual que son fundamentalmente actores, bailarines, cine o en televisión. En lo que se refiere a los derechos de comunicación pública de los fonogramas estamos cobrando desde el mes de octubre a los cantantes y a los músicos.

>>>

y mercé a eso hemos empezado a cobrar en el 2003.

### ¿Qué pasaba antes con sus derechos?

Antes nadie pagaba nada. El pago por los derechos surge con la Convención de Roma que firma el Perú a finales de los 60 y que debió entrar en vigencia un año después, pero que no entró en plena vigencia porque necesariamente debía ser ratificada por el Congreso, después que fue aprobada por el gobierno del general Velasco Alvarado y como en esa época se cerró el Congreso, recién durante el segundo gobierno de Belaunde la adhesión del Perú a la Convención de Roma fue ratificada por el Congreso. No obstante, tengo que decir que el general Velasco adelantándose a ello promulgó la Ley del Artista durante el gobierno militar. Fue la 19479, que en realidad era un decreto ley que ya introducía una protección al derecho de propiedad intelectual del artista por el uso de sus obras, de sus grabaciones.

### ¿Que artistas conforman la ANAIE?

Cantantes, músicos, actores y ejecutantes,

### No tienen compositores.

Para nada, no tenemos nada que ver con ellos.

### Ni directores.

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

que, protege, recauda, reparte y distribuye entre los propios artistas los derechos que ellos tienen por la comunicación pública de sus grabaciones. Llamémosle fonograma o videograma. ANAIE está formada por dos colectivos: un colectivo musical que está integrado por cantantes y músicos ejecutantes y por los artistas del audiovisual que son fundamentalmente actores, bailarines, cine o en televisión. En lo que se refiere a los derechos de comunicación pública de los fonogramas estamos cobrando desde el mes de octubre a los cantantes y a los músicos.

ANAIE es una entidad que persigue, protege, recauda, reparte y distribuye entre los propios artistas los derechos que ellos tienen por la comunicación pública de sus grabaciones. Llamémosle fonograma o videograma. ANAIE está formada por dos colectivos: un colectivo musical que está integrado por cantantes y músicos ejecutantes y por los artistas del audiovisual que son fundamentalmente actores, bailarines, cine o en televisión. En lo que se refiere a los derechos de comunicación pública de los fonogramas estamos cobrando desde el mes de octubre a los cantantes y a los músicos.

## "Aunque los directores de cine insisten en un derecho de autor, para nosotros ellos son intérpretes".

Directores de cine y televisión, sí.

### ¿Por qué?

Porque nosotros hemos considerado a los directores en la Ley del Artista, ya que tienen derechos.

### ¿Cuáles son los derechos de los directores que defienden?

Los mismos que defendemos para los actores, la comunicación pública de las películas. Aunque los directores de cine insisten en un derecho de autor, nosotros no tenemos nada que ver con eso, para nosotros ellos son intérpretes de un libreto, podrán llamarse autores, pero no nos interesa ni le interesa a Roma ni a nadie. Los señores directores de cine son intérpretes de un guión, que puede ser propio, y que lo interpretan en imágenes.

### ¿Cuál es la diferencia con la nueva organización SPA?

Que ellos son productores. En la ANAIE están los artistas, para nosotros un director es un artista, es un intérprete. Puede que algunos, como en el caso de Robles Godoy (Armando), no se consideren intérpretes, pero eso es un problema personalísimo.

El señor Tamayo (Augusto) tampoco se considera intérprete. También es cuestión de una percepción absolutamente personal, el director no inventa nada, interpreta; tiene un guión, que puede ser muy completo, todo lo que quieras, o puede que no tenga ninguna referencia técnica. Para nosotros el director no es un autor, le concedemos lo mismo que a los actores, nosotros le cobramos al canal, aparte del trabajo que haya pagado el canal o la productora de la película. Por ejemplo, en Inca films, el Sr. Lombardi (Francisco) contrata a un actor para que haga un papel y le paga y punto, pero cuando se exhibe la película el espectador paga por su entrada, pero resulta que al productor de la película le corresponde un porcentaje de la exhibición pactado para recuperar su inversión, si la película tiene una buena recaudación, por lo tanto hay ganancias, y ahí entra también el derecho de propiedad intelectual del artista. Es una tarifa que se establece, se conversa, se discute y se publica en El Peruano y a los treinta días de publicada entra en vigencia. Y se le cobra, tanto a la TV como al cine, por las telenovelas o por las películas presentadas.

### En las reposiciones también funciona.

Claro, cada vez que una grabación se pone en comunicación pública se cobra, ondas hertzianas, por cable, por Internet en el momento que el público quiera sentarse a mirarla. Los servidores de la Internet tienen que pagar. Los canales, los restaurantes deben pagar, su clientela se divierte

chos

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE

mbros asociados

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

ANAIE es una entidad que persigue, protege, recauda, reparte y distribuye entre los propios artistas los derechos que ellos tienen por la comunicación pública de sus grabaciones, llámense fonograma o video-grama. ANAIE está formada por dos colectivos, un colectivo musical que está integrado por cantantes y músicos ejecutantes y por los artistas del audiovisual que son fundamentalmente actores, bailarines, que trabajan en cine o en televisión.

comiendo y viendo programas, ellos ganan con nuestros programas, los hoteles con servicio de cable o video.

### ¿Cómo controlan esos usos?

Por la ley de industria comercio y turismo, podemos controlar la cantidad de televisores que tienen los hoteles o los restaurantes y tenemos una tarifa por pantalla, así que de acuerdo al número de aparatos que tengan esos establecimientos pagan una cantidad mensual. En el caso de los restaurantes, se hace el cálculo por el número de comensales y por el promedio de costo —el más caro y el más barato— de los platos que sirven. Por ejemplo, si un restaurante tiene una capacidad para cuarenta comensales y el plato de mayor precio es de 35 soles y el de menor, seis soles, hay 29 de promedio, que entre dos sale a 14 soles, entonces ese es el promedio que va a pagar mensualmente por comensal. También se tiene en cuenta los programas que ven los comensales. Por ejemplo, cuántas películas pasaron los canales en un mes, también cuántas telenovelas, cuántos programas musicales... Estamos hablando de restaurantes no del canal. Ese es otro rublo, cada uno paga una cantidad mensual, de acuerdo a la programación del canal.

### Eso demandará una infraestructura y un procedimiento de negociación directa para aplicar la ley.

Así es, se puede negociar pero deberán pagar. Es la ley. Todo el dinero recaudado se va a un fondo común. En cuanto a la TV es cuestión de por-

Derechos

artista

## Equipo de trabajo

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

centajes sobre la programación y la salida al aire, aplicaciones respetando el género televisivo, con respecto a si es telenovela, estreno, reposición, programa de entretenimiento, serie, etc., el procedimiento para repartir lo recaudado es en base a los puntos acumulados en relación a los capítulos, las apariciones y el rol actoral: protagonistas, secundarios, extras figurantes. Son tarifas y procedimientos aprobados por la institución y de acuerdo a ley.

### ¿Cómo resuelve la institución sus necesidades administrativas? De gerencia.

Del bruto, la ley dice que se retira el 30 por ciento para el mantenimiento de la entidad. Se paga local, papeles, empleados...

### ¿Cuál es el origen de todos estos logros? ¿Desde cuándo la lucha por sus derechos?

El origen se remonta a la protesta de los artistas en el Convenio de Berna, del cual hace un tiempo el Perú es signatario, convenio que se ha ido ampliando, modificando y funciona para todo el territorio nacional. Por ejemplo, si un canal del Cusco emite un programa del canal 9, aparte de pagarle al canal nos pagará a nosotros también.

### ¿Cómo está funcionando la ANAIE en la actualidad?

Nosotros estamos pagando por tercer año consecutivo a los cantantes y a

Tecnología

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

ANAIE es una entidad que persigue, protege, recauda, reparte y distribuye entre los propios artistas los derechos que ellos tienen por la comunicación pública de sus grabaciones, llámense fonograma o video-grama. ANAIE está formada por dos colectivos, un colectivo musical que está integrado por cantantes y músicos ejecutantes y por los artistas del audiovisual que son fundamentalmente actores, bailarines, que trabajan en cine o en televisión.

Quisiera que nos cuentes la realidad actual de los actores e intérpretes en el Perú, en relación a sus derechos y la existencia de la ANAIE.

ANAIE es una entidad que persigue, protege, recauda, reparte y distribuye entre los propios artistas los derechos que ellos tienen por la comunicación pública de sus grabaciones, llámense fonograma o video-grama. ANAIE está formada por dos colectivos, un colectivo musical que está integrado por cantantes y músicos ejecutantes y por los artistas del audiovisual que son fundamentalmente actores, bailarines, que trabajan en cine o en televisión. En lo que se refiere a los derechos de comunicación pública de los fonogramas estamos cobrando desde el mes de octubre tiéndolo anualmente en el mes de octubre a los cantantes y a los músicos.

¿Cómo funciona la organización, cuál es su método para cobrar?

Hay un tarifario que se publicó de acuerdo a la norma, que es la 822, las tarifas las establece las propias entidades de gestión.

los músicos. El año pasado les hemos pagado a los actores con el dinero de nuestras recaudaciones públicas del año 2004 que habían hecho en España, de las telenovelas peruanas como **Luz María, Pobre diabla** y películas como **El forastero**, de García, **Tinta roja** y alguna más de Lombardi, y otras que se habían pasado en ese país. Allí hay una entidad igual a la nuestra que recaudó de acuerdo a las tarifas que hay en España.

### ¿Cómo se llevan con EGEDA España? Porque acá en Perú la cosa como que no anduvo.

EGEDA ha tenido un grave problema con los compañeros productores que viven engreidísimos con el asunto de que son autores y dejan de lado, menosprecian el término productores, que les produce dinero de verdad. EGEDA España que sí tiene a productores que son los mismos directores porque allá no se andan con detalles, pues cobran de todos lados. Pueden cobrar como productores y como intérpretes. Cuando aquí se formaron con EGEDA España vieron que había plata, pero no pensaron como productores, pensaron como autores. "Es que nosotros hacemos todo", manifestaban e hicieron los estatutos, nombraron una directiva presidida por Chicho Durant e integrada por Tamayo, por Pereira (Nilo) y no sé quién más.

### Terminó mal eso.

Todo lo financiaban los españoles. Nombraron un director general y

>>>

>>>

un asesor legal desde España pagados por EGEDA España. No les alquilaron un local porque EGEDA Perú funcionaba en el mismo estudio del asesor legal y del director general.

### **Increible, pero obvio.**

Nunca tuvieron una asamblea, simplemente no se cómo le hicieron, pero había una directiva de cuatro miembros: un presidente, un vicepresidente, un secretario, un tesorero, y un comité de vigilancia como manda la ley, evidentemente integrado por Tamayo y otros, la cosa es que había un comité contralor integrado por tres españoles que no residían en el Perú y que viajaban a ver cómo iban las cosas, y cuando se recuperara el dinero iban a controlarlo ellos no los nacionales. El director general hizo gestiones, firmó con nosotros un convenio. Cambió EGEDA España a la doctora Mariella Serni...

### **¿De dónde es la doctora?**

Peruana, la cambió porque les exigió que respetaran las leyes peruanas. Y esto es lo más absurdo porque la ley peruana dice que el director general es nombrado por el consejo directivo a propuesta del presidente, pero a este lo nombró España

### **Era una farsa.**

Una farsa muy bien montada. Así funcionó hasta que entramos a tallar nosotros, porque la ley nos dice que tenemos que cobrar entre los dos, elaborar tarifas entre los dos. Nos reunimos con la directora general, les propusimos las tarifas, desde España dijeron ok, pero nos pusieron por delante el derecho de autor, nosotros les dijimos guardense el derecho de autor que nosotros no estamos para eso, primero que nada nos guarecimos en la ley y ella dice que somos artistas y que como productores no estamos auto-

## **"ANAIE esta pagando por tercer año consecutivo a los cantantes y a los músicos".**

rizados a cobrar derechos de autor, solo cobramos los derechos del artista y del productor, así se firmó el convenio, pero la ley exige que el comité directivo apruebe las tarifas, apruebe el convenio y lo ratifique la asamblea. Nosotros cumplimos con los requisitos. Ellos nunca tuvieron una asamblea, nada de nada.

### **¿Qué hicieron ustedes? ¿La cosa estaba clara, además de farsa.**

Cuando fuimos al INDECOPI, este exigió las actas, nosotros mandamos las nuestras donde se ratifica todo. Las de EGEDA nunca llegaron, porque nunca las hicieron. Pasado el tiempo INDECOPI decide que no son válidos ni las tarifas ni el Convenio porque EGEDA no cumplió su parte. Y los líos que se suscitaron cuando nosotros entramos a tallar, les hicimos abrir los ojos a esta gente. Ustedes se han entregado, esa plata la va a cobrar España, se la van a enviar a España y ustedes se van a quedar sin nada, les dijimos. Empezaron a revisar y se dieron cuenta de lo que habían hecho. Gran metida de pata, así es que renunciaron masivamente y se quedó solo el director general nombrado por España, el señor Juan Pablo Bravo.

### **Español.**

No, peruano, eso es todo lo que existe de EGEDA. Y no me explico qué pasa. En INDECOPI no puede ser borrado el trámite hasta que alguien lo pida. El señor Nilo Pereira que estuvo ese día en la FEDALA no lo ha pedido y cualquier productor inscrito en ese entonces y renunciante de EGEDA puede pedir la anulación porque no tienen nada.

**Se necesita una organización nacional que se ocupe. SPA aparece frente a este descalabro oportunista.**

Nosotros hemos alentado a esa organización, una organización de productores nos conviene.

### **Para ir estableciendo nexos, precedentes.**

Y fortalecemos porque en la medida que haya convenios de reciprocidad con otros países, como tenemos nosotros con Portugal, España, en Europa, y en América con Costa Rica, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Argentina, Uruguay, Brasil y ahora vamos a firmar con Paraguay...

### **Todo este trabajo ha sido hecho a través de varias gestiones, es un sueño hecho realidad.**

Es una lucha que viene desde 1992.

### **Desde la labor de César Urueta.**

Claro, desde Urueta. Y esta es la tercera vez que estoy en la directiva y seguimos adelante, seguimos peleando.

### **¿Cuáles son las proyecciones a mediano, a largo plazo?**

Las proyecciones son muy grandes. Por ejemplo, tenemos el pago de devengados.

### **Y eso significa una gran cantidad de dinero**

Significa aproximadamente 8 millones de soles, obviamente no los pagarán de golpe. Serán pagos escalonados, pero queremos que paguen este año, todo lo de este año. Tendremos que conversar y negociar, se deberá pagar la tarifa que hemos acordado. La manera será conversada, se negociará en porcentajes, pero formará parte de los pagos mensuales de la deuda millonaria que nos tienen. Lograremos cobrar, son setenta años que tenemos el derecho. Yo me habré muerto. Será para nuestros hijos, nietos, nuestra familia, en mi familia cobrarán hasta mis bisnietos. 

# Talk show la película



**Eduardo Cayo, es el productor de Talk show, ópera prima tanto de él como del director Sandro Ventura. En la siguiente entrevista nos habla sobre su experiencia en el filme y de cómo debe ser el modo de producción del cine nacional.**

**Por Orlando Macchiavello.**

**¿Video pasado a celuloide?**

¿Porqué no? Si Lucas hace video pasado a celuloide. Todas las cámaras Cine Alta, son producto de un pedido que hizo Lucas a la Sony para poder usar óptica cinematográfica Panavision. Si bien una cámara JVC - 24 p no es una Cine Alta, es como

trabajar con Panavision y 16 mm, puedes hacer cine con las dos.

**¿Qué te animó a incursionar como productor?**

Yo me he planteado este trabajo como el inicio de un trabajo consistente y autosostenido. Hay que comenzar a contar historias en este país. Historias hechas acá, hechas por peruanos, que tengan una propuesta que sea entendida en cualquier lugar, digamos que no tan localista. Poco a poco iremos avanzando, adquiriendo mayor tecnología, podemos invertir más dinero, hasta alcanzar el nivel formal internacional, incluida la

>>>



>>>

filmación en celuloide. Es la fórmula que yo encuentro para que los directores tengan continuidad y que la gente tenga trabajo, que viva de esto y que no sea como siempre, un gran esfuerzo. Eso es el cine, un trabajo más.

### ¿Es la comercialización un problema para el cine nacional?

Empresarialmente para esta película, optamos por entregarle a cada uno lo que sabe hacer, la publicidad la hace un publicista. El mercadeo de medios, el manejo de medios de la película lo está haciendo un especialista. La distribución se la hemos entregamos a una distribuidora, yo tengo que entregarla a un distribuidor porque yo no sé distribuir y ellos sí. El gran problema de los que distribuyen como independientes no es que no les paguen, los cines pagan obviamente, pero se

## “El empresariado nacional tiene temor al invertir en una película porque muchos cineastas no cumplen con las promesas efectuadas a los auspiciadores”.

película de “autor” que me interese, será hecha después de haber producido cinco o seis largos con otros directores y pueda darme el lujo de que nadie la vea. Total es mi película y es mi dinero. Quienes estamos dando la pelea somos nosotros mismos, los propios cineastas y no me refiero a la crítica especializada pues esta no tiene mayor injerencia en el gusto del público. Solo pensemos en **Chiquito pero furioso**, que no es precisamente

ha sabido direccionarse. Cuando para un filme no se piensa en esto, hay que pensar que se tiene todo pagado, financiado. A mí sí me importa el mercado porque estoy poniendo mi plata y tengo que hacer algo bueno, bien hecho, puede tener errores ya que es el primer largo que estoy haciendo como productor. Es la ópera prima de Sandro Ventura, un director que la hace a los 35 años cuando debió hacerla a los 20 o 25. Cuando se sale de la universidad se debería salir con un guión bajo el brazo, con un proyecto desarrollado. El empresariado nacional tiene temor al invertir en una película porque existen muchos cineastas peruanos que desde hace tiempo, y en la actualidad también, no cumplen con las promesas efectuadas a los auspiciadores de utilizar sus productos en el filme, de hacer que el público los vea. Y para ese incumplimiento ponen como excusa: el director no los requería por asuntos estético-creativos”. POR FAVOR, ¿el César no subió el dedo?



pueden demorar un poquito más porque se entrega una película cada tres años, en cambio si se hiciera cuatro al año que medianamente tengan éxito, ya no habría el problema de demora en el pago y una mayor capacidad de negociación. Se pelearían por tener la película, pues los dueños de los cines quieren ganar plata. Y el productor quiere ganar plata para seguir haciendo cine, los que trabajan haciendo cine quieren vivir de su trabajo. El público que va al cine paga su plata para ver un espectáculo que lo divierta, que lo apasione o lo problematice o le cause miedo. Si produzco una película es para dirigirme al gran público, no a unos pocos críticos. Los cineastas no tenemos claro a quién nos dirigimos, el cine es un producto le moleste a quien le moleste y debe funcionar en un mercado; es así de simple. ¿Quién paga por ver tu obra? Si produzco una

una obra maestra pero ya sobrepasó los 250,000 espectadores.

### ¿Cómo ves el mercado local del cine?

Acá no hay todavía un mercado para el cine nacional, se está creando, eso es lo interesante. Hasta hace unos cinco años era imposible, ahora hay bastante producción, pero que por ser manejada de una manera no comercial (quizás no se les haga necesario recuperar la inversión para hacer otro filme), no tiene éxito o no tiene el éxito que debe tener. La gente no va al cine masivamente por ser una película peruana, va al cine porque es una película buena. Tengo una perspectiva de 250 mil espectadores. Si no es así, si debo trabajar para que la vean 30 mil espectadores simplemente no hago ninguna película, pocas copias, mercadeo malo y que no

### ¿Tu participación es solo la de productor?

En mi caso, también desempeño el papel de camarógrafo, fotógrafo y editor y hago aportes desde el punto de vista creativo y de productor; que pone la cara ante los auspiciadores. Ese punto de vista debe cuidar también la inversión realizada por estos. Por anteriores experiencias con otras productoras, algunos auspiciadores que iban a poner dinero en **Talk show** proyecto en base a la publicidad indirecta (en pantalla), se desanimaron.

### ¿Pensaste en los concursos locales como fuente de financiación?

Los concursos en el Perú están direccionados a lo que los jurados quieren o creen debe ser el cine nacional. Califican por

carga emocional o empatías. Yo me he presentado también al concurso de Conacine sabiendo que no tengo posibilidades de ganar, porque **Talk show** no habla de la pobreza, no habla de la sierra, ni de la situación política. Es una película hecha para divertir. Teniendo claro esto, me presenté porque quería saber cómo era y me encontré, pues, con que se mide con patrones errados, porque no se mide el rendimiento económico posible de un proyecto, ni su capacidad de reproducirse en uno siguiente y obtener continuidad, que es como se mide en cualquier lugar una producción, pues esto permite al cineasta seguir trabajando y mejorar los niveles de producción, historias, guiones, etc. Preguntemos a Tarantino o a Ford Coppola, quienes fueron producidos por Roger Corman con 300,000 dolares, como a Iguana aquí en el Perú, y no millones para hacer su primera película. En los concursos internacionales como el Oscar o Cannes los productores gastan millones para ganar premios y no pagándole precisamente a los jurados (cosa que tampoco creo que suceda aquí) sino en publicidad y mercadeo. Si creo que se puede hacer cine para ser comercializado y no hay que tenerle miedo a la palabra comercial. Cine que pueda ser vendido, que la gente pague por ver la película, que se ría, piense o se problematice si quiere, vea su realidad, se confronte, todo, todo.

### Diste la opción a un director novel.

A mí como director me encantaría hacer una película de autor, como dicen, pero primero debo hacer dinero para poder hacer películas de ese tipo. Yo no dirigi esta primera película que estoy produciendo porque se trata de abrir una paleta de directores y de gente que pueda trabajar en cine y que se permita vivir de él. La película número 21 de Kurosawa es **Derzu Usala**, que es la mejor película que he visto en mi vida, desde la fotografía a la actuación son hermosas, la historia es tan simple, no tiene una problemática retorcida, es humanista. Es una historia que puede suceder aquí y a cualquiera. La historia de **Talk show** puede pasar en cualquier lugar. Esas son las películas que yo quiero, que puedan suceder en cualquier lugar. Que el lugar se dé como un ingrediente. Hablo de **Talk show** porque es una película que estrené hace poco.

**Tengo entendido que has producido dos películas este año.**

En la coproducción con Nilo Pereira **Heridas y cicatrices**, he usado los mismos criterios y los mismos procedimientos (aunque es de temática política), no solo en lo técnico, sino, que se debe comercializar de la misma que **Talk show**, por ejemplo.

**¿Ese modo de hacer lo consideras un aporte?**

No sé si esté aportando algo pero sí sé que esa fórmula es la única que encuentro para poder seguir adelante. Con estas condiciones técnicas, el usar óptica 35 mm sumado a que será transferida y revelada con nueva tecnología en tiempo real, **Talk show** es el segundo largo metraje a nivel mundial que ha sido transcrito en este nuevo sistema en tiempo real. Tecnología de última generación. Con Sandro nos planteamos hacer una película mientras cada uno seguía en lo suyo. Revisando el guión vimos que estaba escrito de tal forma que nos iba a permitir un tipo de grabación diferente, porque al haber seis personajes protagónicos se podía filmar en una programación que facilitase el rodaje. Este proyecto salió naturalmente. Hicimos focus group para elegir a los actores (¿horror?)

**¿Cómo diseñaste la parte técnica?**

Para trabajar en video nos preocupamos en poder conseguir profundidad de campo, lo cual es difícil en video. Investigando y experimentando llegamos a la conclusión de que solo la óptica 35 nos permitiría el efecto, de manera que teniendo la cámara de video con lentes removibles nos permitió hacer el filme. La JVC con la que hemos hecho la película tiene 3 chips de 1280x720 de 1/3, trabaja a 24 cuadros progresivos y 1280 por 720 pxs reales en grabación. Muestreo de 6 cuadros gob. La cámara tiene todos los comandos manuales como se trabaja en *broadcast*. Sobre todo, el foco. La memoria almacena los parámetros técnicos del seteo lo que crea un estilo fotográfico y permite mayor control del director en función a la expresividad que busca. 

## Segundo Festival Audiovisual Estudiantil (FAE)



Por Veronika Rodríguez.

**E**n esta nueva edición del FAE, realizada entre el 6 y el 11 de noviembre, tenemos que destacar en primer lugar la inscripción de numerosos trabajos llegados de diferentes partes del mundo para participar en la muestra internacional de trabajos estudiantiles; y luego, la gran aceptación que tuvo el Festival traducida en la concurrida asistencia a cada una de sus actividades, en especial los conversatorios, en los cuales los estudiantes aprovecharon para entrevistar a los destacados expositores para así poder conocer más de la trayectoria de estos.

El FAE se dividió en tres secciones. La primera, y tal vez la principal, es la que tuvo como objetivo la exhibición de los trabajos seleccionados a

nivel nacional y la que se produjo en forma paralela con la muestra a nivel internacional.

La segunda fue la referida al concurso, donde se premió, de acuerdo a las bases, a los mejores trabajos de las siete categorías en competencia: ficción, documental, reportaje, animación, videoclip, video publicitario y videoarte/video experimental.

La tercera fue el encuentro académico, a través de seminarios y conferencias en los que se desarrollaron temas vinculados a la producción audiovisual, a la parte técnica, a las nuevas tecnologías, así como temas sociales desde la óptica mediática. Todos estos encuentros no se hubieran podido llevar a cabo sin el aporte desinteresado de profesionales altamente reconocidos, así como el de los que accedieron a conformar el

jurado del Festival, tarea difícil como se sabe, pues fueron largas jornadas de visionado y análisis exhaustivo de los trabajos en competencia.

Hay que anotar algo que nos alegra especialmente y es que en la presente edición 2006 el número de trabajos presentados a concurso creció significativamente en relación a la del año pasado cuyo número fue de 59: este año fueron 74 los trabajos exhibidos en el FAE.

### ENCUENTRO ACADÉMICO Seminarios

"Los proyectos de San Marcos en relación a la producción y exhibición audiovisual".

- Federico García Hurtado
- Mario Pozzi-Escot



» Los jurados Nelsón García, Orlando Macchiavello con Mario Pozzi-Escot director de Cine Arte.

"La realización en el cine".

- Eduardo Schultz
- Josué Méndez

"Responsabilidad social y su relación con los medios de comunicación".

- Baltazar Caravedo
- Patricia Serrano

"Realizadores de videoclips y grupos de rock".

- Percy Céspedes
- Cucho Peñaloza
- Emilio Pérez (Grupo TK)

#### Conferencias

--Composición en 3D y 2 D. Posproducción con After Effects. Composición para TV. After Effects 7.0.

--Manejo de expresiones con Java. Posproducción en Combustión 4. Animación con Carácter Studio para videojuegos. Autodesk 3ds Max.

--Edición y posproducción de TV. Final Cut Studio.

#### El concurso

Videos ganadores

En la Categoría Especial de Responsabilidad Social:

### EL JURADO

**Ficción:** Ichi Terukina, Josué Méndez, Eloy Jáuregui.

**Documental y Reportaje:** Gonzalo Villarán, Orlando Macchiavello, Jorge Vignati.

**Videoarte:** Fermín Tangüis, Herbert Rodríguez, Sebastián Pimentel.

**Animación y Videoclip:** Nilo Pereira, María Ruiz, Nelson García.

**Hellen Keller**, de Jeison Freddy Villanueva Angulo.

Instituto Charles Chaplin

**Niños índigos. El color del espíritu**, de César Eduardo Arenaza Llacua

Universidad Nacional Federico Villarreal

**En la Categoría Especial de Medio Ambiente**

Desierto

**En la Categoría de Video Publicitario**

**El relojero. Donación de órganos**, de José Sarmiento Hinojosa

Pontificia Universidad Católica del Perú

**En la Categoría de Animación**

**Destino final**, de María Ángela Zúñiga

Instituto Superior Toulouse-Lautrec

**Mención honrosa:**

**Reflejo**, de Jorge Santiago Ruesta Chunga

Instituto Charles Chaplin

**En la Categoría de Videoclip**

**Entre el Dios y el Diablo**, de Iván D'Onadio Muñoz

Pontificia Universidad Católica del Perú

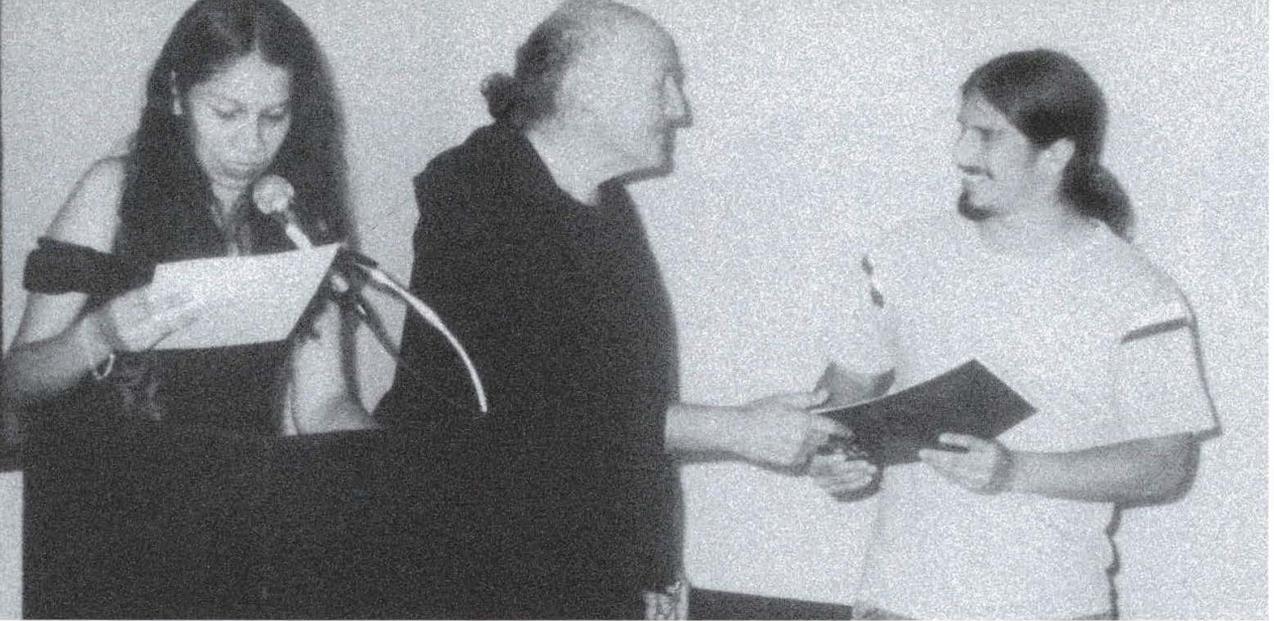
**Menciones honrosas:**

**Ti**, de Fernando Mauricio Burstein y Maricarmen Colonna

Universidad de Piura

**Arte**, de César Alberto Venero Torres

Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco



» Nuestro director entrega premio a Iván D'Onadio Muñoz.



» Baltazar Caravedo (F. Avina) y Verónica Rodríguez (Cine Arte)

>>>

**En la Categoría de Videoarte**  
*Inevitable*, de Iván D'Onadio Muñoz

Pontificia Universidad Católica del Perú

**En la Categoría de Reportaje**  
*Elogio a la raza*, de Eloy Seclén

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

**Mención honrosa:**

*Niños indigos: El color del espíritu*, de César Eduardo Arenaza Llacua

Universidad Nacional Federico Villarreal

## EL FESTIVAL CONTÓ CON DIFERENTES LUGARES PARA EL DESARROLLO DE SUS ACTIVIDADES:

AUDITORIO DE CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS.

SALA GUILLERMO UGARTE CHAMORRO.

AUDITORIO DE LA RED TELEMÁTICA DEL CENTRO  
FUNDACIÓN TELEFÓNICA.

SALA PLASMA.

**En la Categoría de Documental**  
*Tarata*, de Silvana Manco Rivera y Rocío Espinoza

Pontificia Universidad Católica del Perú

Mención honrosa:

*Deambulantes*, de Dana Bonilla Brown

Instituto Superior Toulouse-Lautrec

**En la Categoría de Ficción**  
*Habitación 404*, de Roberto Pérez Orco y Gino Moreno Plasencia

Instituto Superior Toulouse-Lautrec

Todos los ganadores recibieron como premio:

Dos pasajes ida y vuelta de la compañía Cruz del Sur, con destino libre, en el servicio Cruzero o Imperial. Una pasantía para la próxima realización cinematográfica de Películas del Pacífico (excepto, Responsabilidad Social). Una colección de la revista de cultura cinematográfica BUTACA.

Además, los ganadores de Ficción,

Documental y Videoclip obtuvieron un alojamiento por tres días en el Hotel Rojas de la ciudad del Cusco, y pases de cortesía para exhibición de películas en Cineplanet. El ganador de Ficción y el de Videoclip también recibieron un paquete de capacitación en Edición, Posproducción y 3D (60 horas lectivas) Media Solutions. El de Reportaje, la realización, producción y edición de un reportaje a cargo del Instituto de Defensa Legal (IDL), que se emitirá en el programa Sin rodeos del Canal N de Cable Mágico. Los de Videoarte y Animación, igualmente pases de cortesía para la exhibición de películas en Cineplanet.

### Premios especiales

Imagye premiará al mejor trabajo realizado entre las categorías de Ficción y Documental (aún por definir).

Fundación Telefónica hará lo propio brindando facilidades de equipo digital y residencia para la realización del próximo proyecto audiovisual Documental, Animación, Videoarte/experimental y al premio de Responsabilidad Social. 🎬



» Realizadores peruanos en la competencia, Judith Vélez y Eduardo Mendoza (en el centro).

# Festival "Made in París" de Cine Peruano

Por Roxana Torres-García  
Naranjo.

**D**el 15 al 21 de noviembre se realizó la tercera edición de este festival organizado por la asociación Perú Pacha.

En la calle de Lincoln, 75008, París, a una cuadra de los Campos Elíseos y a unas seis del Arco del Triunfo, se encuentra este pequeño y combativo cine Lincoln, en el que del 15 al 21 de noviembre, hubo un movimiento inusitado, ¡más de lo normal!, pues está cerca de las avenidas más bellas y concurridas del mundo.

Por primera vez asistí, y fui con mucha alegría y expectativa a esta tercera edición, que con la muestra de la Casa de América Latina lograron, con éxito, complementarse.

El Festival permite descubrir el cine contemporáneo peruano, al que se tiene muy poco



acceso aquí, y se desarrolla casi siempre en presencia de los realizadores, como en esta edición: Javier Corcuera, y los directores competidores Judith Vélez y Eduardo Mendoza.

Este año el festival estuvo dedicado a rendirle homenaje a la Amazonía, por lo que en este marco, por ejemplo, Jérôme Pasteur, una francesa que vivió en la selva amazónica con

el pueblo asháninka, presentó uno de sus reportajes realizado en esa zona del Perú y estuvo presente Jan Kounen, que sigue viviendo en la Amazonia.

Mención aparte mereció la presencia del embajador Javier Perez de Cuéllar, ex Secretario General de la ONU, debida al documental que Patricia Pereyra ha desarrollado correctamente sobre él.

El Festival marchó con éxito, a pesar de los serios problemas de subtitulación –que seguramente en la próxima edición se subsanarán– y horarios. Sobre el problema de subtitulación los jurados de cortometraje hicieron hincapié que fue una dificultad para otorgar el premio.

**Homenaje a la Amazonía**  
*¿Quién eres tú, ashaninka?*, Jérôme Pasteur. Francia - VF Numérico color 2005 - 52m.

>>>

>>>

*Ashaninkas: el desafío de una nueva escuela*, José Antonio Portugal, Perú. - VF Video-color 2000 - 20 m.

#### Otros

*Memoria del Paraíso*, Sonia Goldemberg, Perú. VO Numérico - color 2003 - 50 m.

*Other worlds*, Jan Kounen. Francia. - VF 35mm - color - 2004

*Soy defensor de la Selva*, Eriberto Gualinga. Ecuador. - VF Numérico - color 2003 - 20min

*La medicina del perdón*, Delia Ackerman et Alonso del Río. Perú. - VO Numérico - Color 2003- 57 m. *Mamallacta*, Liao Yi Lin. Ecuador/Francia - VF.

#### Sección memoria.

##### Retrospectiva de Javier Corcuera

*La espalda del mundo*, Javier Corcuera. Perú/España 35mm - color 2000 - 89 m. *La guerrilla de la memoria*, Javier Corcuera. España 35mm - color 2002 - 67 m. *En el mundo a cada rato*, Javier Corcuera. Perú/España - 35mm - color 2004 - 116 m. *Invierno en Bagdad*, Javier Corcuera. España. Numérico - color 2005 - 80 m.

##### Los ganadores

Premio largo metraje: *Madenua*, directora Claudia Llosa. Perú/España 35 mm - color 2005 - 98 min

Premio documental: *Manchay tiempo*, María Pía Medina Luna et Florence Blum. Perú/Francia. Numerica-Color 2005 - 28 mi.

Premio cortometraje: *Dejando raices*, Diana Follegati. Perú. Numerica-color- 2005 - 11m.

## Entrevista a Jovita Maeder, Presidenta de la Asociación Perú Pacha

¿Cuáles fueron sus motivaciones para crear un Festival de Cine Peruano en París y cómo ha evolucionado el Festival en los últimos tres años?

Creo que la más grande motivación es difundir el cine peruano más allá de las fronteras. París es la ciudad cosmopolita, donde el cine tiene la importancia que se merece, por su público, por sus profesionales de cine y sus críticos.

La elección de las películas es ecléctica, ¿hay un cuidado en programar cintas cuya producción es menos conocida?

Las inscripciones están abiertas para todos los cineastas peruanos residentes en Perú y el extranjero, luego hay una preselección que será vista por una comisión de realizadores, periodistas y programadores, que finalmente elegirá aquellos que van en competición.

El cine peruano sigue siendo poco conocido en París y en Francia en su totalidad, ¿qué hacer para aumentar su exhibición y persuadir a los compradores franceses?

Persistir e imponerse, las películas peruanas están evolucionando, cuanto más producción haya será mucho mejor para el cine peruano, ya que se dice que el cine es el alma de un país. Veo con mucho agrado a todos mis colegas peruanos batallar para que el cine exista y obtenga sus derechos como en Francia y otros países. La otra parte se está haciendo aquí, en nuestra última reunión con los directivos del Centro Nacional de Cine Francés afirmaron que apoyarán el cine peruano enviando profesionales franceses como realizadores, guionistas y productores para realizar talleres, posiblemente para principios del mes de agosto de 2007 y todo esto tiene que canalizarse a través del Conacine y de la Embajada de Francia en Perú.

¿Algunos cineastas peruanos han hecho contactos con productores franceses?

Sí.

¿Quiénes son?

Álvaro Velarde, Eduardo Mendoza y Santiago Zegarra.

Estos contactos podrían generar expectativas...

Esperamos que sí, los franceses están a la búsqueda de nuevos proyectos en toda la América Latina. Hace poco vino a verme un guionista francés que ha escrito un filme cuyo noventa por ciento transcurre en el Perú y busca un coproductor peruano.

¿Cuánto ha sido el costo del Festival?

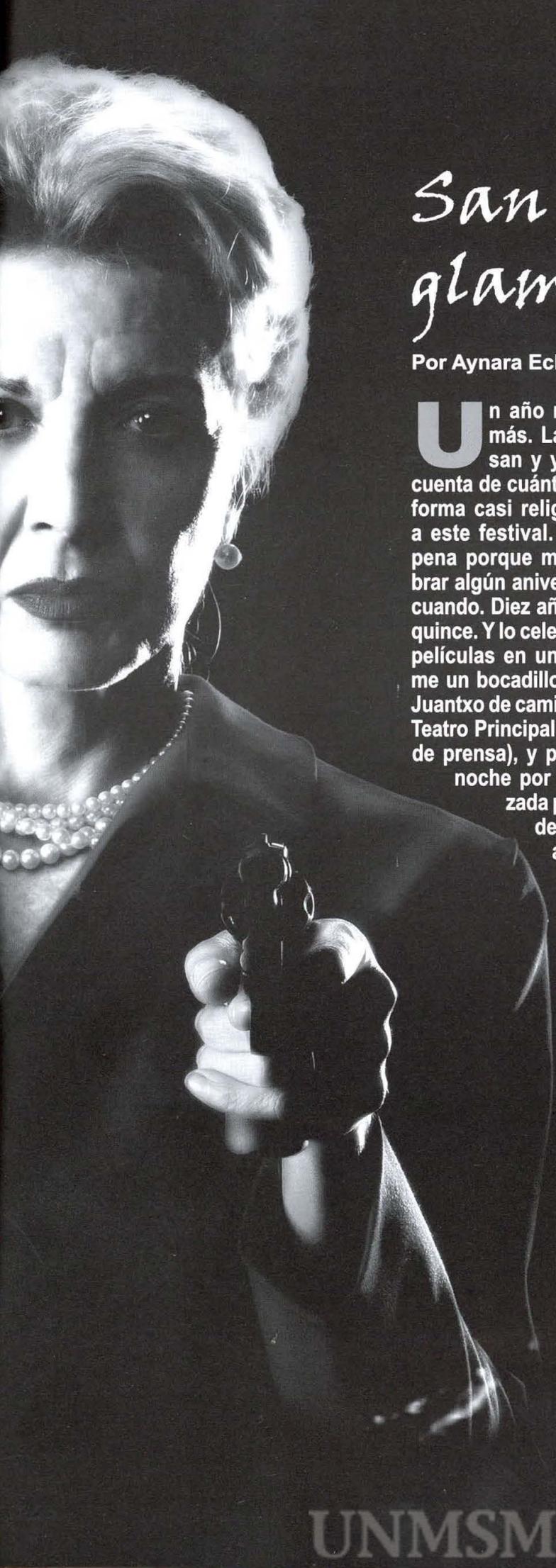
El Festival cuesta alrededor de treinta y cinco mil euros.

¿Cuáles son los proyectos para el próximo año?

Que el Perú tenga una presencia más imponente, más largos en competición, poder invitar a realizadores y actores para lo que esperamos contar con el apoyo de Promperú y el Ministerio de Relaciones Exteriores u otro organismo privado que le interese ayudarnos. El próximo año tendrán el lugar de honor las películas dedicadas a los pueblos indígenas de toda América Latina.

Es importante que se conozca el cine peruano en Francia y también el que hacen los peruanos en Francia y de cuya labor casi no se sabe nada en el Perú, ¿qué propone para impulsar la comunicación en los dos sentidos?

Yo creo que para eso existen los festivales que son los mejores medios para difundir y hacer conocer una obra. Los realizadores deberían proponer sus películas en los diferentes festivales en el Perú y viceversa.



# San Sebastián tiene glamour (a su estilo)

Por Aynara Echaniz.

**U**n año más, un festival más. Las ediciones pasan y ya he perdido la cuenta de cuántos años llevo de forma casi religiosa acudiendo a este festival. Lo cual es una pena porque me gustaría celebrar algún aniversario de vez en cuando. Diez años de festival. O quince. Y lo celebro viendo cinco películas en un día, comiéndome un bocadillo de tortilla en el Juantxo de camino del Kursaal al Teatro Principal (benditos pases de prensa), y pasándome en la noche por la fiesta organizada por la productora de alguna película a concurso. En fin, y que dure muchos más, como se suele decir. Aunque nos cueste. Sí, nos cuesta. Un festival internacional de cine como este no sale del aire. San Sebastián es una ciudad bonita, y se come de fábula, pero es pequeña y modesta. A nivel cinematográfico, no a otros niveles, no se vaya a enfadar el señor alcalde. Y cada año

es un esfuerzo enorme traer películas, organizar retrospectivas y conseguir invitados ilustres. Pero nos defendemos y nos mantenemos. Y ahora, de la nada, Roma se inventa un festival de cine que se celebra una semana antes que el nuestro. Sí, de acuerdo. Este ha sido el tercer año. No es lo que se dice, "nuevo". Pero nosotros llevamos 54 años compitiendo con Cannes, Berlín y Venecia. Roma no nos puede hacer sombra. Ojalá eso fuera cierto.

Roma ha empezado fuerte y con glamour. Con el triple de presupuesto que nosotros. Y... no nos engañemos. Roma es Roma. Supongo que Nicole Kidman preferiría ir a la Ciudad Eterna que a nuestra querida y discreta San Sebastián. Más que nada porque Roma le suena y no creo que sepa dónde está San Sebastián. Roma se lleva a las "estrellas". Pero, ¿para qué queremos a Nicole Kidman? Una de las ventajas de ir con una acreditación de prensa pero ser una doña nadie como yo, es que los peces gordos de la prensa nacional hablan a tu alrededor sin cortarse, como si tú no existieras. Las conversaciones de los periodistas antes del inicio de una película no tienen nada que ver con lo que puede hablar el espectador corriente y moliente. El periodista acreditado, por norma (y cuando mayor es su prestigio, más se cumple esta norma), tiene a bien desprestigiar el festival que está

>>>

cubriendo. A pesar de que tiene una habitación en el Hotel María Cristina, el hotel más elegante de la ciudad y centro neurálgico de las llegadas de las "estrellas", y come en los mejores restaurantes siempre invitado por este y por aquel. Sin embargo, "el festival cada día está peor", "el festival se está haciendo aburrido", "el festival ya no sabe organizar fiestas" y, sobre todo, "el festival no tiene glamour".

Que le digan eso a la joven que se saltó todas las barreras y medidas de seguridad para abrazarse a Matt Dillon, nuestro flamante (y sorprendido) premio Donostia, junto con el no menos flamante Max von Sydow. Aún recuerdo cuando en la rueda de prensa, nuestro viejo amigo Max, con esos casi dos metros de altura y ese humor peculiar que lo caracteriza, que lo mismo le gana a la muerte al ajedrez que te exorciza al diablo, se dirigió al respetable y preguntó: "¿Alguien había oído hablar de Max von Sydow antes de hoy?". Los que estábamos allí nos miramos en silencio. "Levantad la mano, sin vergüenza". Vale. Lo reconozco. Solo la levantamos cuatro o cinco. Max se rió. En mi interior creo que se reía de la ignorancia absoluta de la prensa especializada de este país (y de otros), y no de la poca repercusión mediática de su persona. O al menos, eso me gustaría. Y eso que las nuevas generaciones de cinéfilos podrían al menos reconocerlo por ser el "malo" de *Minority report*. Pero ni así. Sin embargo, para mí es glamour cuando Max von Sydow sube al escenario del Kursaal a recoger el premio Donostia y se emociona al hacer su discurso. Él, que a lo largo de su carrera ha recibido tantos premios y

## "Llevamos 54 años compitiendo con Cannes, Berlín y Venecia. Roma no nos puede hacer sombra".

atenciones. Él, que ha trabajado con Bergman, con Woody Allen, con David Lynch.

Por supuesto, si Clive Owen (*Gosford Park*, *Closer*) hubiera hecho esa pregunta, se habría alzado un mar de manos, porque la sala de prensa estaba a rebosar de periodistas deseando ver a la, digamos, "estrella" de este año. Vino acompañado de Alfonso Cuarón y presentó *Hijos de los hombres* (*Children of men*). Alfonso estaba como en su casa, conversando con su compatriota Pedro Armendáriz, presidente de la Academia Mexicana de Cine, y hablando de los proyectos que tiene en común con Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu. A propósito de este último y de su película *Babel* que inauguró la sección de Zabaltegi, salió al escenario del Kursaal diciendo que San Sebastián es una ciudad tan hermosa y se siente tan a gusto en ella, que siempre dice que su abuelo era de aquí, aunque es mentira. Al fin y al cabo, Iñárritu es un apellido vasco. Cotilleos aparte, *Babel* encantó a todo el mundo, como suele pasar con las películas de este director mexicano desde que nos encandiló con *Amores perros*.

Si seguimos revisando la lista de invitados ilustres, tenemos que nombrar al director Tom DiCillo (*Living in Oblivion*, *Johnny Suede*) y a Steve Buscemi (*Reservoir dogs*, *Fargo*) iconos del cine independiente estadounidense, no solo por la gran película que presentaron, *Delirious*, sino por la desternillante rueda de prensa. Ojalá todos tuvieran el sentido del humor de este par.

Buscemi, que en *Delirious* se aleja un poco de los personajes a los que nos tiene acostumbrado pero se mantiene en la tónica de los perdedores, comentó cómo se enfrenta a la preparación de sus personajes: "A Robert DeNiro le gusta pasar unos meses ejerciendo la profesión de su personaje. A eso le llama "investigación". A mí también me gusta, sobre todo si soy un psicópata. Mato a un par de... hey, pero no os puedo contar esto. Sois periodistas". Digamos que el veterano John Boorman no suele hacer chistes, pero su nueva película *The tiger's tail* presentada en la Sección Oficial, destila humor negro por los cuatro costados. En la rueda de prensa, a la que acudió con su protagonista, el actor irlandés Brendan Gleeson (*The General*, *Harrison's flowers*), no pudo evitar contestar a preguntas de corte político. Pero, al fin y al cabo, estamos hablando de Boorman. Nada se libra: la iglesia católica, la globalización, las nuevas izquierdas. Todas sus películas tienen ese tono político, serio y pesimista, pero nunca prescinde de la comedia. "Reírse de esas cosas es muy irlandés", dice Boorman, "la gente se ríe en las situaciones más horribles. Incluso cuando tenían que marcharse de su país se reían. Tenemos sentido del humor."

Carlos Sorín llegó y triunfó. Y como él mismo dice, cerró la trilogía. *Historias mínimas* (2002), *Bombón*. *El perro* (2004), y la nueva, *El camino de San Diego* (2006), a concurso en la Sección Oficial. Una película tierna de personajes entrañables, con un protagonista increíble para el que Maradona es Dios. O santo. San Dieguito. Si no hubiera existido el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Carlos Sorín tendría que haberlo inventado, porque todos sus éxitos empie-

zan aquí. *Historias mínimas* fue seleccionada para la primera edición de Cine en Construcción y ganó el Premio Especial del Jurado. Con *Bombón*, Sorín se llevó el Premio FIPRESCI, y con *El camino de San Diego*, repite el Premio Especial del Jurado porque, como argumentó el propio jurado, "en este extraño mundo en el que vivimos, esta película habla del extraordinario poder de los sueños y la esperanza. Sin ellos, no somos nada." Según el director argentino, está deseando venir en 2008 con su nueva película, que, como nos adelantó, ya no será una historia bonita, de personajes buenos con actores no profesionales. "Ya es hora de pasar página y de pasar a otra cosa, para no aburrir." Sorín se presentó en el festival con su actor (o no actor), Ignacio Benítez; su hijo, compositor de la música de la película, Nicolás Sorín; y los dos productores Oscar Kramery y Hugo Sigman. Y para que conste: "No es una película sobre Maradona. Porque el fenómeno de Maradona no es él, son las

legiones que lo siguen". Sorín quiso dejarlo bien claro.

Otros ilustres que nos han visitado este año son Oliver Stone, asiduo del festival, que presentó *World Trade Center* en la pantalla gigante del Velódromo. En casos como este, la película es lo de menos (sin comentarios). Pero nos alegramos de ver a Oliver entre nosotros una vez más. También hizo una fugaz aparición Jonathan Demme que trajo su documental *Neil Young: Heart of Gold*. Aunque el pase de prensa fue a las nueve de la mañana y aún tenía las pestañas pegadas, consiguió despertarme del todo con esos dulces acordes del disco "Prairie Wind". Neil Young resucitado. Y no nos podemos olvidar del flamante ganador de la Concha de Oro Bahman Ghobadi y su película *Niwemang/Half moon* (ex-aequo con Martial Fougeron y su *Mon fils à moi*). Este director iraní ya ganó la Concha en 2004 con aquella película que nos puso a todos la piel de gallina *Las tortugas pueden volar* (*Turtles can fly*, 2004).

A estos nombres se añaden los de nuestro internacional jurado, Jeanne Moreau (el glamour en persona), Bruno Ganz, y el escritor José Saramago, entre otros, además de una decena más de actores, actrices, y directores de todos los rincones del mundo, que no son tan conocidos pero que, no me cabe duda, empezarán a serlo en breve. Porque la calidad de las películas este año ha mejorado mucho respecto al año anterior. Incluidas las retrospectivas, que siempre son de lo mejorcito. Dónde, salvo en este festival, se puede disfrutar de todas las películas de Ernst Lubitsch, desde las mudas hasta las últimas en Estados Unidos, además del estreno mundial de documental *Lubitsch in Berlin*, de Robert Fischer. O dónde nos podemos acercar a conocer a Barbet Schroeder, director pionero de la fusión entre documental y ficción e inquieto viajero atento a las particularidades de distintos países y culturas. Así que, una vez contado todo esto, ¿qué tiene que envidiar el festival de San Sebastián a otros festivales? Que se prepare Roma.

>>>

54. NAZIOARTEKO ZINEMALDIA  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE



DONOSTIA  
SAN SEBASTIÁN

21-30

IRAILA  
SEPTIEMBRE

2006

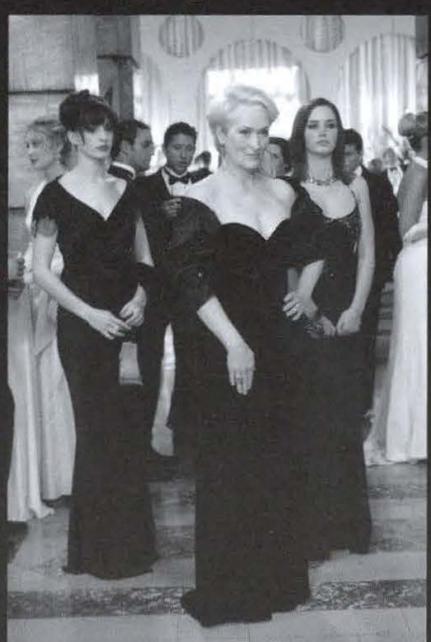
Z A B A L T E G I



>>>

## PALMARÉS

- Concha de Oro a la Mejor Película (ex-aequo) a *Niwemang/Half moon*, de Bahman Ghobadi (Irán-Irak-Austria-Francia) y *Mon fils à moi*, de Martial Fougeron (Francia)
- Premio Especial del Jurado a *El camino de San Diego*, de Carlos Sorín (Argentina).
- Concha de Plata al Mejor Director a Tom DiCillo por *Delirious* (EE.UU.)
- Concha de Plata a la Mejor Actriz a Natalie Baye por *Mon fils à moi* (Francia)
- Concha de Plata al Mejor Actor a Juan Diego por *Vete de mí* (España)
- Premio del Jurado a la Mejor Fotografía a Nigel Bluck por *Niwe-*



*mang/Half moon*, de Bahman Ghobadi (Irán-Irak-Austria-Francia)

- Premio del Jurado al Mejor Guión a Tom DiCillo por *Delirious* (EE.UU.)
- Premio TCM del Público a *Little Miss Sunshine*, de Jonathan Dayton (EEUU)
- Premios Cine en Construcción
- Premio Cine en Construcción de la Industria a *Una novia errante*, de Ana Katz (Argentina)
- Premio Casa de América a *A Via Lactea*, de Lina Chamie (Brasil)
- Premio CICAIE a *A Casa de Alice*, de Chico Teixeira (Brasil)
- Premio TVE a *Fiestapatria*, de Luis Vera Vargas, (Chile-Perú) y *A Casa de Alice*, de Chico Teixeira (Brasil)

# 100 años de dibujo animado

Desde los primeros trucajes de James Stuart Blackton hasta la era digital, este género cinematográfico captura la mirada del espectador.



» Fantoques.

Por Raúl Rivera Escobar.

**E**n 1896, en el curso de una visita periodística a los laboratorios de Thomas Alva Edison, un joven reportero y dibujante del New York Evening World, el inglés James Stuart Blackton, accedió a la gentil invitación del llamado «Mago de Menlo Park» a posar ante la lente de su máquina Vitascope.

De la profunda impresión que le dejara aquella singular experiencia, surgiría en Blackton la idea de formar sociedad, un año más tarde, con el norteamericano Albert E. Smith para fundar la Vi-

tagraph Corporation of America, llamada a constituirse en uno de los pilares de la naciente industria filmica estadounidense.

Por aquel entonces, la cinematografía no pasaba de constituir un entretenimiento novedoso, exento aún de convenciones técnicas o artísticas, presentándose a los ojos de los primeros productores como un vasto campo, aún inexplorado, de posibilidades.

De entre los primeros que tomaron conciencia de ello, destaca el francés George Méliès, uno de los privilegiados asistentes a la sesión inaugural del Cinematógrafo de los Lumière, un visionario cuya

extraordinaria dinámica creativa habría de dominar el horizonte de la industria filmica francesa en los albores del siglo XX.

La atmósfera fantástica de sus películas de trucos (las primeras de su tipo) contribuyó a un redimensionamiento del espectáculo cinematográfico, aportando valiosas soluciones técnicas al nuevo género y estimulando el espíritu imaginativo de otros.

Es muy probable que Blackton concibiera así, influenciado por el ejemplo de Méliès, el trucaje cuadro por cuadro, la técnica

>>>

>>>

que se constituiría en el punto de partida de la historia del dibujo animado moderno.

Esto ocurriría hacia el año de 1898, más o menos por la época en que Arthur Melbourne-Cooper, según el punto de vista de los ingleses, llevara a cabo similares experiencias en Inglaterra. El trucaje cuadro por cuadro,

aprecia la mano de un artista esbozando en una pizarra los rostros caricaturizados de un hombre y una mujer.

En los intervalos entre toma y toma, Blackton adiciona modificaciones a los dibujos, que son registradas por la cámara al reanudarse el proceso de rodaje. Consigue, de esta manera, mostrar en la película a ambos personajes gesticulan-

un novedoso y atractivo conjunto de efectos visuales, una simple curiosidad destinada a capturar la atención de nuevas audiencias.

Blackton mostraría así una sorprendentemente restringida visión con respecto a las eventuales potencialidades del sistema de trucaje cuadro por cuadro, reflejada en una relativa indiferencia hacia el mismo, que lo llevaría, finalmente, a abandonarlo a los pocos años.



**Con Blackton, el 16 de abril de 1906, empiezan los dibujos animados, a los que Emile Cohl les dio forma definitiva.**

conocido también como vuelta de manivela o movimiento americano (término usado en Francia hasta los días de la Primera Guerra Mundial), se consigue a través del empleo de una cámara cinematográfica, exponiendo consecutivamente, fotograma a fotograma, objetos o dibujos en posiciones sucesivas, de modo que al proyectar normalmente la película resultante, se genere en el espectador la ilusión de movimiento.

Valiéndose de dicho recurso, Blackton se lanza a la producción de *Humorolls Phases of Funny Faces*, cinta en la que se

do, sin aparente intervención humana alguna.

Sin quererlo, el 16 de abril de 1906 ha dado origen a un nuevo género cinematográfico: el de los dibujos animados.

La línea seguida por las siguientes realizaciones de Blackton, como *The Haunted Hotel* (1907), *Lightning Sketches* (1907) o *The Magic Fountain Pen* (1909), producidas siempre por su compañía Vitagraph, nos confirma, sin embargo, la entonces frecuente inclinación de los primitivos realizadores filmicos a concebir a la película de animación media tan solo como

No obstante, sus excepcionales películas llegarían a motivar un fuerte ascendiente sobre el trabajo de otros realizadores, que desarrollarían con mayor amplitud sus ideas.

De todos aquellos seguidores (entre los que figuraría el español Segundo de Chomón, quien, influenciado por *The Haunted Hotel*, rodaría para la casa Pathé *El hotel eléctrico*), habría de sobresalir la figura de un francés, veterano caricaturista de la prensa parisina, destinado a darle, a sus cincuenta años, forma definida al género: Emile Cohl. ■



## Crónicas parisinas Cine de Barrio

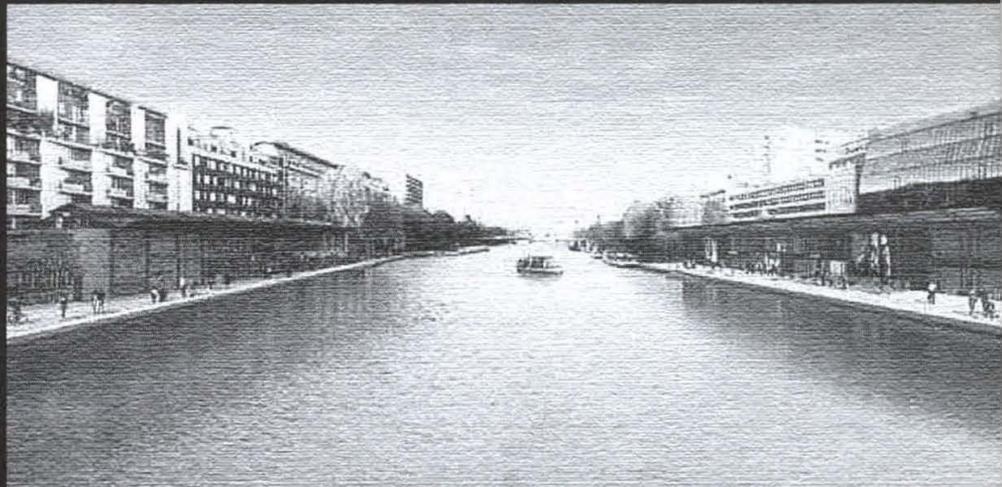
Por Roxana Torres-García Naranjo.

**E**mpiezo esta primera crónica cinéfila describiendo un poco mi entorno, a modo de escaleta para un guion, para incluirlo por única vez y con su permiso, en la escenografía que dará muchas de las pautas y señales que leerán en mis informes, que sin ninguna pretensión más que la de compartir la belleza de toda clase, hasta de lo sordido, aunque suene fuerte el aviso.

### Escena1/ Atardecer- otoño/ París 19

París esta dividido en veinte bellos y estremecedores *arrondissement* o barrios, con la presencia de Victor Hugo, Zola, Proust, Picasso, Apollinaire, Léger, Miró, Cocteau, Joyce, Modigliani, Brancusi, Pound, Satie, Calder, Duchamp, Matisse, Hemingway, Mondrian, Man Ray, Pascin, Soutine, Stravinsky, en el cine, desde Méliès, los hermanos Lumière, la maravillosa Jean Moreau, Catherine Deneuve...

Este se año se estreno *Paris je t'aime*, veinte cortometrajes constituyen el filme colectivo,



» Salas de cine MK2 Quai de Loire y el MK2 Quai de Seine.

dirigido por distintos directores y dedicado a cada uno de los barrios parisinos y sus personajes.

En el antiguo barrio 19, todavía quedan la huellas de la Segunda Guerra Mundial, en las escuelas y calles, también están las huellas de las otras guerras, las de la soledad, el desarraigo. Barrio habitado por judíos, franceses, musulmanes, chinos, y uno que otro latinoamericano como Fernando y yo.

El otoño nos trata bien, las hojas caen espectacularmente exactas y desordenadas, coordinando los colores. En mi casa, la TV prendida en silencio con las imágenes

de mi canal favorito "Arte", la música que suena es Keith Jarrett, de su compacto *The melody at night whit you*, el teléfono a mi lado para no pararme a contestar, ya revisé todos los estrenos de la semana, escogí lo que voy a ver, no me alcanzará el tiempo, me quedan filmes pendientes de la semana pasada, ¿ la lectura? ¿ y la fonética?, tengo que desgrabar la entrevista a Jovita Maeder, organizadora del Festival de Cine Peruano que acaba de finalizar, levanto la vista y tengo la imagen de la calle desde mi ventana: a esta hora la gente regresa, se

>>>



## Francia bate récord con sus filmes en lo que va del 2006

Según las últimas estimaciones publicadas por el Centro Nacional de la Cinematografía (CNC), la cuota de mercado de las películas francesas alcanza el 43,7% en los diez primeros meses del año 2006. En 2005 hizo la cifra de 36,9%. La producción estadounidense que va en primer lugar marca el 47,3% de enero a finales de octubre de 2006 (49,1% el año pasado). Los largometrajes made in Francia tienen un éxito inusitado, tan es así que al principio del mes de noviembre los niveles de audiencia dan un resultado que marca un claro apogeo, con más de un 60% de las entradas vendidas. Detrás de esta feliz y fenomenal sorpresa se encuentran los filmes *Prête-moi ta main*, de Eric Lartigau, que sedujo a 1,06 millón de espectadores en una semana. Figuran también en el cuadro de honor *Ne le dis à personne*, de Guillaume Canet (858,000 entra-

das en una semana), la película de animación *Azur et Asmar*, de Michel Ocelot (765,000 espectadores en dos semanas) y el inamovible *Indigènes* de Rachid Bouchareb con 2,7 millones de entradas en seis semanas.

Esta performance de los filmes franceses en la taquilla deja predecir un año 2006 récord, puesto que la cuota de mercado actual del 43,7% no se había alcanzado desde 1986. De enero a octubre de 2006, las salas francesas acumularon 151,17 millones de entradas, lo que representa un 10,4% más que durante el mismo período del 2005.

El 2006 debería entonces terminarse con alrededor de 189 millones de espectadores, lo que constituiría el segundo mejor resultado de los últimos veinte años en Francia.

>>>

mueve lentamente y no se da cuenta de que es la hora mágica, la que no se pueden perder.

### Escena 2/ Mañana- Ilueve/ Estación de metro/ París

Los vagones del metro no solo están llenos de locos comunes como nosotros, están llenos de músicos, a veces tenemos la suerte de escuchar una voz barroca angelical, voz que no pudo más y decidió hacernos sus espectadores y críticos antes de llegar a su ensayo, estas sorpresas se deben porque a la salida del metro, justo al frente, está la Cité de la Musi-

que, donde no hay un solo día del año que no se den conciertos de música de toda clase (clásica en todas sus expresiones, folclórica del mundo).

El metro Porte de Pantin/ Línea 5/ direction Bobigny, ese es el que se debe tomar, coordenadas muy importantes para llegar.

### Escena 3/ Tarde/ Entrada al Cine de Barrio

Los cines del 19, uno se llama Mk2 Quai de Loire y el otro MK2 Quai de Seine, uno al frente del otro y entre ellos el canal de l'Ourq que se cruza en botecito. La primera vez que los vi frente

a mí, no podía creer que fuese a ver un filme en unos cines que le rinden homenaje al cine y a su público, con una cafetería que le rinde tributo a Truffaut en cada rincón y cada cine tiene una tienda, librería, cinemateca, música de filmes, para hacer "tiempo" sentados en cómodos sillones de lectura, con un murmullo que respeta las pasiones y si quieres de vez en cuando le echas una mirada al canal, cuando llega la hora de la película escogida si está al otro lado, el barquito ya está listo esperando para llevar a la gente que está de buen humor, no importa si hace frío y hay que hacer cola un ratito.

# La estética del hambre

**El feísmo que identificó al Cine Nuevo provocó el rechazo del gobierno, de los críticos de arte al servicio de los intereses antinacionales, de los productores de la cinematografía políticamente aceptada.**

**Nos comprende, entonces no es por la lucidez de nuestro dialogo sino por el humanitarismo que nuestra información le inspira. Una vez más el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento.**

Por Glauber Rocha.

**D**ejando de lado la introducción informativa que se transforma en la característica general de las discusiones con respecto a América Latina, prefiero situar las reacciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada en términos menos reducidos que aquellos que, también, caracterizan el análisis del observador europeo. Así mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria, no como síntoma trágico, sino solamente como dato formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino.

He aquí —fundamentalmente— la situación de las artes en Brasil frente al mundo: hasta hoy, solamente mentiras elaboradas de verdad (los exotismos formales que vulgarizan problemas sociales) consiguieron comunicarse en términos cuantitativos, provocando una serie de equívocos que no terminan en los límites del arte, sino contaminan sobre todo el terreno general de lo político. Para el observador europeo los procesos de la creación artística del mundo

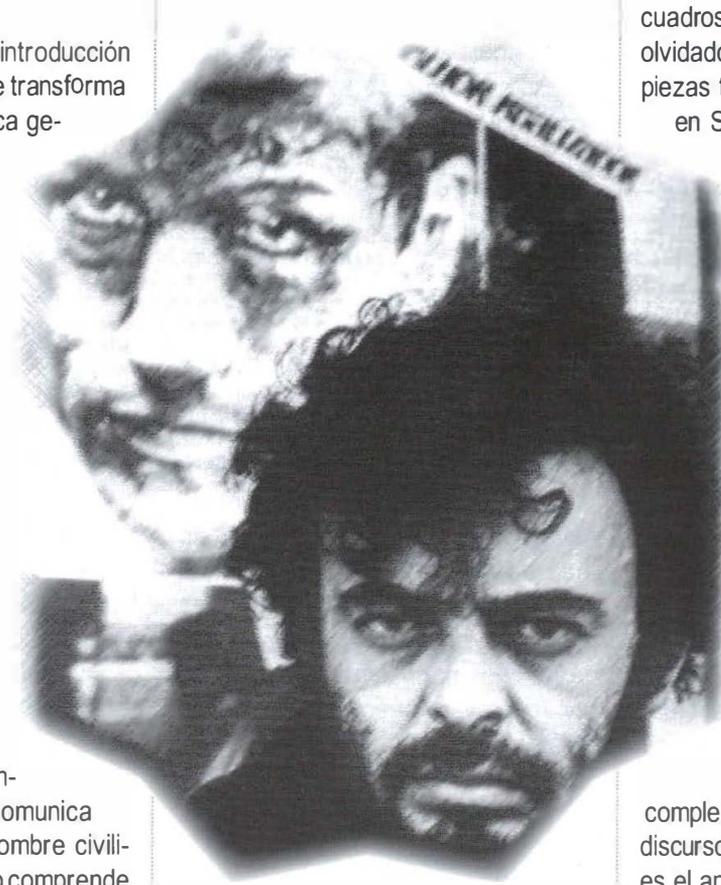
subdesarrollado solo le interesan en la medida que satisfagan su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por el condicionamiento colonialista. América Latina permanece colonia y lo que diferencia al colonialismo de ayer del actual es solamente la forma más

te, a veces no, producen en primer caso la esterilidad y en segundo la histeria.

La esterilidad: aquellas obras encontradas en gran cantidad en nuestro arte, donde el autor se castra en ejercicios formales que, todavía, no alcanzan la plena posesión de sus formas. El sueño frustrado de la universalización: artistas que no despertaron del ideal estético adolescente. Así vemos centenas de cuadros en las galerías, empolvados y olvidados; libros de cuentos y poemas; piezas teatrales, filias (que sobre todo en Sao Paulo, provocaron inclusive quiebras)... El mundo oficial encargado de las artes generó exposiciones carnavalescas en varios festivales y bienales, conferencias fabricadas, fórmulas fáciles de suceso, *cocktails* en varias partes del mundo, además de algunos monstruos oficiales de la cultura, académicos de Letras y Artes, jurados de pintura y marchas culturales por el exterior.

Monstruosidades universitarias: las famosas revistas literarias, los concursos, los títulos.

La histeria: un capítulo más complejo. La indignación social provoca discursos impetuosos. El primer síntoma es el anarquismo que marca la poesía joven hasta hoy (y la pintura). El segundo es una reducción política del arte que hace mala política por exceso de sectarismo. El tercero y más eficaz, es la búsqueda de una sistematización para el arte popular. Pero el equívoco de todo eso es que nuestro posible equilibrio no resulta de un cuerpo orgánico, sino de un titánico y autodevastador esfuerzo en el sentido de superar la impotencia: y en el resultado de esta operación de



perfecta del colonizador; y además de los colonizadores, las formas sutiles de aquellos que también, sobre nosotros, arman futuros golpes. El problema internacional de América Latina es todavía un caso de cambio de colonizadores, siendo que una liberación posible estará en función de una nueva dependencia.

Este condicionamiento económico y político nos llevó al raquitismo filosófico y a la impotencia, que, a veces inconscien-

>>>

>>>

fórceps, nosotros nos vemos frustrados, solo en los límites inferiores del colonizador: y si él nos comprende, entonces no es por la lucidez de nuestro dialogo sino por el humanitarismo que nuestra información le inspira. Una vez más el paternalismo es el método de comprensión para un lenguaje de lágrimas o de mudo sufrimiento.

El hambre latina, por eso, no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del Cine Nuevo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentida, no es comprendida.

De **Aruanda** hasta **Vidas secas**, el Cine Nuevo narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casa sucias, feas, oscuras: fue esta galería de hambrientos que identificó el Cine Nuevo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público, este último no soportando las imágenes de la propia miseria. Este miserabilismo del Cine Nuevo se opone a la tendencia del digestivo, preconizada por el crítico mayor de Guanabara, Carlos Lacerda: *films* de gente rica, en casa bonitas, en

automóviles de lujo, *films* alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales. Estos son los *films* que se oponen al hambre, como si, en la estufa y en los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil, o si los propios materiales técnicos y escenográficos pudiesen esconder el hambre que está enraizada en la propia incivilización. Como si, sobre todo, con este aparato de paisajes tropicales, pudiera ser disfrazada la indigencia mental de los cineastas que hacen este tipo de *films*. Lo que hizo del Cine Nuevo un fenómeno de importancia internacional fue justamente su alto nivel de compromiso con la verdad; fue su propio miserabilismo que, antes escrito por la literatura de los años 30, fue ahora fotografiado por el cine de los años 60; y si antes era escrito como denuncia social, hoy pasó a ser discutido como problema político.

Las propias etapas del miserabilismo en nuestro cine son internamente evolutivas. Así, como observa Gustavo Dahl, va desde el fenomenológico (**Porto das Caixas**), al social (**Vidas secas**), al político (**Deus e o Diabo**), al poético (**Canga Zumba**), al demagógico (Cinco veces favela), al experimental (**Sol sobre a lama**), al documental (**Garrincha, alegreida do povo**), a la comedia (**Os mendigos**), experiencias en varios sentidos, frustradas unas, realizadas otras, pero todas componiendo, al final de tres años, un cuadro histórico que, no por acaso, va a caracterizar el período Janio-Jango: el período de las grandes

crisis de conciencia y de rebeldía, de agitación y revolución que culminó en el Golpe de Abril. Y fue a partir de abril que la tesis del cine digestivo ganó peso en Brasil, amenazando, sistemáticamente, al Cine Nuevo.

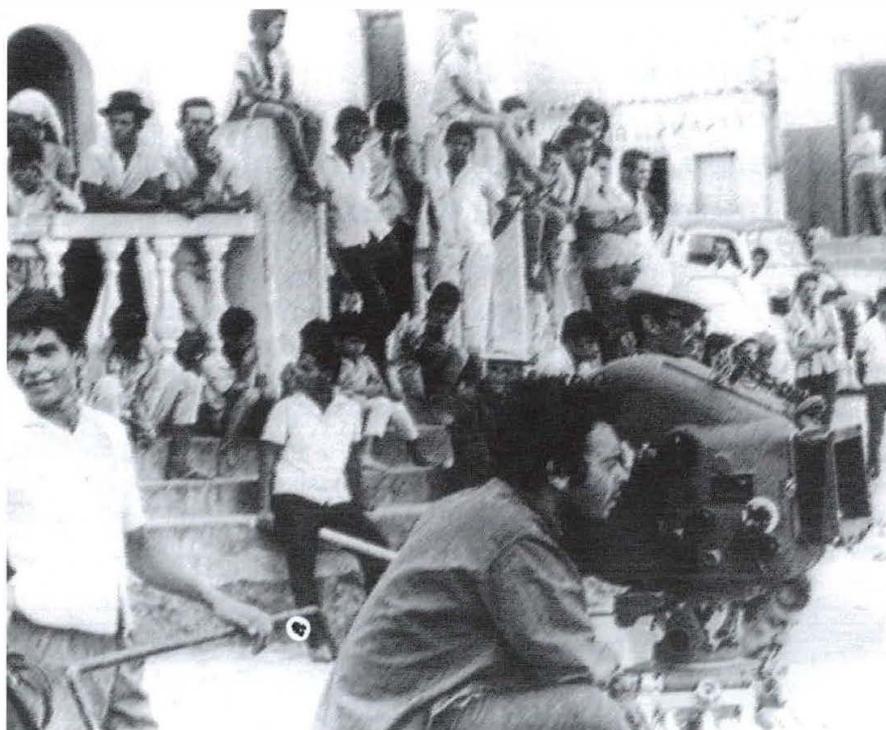
Nosotros comprendemos este hambre que el europeo y el brasileño en la mayoría no entiende. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional. Él no come pero tiene vergüenza de decir eso; y sobre todo, no sabe de dónde viene este hambre.

Sabemos, nosotros que hicimos estos *films* feos y tristes, estos *films* gritados y desesperados donde no siempre la razón habla más alto, que el hambre no será curada por los planeamientos de gabinetes y que los remiendos del tinte no esconden, sino agravan sus tumores. Así solamente una cultura de hambre, manando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente: y la más noble manifestación cultural de hambre es la violencia.

El acto de mendigar, tradición que se implantó con la redentora piedad colonialista, ha sido una de las causantes de la mistificación política y de la ufanista mentira cultural: los veladores oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con la intención de construir escuelas sin crear profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin enseñar al analfabeto. La diplomacia pide, los economistas piden, la política pide: el Cine Nuevo, en el campo internacional, nada pidió: se impuso la violencia de



UNMSM-CEDOC



» *História do Brasil.*

sus imágenes y sonidos en veintidós festivales internacionales. Por el Cine Nuevo: el comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo.; ¿Fabiano es primitivo?; ¿La mujer de *Porto das Caixas* es primitiva? Del Cine Nuevo: una estética de la violencia antes de ser primitiva y revolucionaria, he ahí el punto inicial para que el colonizador comprenda la existencia del colonizado: solamente concientizando su única posibilidad, la violencia, el colonizador puede comprender, por el horror, la fuerza de la cultura que él explota. Mientras no levanta las armas el colonizado es un esclavo: fue necesario un primer policía muerto para que el francés viera un argelino.

De una moral: esa violencia, con todo no está incorporada al odio, como también no diríamos que está ligada al viejo humanismo colonizador. El amor que esta violencia encierra es tan brutal como la propia violencia porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción y transformación.

El Cine Nuevo, por eso, no hizo melodramas, las mujeres del Cine Nuevo siempre fueron seres en busca de una salida posible para el amor, dada la imposibilidad de amar con hambre, la mujer prototipo, la de Porto das Caixas,

**“Para el observador europeo los procesos de la creación artística del mundo subdesarrollado solo le interesan en la medida que satisfagan su nostalgia del primitivismo”.**

mata al marido; a Dandara de *Ganga Zumba* huye de la guerra por un amor romántico; Sinhá Vitoria sueña con nuevos tiempos para los hijos; Rosa va al crimen para salvar a Manuel y amarlo en otras circunstancias; la muchacha del sacerdote necesita romper el hábito para ganar un nuevo hombre; la mujer de *O desafio* rompe con el amante porque prefiere quedarse fiel a su mundo burgués; la mujer en *Sao Paulo S.A.* quiere la seguridad del amor pequeño burgués y para eso intentará reducir la vida del marido a un sistema mediocre.

Ya pasó el tiempo en que el Cine Nuevo necesitaba explicarse para existir, el Cine Nuevo necesita procesarse

para que se explique, en la medida en que nuestra realidad sea más discernible a la luz de los pensamientos que no estén debilitados o delirantes por el hambre. El Cine Nuevo no puede desarrollarse efectivamente mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente latinoamericano; además porque el Cine Nuevo es un fenómeno de los pueblos colonizados y no una entidad privilegiada de Brasil. Donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócritas y policiales de la censura, ahí habrá un germen vivo del Cine Nuevo. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía, el tecnicismo, ahí habrá un germen del Cine Nuevo. Donde haya un cineasta de cualquier edad, de cualquier procedencia, pronto a poner su cine y su profesión a servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del Cine Nuevo. La definición es esta y por esta definición de Cine Nuevo se margina la industria, porque el compromiso del Cine Industrial es con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del Cine Nuevo depende de la libertad de América Latina. Para esta libertad, el Cine Nuevo se empeña en su propio nombre, de sus más próximos y dispersos integrantes, de los más burros a los más talentosos, de los más débiles a los más fuertes. Es una cuestión de moral que se reflejará en los *films* en el tiempo de filmar un hombre o una casa, en el detalle que observa, en la filosofía: no es un *film*, sino un conjunto de *films* en evolución que dará, por fin, al público, la conciencia de su propia existencia.

No tenemos por eso mayores puntos de contacto con el cine mundial. El Cine Nuevo es un proyecto que se realiza en la política del hambre, y sufre, por eso mismo, todas las debilidades consecuentes de su existencia. 🎬

*Tesis presentada durante las discusiones en torno del Cine Nuevo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, en enero de 1965, con el patrocinio del Columbianum.*

# La imaginación

**No hay que clasificar a los seres humanos como revolucionarios y conservadores sino como imaginativos y sin imaginación.**

*Como todas las cosas humanas, la imaginación tiene también sus confines. En todos los hombres, en los más geniales, como en los más idiotas, se encuentra condicionada por circunstancias de tiempo y de espacio.*

Por José Carlos Mariátegui. \*

**E**scribe Luis Araquistáin que “el espíritu conservador en su forma más desinteresada, cuando no nace de un bajo egoísmo, sino del temor a lo desconocido e incierto, es en el fondo falta de imaginación”. Ser revolucionario o renovador es, desde este punto de vista, una consecuencia de ser más o menos imaginativo. El conservador rechaza toda idea de cambio por una especie de incapacidad mental para concebirla y para aceptarla. Este caso es, naturalmente, el del conservador puro, porque la actitud del conservador práctico que acomoda su ideario a su utilidad y a su comodidad, tiene, sin duda, una génesis diferente.

El tradicionalismo, el conservatismo, quedan así definidos como una simple limitación espiritual. El tradicionalista no tiene aptitud sino para imaginar la vida como fue. El conservador no tiene aptitud sino para imaginarla como es. El progreso de la humanidad, por consiguiente, se cumple malgrado al tradicionalismo y a pesar del conservadurismo.

Hace varios años que Oscar Wilde, en su originalidad ensayo *El alma humana bajo el socialismo*, dijo que “progresar es realizar utopías”. Pensando análogamente a Wilde, Luis Araquistáin agrega que “sin imaginación no hay progreso de ninguna especie”. Y en verdad, el progreso no sería posible si la imaginación humana sufriera de repente un colapso.



**“¿Pero cuál es la primera condición de la genialidad? es, sin duda, una poderosa facultad de imaginación”.**

La historia les da siempre razón a los hombres imaginativos. En la América del Sur, por ejemplo, acabamos de conmemorar la figura y la obra de los animadores y conductores de la revolución de la independencia. Estos hombres nos parecen, fundadamente, geniales. ¿Pero cuál es la primera condición de la

genialidad? Es, sin duda, una poderosa facultad de imaginación. Los libertadores fueron grandes porque fueron, ante todo, imaginativos, insurgieron contra la realidad limitada, contra la realidad imperfecta de su tiempo.

Trabajaron por crear una realidad nueva. Bolívar tuvo sueños futuristas. Pensó en una confederación de estados indoespañoles. Sin este ideal, es probable que Bolívar no hubiese venido a combatir por nuestra independencia. La suerte de la independencia del Perú ha dependido, por ende, en gran parte, de la aptitud imaginativa del Libertador. Al celebrar el centenario de la victoria de Ayacucho se celebra, realmente, el centenario de una victoria de la imaginación. La realidad sensible, la realidad evidente, en los tiempos de la revolución de la independencia, no era, por cierto, republicana ni nacionalista. La benemerencia de los libertadores consiste en haber visto una realidad potencial, una realidad superior, una realidad imaginaria.

Esta es la historia de todos los grandes acontecimientos humanos. El progreso ha sido realizado siempre por los imaginativos. La posteridad ha aceptado, invariablemente, su obra. El conservatismo de una época, en una época posterior, no tiene nunca defensores o prosélitos que unos cuantos románticos y unos cuantos extravagantes. La humanidad, con raras excepciones, estima y estudia a los hombres de la revolución francesa mucho más que a los de la monarquía y la feudalidad entonces abatida. Luis XVI y María Antonieta le parecen a mucha gente, sobre todo desgraciados. A nadie le parecen grandes.

De otro lado, la imaginación, generalmente, es menos libre y menos arbitraria de lo que se supone. La pobre ha sido muy difamada y muy deformada. Algunos la creen más o menos loca; otros la juzgan ilimitada y hasta infinita. En realidad, la imaginación es asaz modesta. Como todas las cosas humanas, la imaginación tiene también sus confines. En todos los hombres, en los más geniales, como en los más

**“El progreso ha sido realizado siempre por los imaginativos.**

**La posteridad ha aceptado, invariablemente, su obra”.**

idiotas, se encuentra condicionada por circunstancias de tiempo y de espacio. El espíritu humano reacciona contra la realidad contingente. Pero precisamente cuando reacciona contra la realidad es cuando tal vez depende más de ella. Pugna por modificar lo que ve y lo que siente; no lo que ignora. Luego, solo son válidas aquellas utopías que se podrían llamar realistas. Aquellas utopías que nacen de la entraña misma de la realidad. Jorge Simmel escribía una vez que una sociedad colectivista se mueve hacia ideales individualistas y que, inversamente, una sociedad individualista se mueve hacia ideales socialistas. La filosofía hegeliana explica la fuerza creadora del ideal como una consecuencia, al mismo tiempo, de la resistencia y del estímulo que este encuentra en la realidad. Podría decirse que el hombre no prevé ni imagina sino lo que ya está germinando, madurando en la entraña oscura de la historia.

Los idealistas necesitan apoyarse sobre el interés concreto de una extensa y consciente capa social. El ideal no prospera sino cuando representa un vasto interés. Cuando adquiere, en suma, caracteres de utilidad y de comodidad. Cuando una clase social se convierte en instrumento de su realización.

En nuestra época, en nuestra civilización, no ha habido nunca utopías demasiado audaces. El hombre moderno ha conseguido casi predecir el progreso. Hasta la fantasía de los novelistas ha resultado, muchas veces, superada por la realidad en un plazo breve. La ciencia occidental ha ido más de prisa de lo que soñó Julio Verne. Otro tanto ha acontecido en la política. Anatole France

vaticinó la revolución rusa para fines de este siglo, pocos años antes de que esta revolución inaugurase un capítulo nuevo en la historia del mundo.

Y justamente en la novela de Anatole France, que, intentando predecir el porvenir formula estos agüeros, *—Sur la Pierre Blanche—* se constata cómo la cultura y la sabiduría no confieren ningún poder privilegiado a la imaginación. Galión, 31 personaje de un episodio de la decadencia romana evocado por Anatole France, era un ejemplar máximo de hombre culto y sabio de su época. Sin embargo, este hombre no percibía absolutamente la decadencia de su civilización. El cristianismo se le antojaba una secta absurda y estúpida. La civilización romana a su juicio no podía tramontar, no podía perecer. Galión concebía el futuro como una mera prolongación del pasado. Nos aparece por esto, en sus discursos, lamentable y ridículamente falto de inspiración. Era un hombre muy inteligente, muy erudito, muy refinado; pero tenía la inmensa desgracia de no ser un hombre imaginativo. De ahí que su actitud ante la vida fuese mediocre y conservadora.

Esta tesis sobre la imaginación, el conservatismo y el progreso, podría conducirnos a conclusiones muy interesantes y originales. A conclusiones que nos moverían, por ejemplo, a no clasificar más a los hombres como revolucionarios y conservadores sino como imaginativos y sin imaginación. Distinguiéndolos así, cometeríamos tal vez la injusticia de halagar demasiado la vanidad de los revolucionarios y de ofender un poco la vanidad, al fin y al cabo respetable de los conservadores. Además, a las inteligencias universitarias y metódicas, la nueva clasificación les parecería bastante arbitraria, bastante insólita. Pero, evidentemente, resulta muy monótono clasificar y calificar siempre a los hombres de la misma manera. Y, sobre todo, si la humanidad no les ha encontrado todavía un nuevo nombre a los conservadores y a los revolucionarios, es también, indudablemente, por falta de imaginación. 

\*Publicado en **Mundial**, Lima, 1924.

# La penumbra del escritor de cine

**La resignación del guionista para aceptar que su triunfo habrá de ser casi íntimo, será su arma de sobrevivencia.**

**Antes de ser filmada, la obra cinematográfica debe ser pasada por la prueba del guión. Aunque generalmente poco conocidos para el gran público, algunos escritores de cine llegan a la notoriedad. Tal fue el caso de Cesare Zavattini.**

Por Gabriel García Márquez.

**E**n Fregene, una localidad marina cerca de Roma, murió hace poco mi querido amigo Franco Solinas, uno de los escritores de cine mejor calificado de nuestro tiempo. Creo que no alcanzó a terminar su último guión, que había trabajado junto con el director Costa Gavras, sobre el tema actual y apasionante del pueblo sin tierra de Palestina. Varios directores de renombre mundial debieron de quedarse esperando su turno, pues solían aceptar las esperas largas e imprevisibles a las que les obligaban los numerosos compromisos de Franco Solinas. Este era, de todos modos, un caso raro en su medio: no aceptó nunca trabajar en más de un guión al mismo tiempo, y a ese consagraba toda su energía, su paciencia infinita y su autocrítica implacable, durante un tiempo que era imposible calcular de antemano. Un año de trabajo diario era su promedio para cada guión. Su obra maestra fue, sin duda, **La batalla de Argel**, que escribió para el director Lillo Pontecorvo, para quien escribió también **La quemada**. Para Costa Gavras escribió **Estado de sitio**, y para Joseph Losey escribió **Mr. Klein**. La lista de sus películas no es muy larga, pero es de muy alta calidad. Para mi gusto, fue uno de los profesionales más rigurosos en uno de los oficios más difíciles y menos servidos, y también de los más ingratos. Prueba de esto último es que la noticia de la muerte de Franco Solinas ha pasado casi inadvertida, aun para las publicaciones especializadas, y



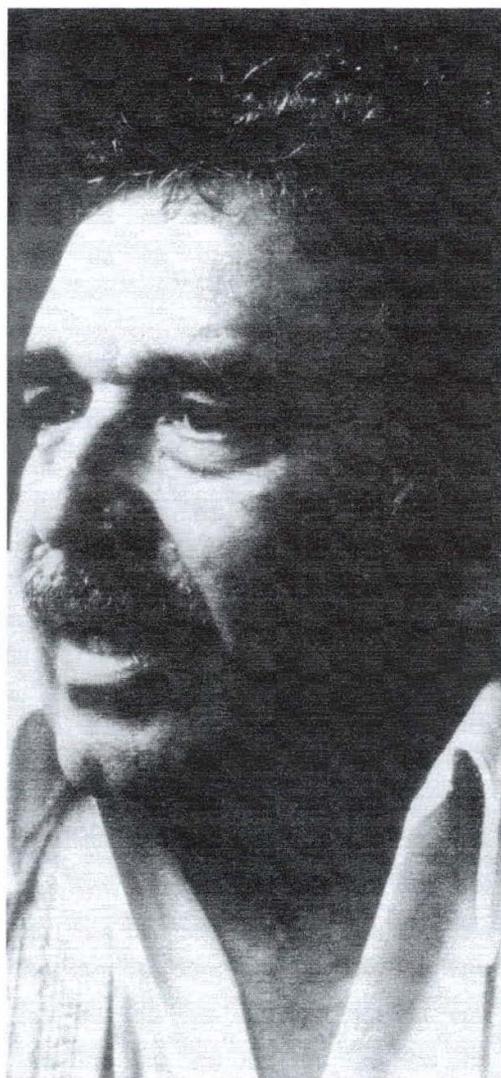
muy poco amigos personales y admiradores sabemos a ciencia cierta lo que hemos perdido.

Esta es, en todo caso, una oportunidad para reflexionar sobre el destino de penumbra de los escritores de cine. Nadie sabe quiénes son, a menos que sean conocidos como escritores de otra cosa, y en este caso, has-

ta ellos mismos tienen la tendencia a pensar que su trabajo para el cine es el secundario. Un recurso para comer. Las revistas de cine se fijan, por encima de todo, en el director —no sin razón— y pocas veces recuerdan que, antes de llegar a la pantalla, toda película tiene que haber pasado por la prueba de fuego de la letra escrita. De modo que son los escritores, y no los directores, quienes suministran la base literaria que sustenta la película. Lo cual, por cierto, no está bien ni para la literatura ni el cine. Después de la Segunda Guerra Mundial, los escritores de cine vivieron su cuarto de hora con la aparición en primer plano del guionista Cesare Zavattini, un italiano imaginativo y con un corazón de alcachofa, que le infundió al cine de su época un soplo de humanidad sin precedentes. El director que realizó sus mejores argumentos fue Vittorio de Sica, su gran amigo, y estaban tan identificados que no era fácil saber dónde terminaba uno y dónde empezaba el otro. Fueron ellos las dos estrellas mayores del neorrealismo, en cuyo cielo había otras tan radiantes como Roberto Rossellini. Juntos hicieron

**Ladrones de bicicletas, Milagro en Milán, Umberto D** y otras inolvidables. Se hablaba entonces de las películas de Zavattini como se habla de las películas de Bertolucci: como si aquel fuera el director. En la práctica, fueron muy pocas las películas italianas de aquellos tiempos cuyos guiones no pasaron por el rastrillo purificador de

Zavattini, quien aparecía siempre en el último lugar de los créditos solo porque estos eran dados por orden alfabético. Su fecundidad era tal que, dicen quienes lo conocían en ese tiempo, tenía un archivador enorme atiborrado de argumentos sintéticos en tarjetas. Los productores, siempre escasos de temas, acudían a él desesperados. En alguna ocasión, uno de ellos le pidió con urgencia una historia de amor, y Zavattini le preguntó muy en serio: "¿La quiere sin perrito o con perrito?". Toda una generación fanática del cine se fue a estudiar en el Centro Experimental de Cinematografía, en Roma, con la esperanza de que fuera Zavattini quien lo enseñara. Fue una excepción. En realidad, el destino del escritor de cine está en la gloria secreta de la penumbra, y solo el que se resigna a ese exilio interior tiene alguna posibilidad de sobrevivir sin amargura. Ningún trabajo exige una mayor humildad. Más aún: debe considerarse como un factor transitorio en la creación de la película y es una prueba viviente de la condición subalterna del arte del cine. Mientras este necesite de un escritor, o sea, del auxiliar de un arte vecino, no logrará volar con sus propias alas. Ese es uno de sus límites. El otro, y todavía más grave, por supuesto, es su compromiso industrial. El propio director termina por darse cuenta, tarde o temprano, de que tampoco es mucho lo que él puede hacer dentro del estrecho margen de creación que le dejan las cuentas del productor, por un lado, y los fantasmas prestados del escritor, por el otro. Es un milagro que todavía pueda tener la impresión de que ha logrado expresarse a fondo dentro de ese callejón enrarecido. Por eso me asombra tanto, y me alegra tanto, cada vez que encuentro una película capaz de hacerme llorar, que es lo que uno va buscando en el fondo de su alma cuando se apagan las luces de la sala. En estos días de tantas entrevistas, una pregunta que se ha repetido sin tregua es la de mis relaciones con el cine. Mi



**“Esta es una oportunidad para reflexionar sobre el destino de penumbra de los escritores de cine. Nadie sabe quiénes son, a menos que sean conocidos como escritores de otra cosa”.**

única respuesta ha sido la misma de siempre: son las de un matrimonio mal avenido. Es decir, no puedo vivir sin el cine ni con el cine, y, a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de los productores, también al cine le ocurre lo mismo conmigo. Desde muy niño, cuando el coronel Nicolás Márquez me llevaba en Aracataca a ver las películas

de Tom Mix, surgió en mí la curiosidad por el cine. Empecé, como todos los niños de entonces, por exigir que me llevaran detrás de la pantalla para descubrir cómo eran los intestinos de la creación. Mi confusión fue muy grande cuando no vi nada más que las mismas imágenes al revés, pues me produjo una impresión de círculo vicioso de la cual no pude restablecerme en mucho tiempo. Cuando por fin descubrí cómo era el misterio, me atormentó la idea de que el cine era un medio de expresión más completo que la literatura, y esa certidumbre no me dejó dormir tranquilo en mucho tiempo. Por eso fui uno de los tantos que viajaron a Roma con la ilusión de aprender la magia secreta de Zavattini, y también uno de los que apenas lograron verlo a distancia. Ya que para entonces había ganado en Colombia una batalla para el cine. Cuando llegué al El Espectador de Bogotá, en 1954, la única crítica de cine posible en el país era la complaciente. De no ser así, los exhibidores amenazaban con suspender los anuncios de las películas, que son para la prensa una apreciable fuente de ingresos. Con el respaldo de los directores del periódico, que asumieron el riesgo, escribí entonces la primera columna regular de crítica de cine durante un año. Los exhibidores, que al principio asimilaban mis notas desfavorables como si fuera aceite de ricino, terminaron por admitir la conveniencia de contar con un público bien orientado. Fue también por la ilusión de hacer cine que vine a México hace más de veinte años. Aún después de haber escrito guiones que luego no reconocía en la pantalla, seguía convencido de que el cine sería la válvula de liberación de mis fantasmas. Tardé mucho tiempo para convencerme de que no. Una mañana de octubre de 1965, cansado de verme y no encontrarme, me senté frente a la máquina de escribir, como todos los días, pero esa vez no volví a levantarme sino al cabo de dieciocho meses, con los originales terminados de *Cien años de soledad*. En aquella travesía del desierto comprendí que no había un acto más espléndido de libertad individual que sentarme a inventar el mundo frente a una máquina de escribir. 

## Del blanco al negro

Por Orlando Macchiavello.

La visión es posible por la capacidad de los objetos a reflejar la luz en diferentes intensidades, dependiendo de las características de su superficie y las condiciones de la iluminación. Las variadas diferencias de reflejo deben poder ser registradas por los materiales fotosensibles, sean celuloide, CCD o Cmos.

La técnica fotográfica previa a la era del video se desarrolló para el celuloide, sistematizándose con la sensitometría y la densitometría en función a evaluar la respuesta de los materiales a diferentes condiciones.

La sensitometría nos permite saber cuán sensible a la luz es la película y cuánto le afecta el revelado. Las diferentes cantidades de luz producirán resultados diferentes en diferentes tipos de película. La densitometría evalúa el resultado del material expuesto y revelado en cuanto a la densidad o grado de ennegrecimiento obtenido, para lo cual se emplea el gris medio como medida del valor promedio de reflejo (gris de 18% de capacidad de reflejo). El video es un soporte magnético que no se revela, pero, la evaluación se realiza sobre la imagen positiva.

Los materiales podrán ser evaluados en sus características básicas expresadas en sensibilidad, contraste, grano, latitud, sensibilidad cromática y densidad.

### Los fotómetros

En el artículo publicado sobre los fotómetros, indicamos que era el instrumento adecuado para calcular el contraste de la iluminación y la capacidad de reflejo de los objetos para obtener una exposición

correcta, es decir, un diafragma fotómetro promedio de los brillos de la escena. Ej: 5.6 de diafragma con obturación de (1/50) para una sensibilidad de material determinada, 320 asa.

$E = I \times T$  Exposición igual intensidad por tiempo.

Todos los materiales fotosensibles tienen un cierto margen que permite tolerar los errores de exposición, denominado latitud para el celuloide y rango dinámico para el video, cuando se expone al promedio de los brillos o reflejos de la escena.

El termino latitud empleado para este caso es expresado en zonas o en diafragmas. Generalmente los materiales fotográficos negativos (celuloide) suelen tener una posibilidad de registro de 9 zonas o dicho de otra manera de nueve pasos de diafragma que equivale a poder registrar 7 valores de gris además del blanco y el negro.

Los materiales reversibles en celuloide y las cámaras de video suelen tener una latitud solo de 5 pasos de diafragma lo que equivale a 3 valores de gris entre el blanco y el negro. Para la fotometría solo se reconoce el blanco y el negro que presente detalles o textura, tanto el blanco como el negro puro no son considerados.

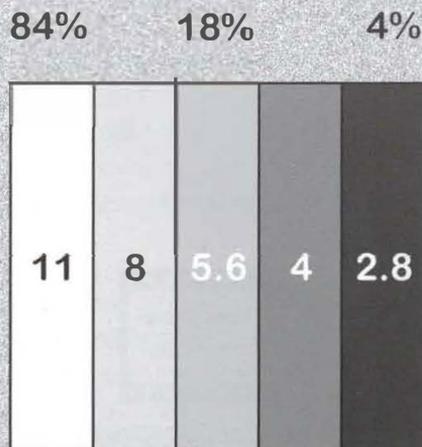
### Escena exterior

Si observamos una escena exterior, veremos la riqueza de brillo, que se nos presenta, si es muy soleado, mucho contraste, encontraremos una escala de valores de gris menor que si la escena estuviera nublada, en ese caso habrá más cantidades de gris y la distancia entre el blanco y el negro será mayor.

Continúan gráficos >>>

**Todos los materiales fotosensibles permiten un margen de error en la exposición.**

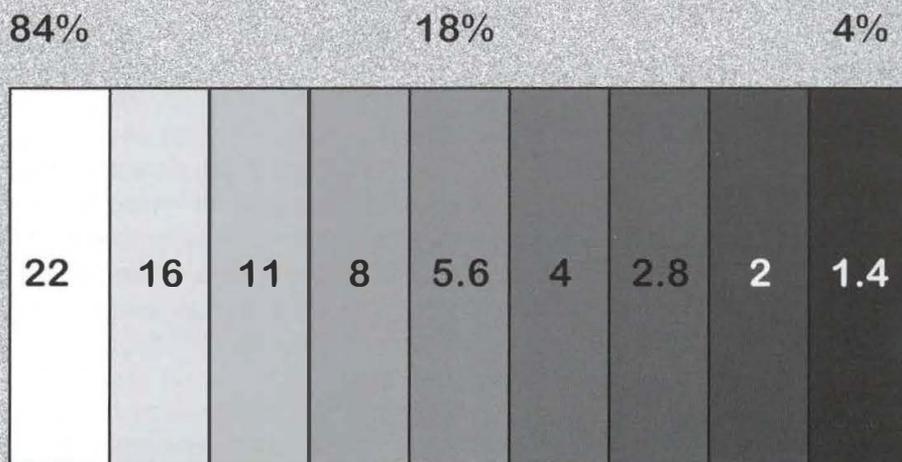
## Rango dinámico de las cámaras de video



**FIGURA 1**

En el caso del video, si es que al gris medio del 18% correspondiera 5.6 los otros valores de gris tendrían el diafragma que figura en el centro de las zonas.

## Porcentaje de reflejo de luz



Zona de luces altas

Gris medio

Zona de sombras

**FIGURA 2**

Para el caso del celuloide, si en el gris medio correspondiera 5.6 de diafragma los otros valores de gris tendrían como diafragma lo que figura en el centro de las zonas:

Dicho de otra manera, las superficies blancas requieren diafragmas más cerrados por que reflejan más cantidad de luz que las superficies oscuras.

Tome en cuenta que en la figura 1 hay menos zonas que en la figura 2, por tanto, la exposición en video es más crítica y limitada. Un brillo mayor al diafragma 11 solo

será registrado como un blanco plano sin detalle y una sombra menor a 2.8 será registrada como un negro plano sin detalle. Para el caso de la figura dos la latitud o rango es mayor, registrará una mayor riqueza de brillos, tonos y detalles de los objetos cuyo brillo coincidan con alguno de los diafragmas del 1 al 32, casi todo el rango de diafragmas que generalmente figura en las monturas de la óptica fotográfica.

Si fotografiáramos en celuloide la exposición correcta sería el diafragma promedio de todos

los brillos de la escena. Si en la escena se encontrara un personaje, la tez de este personaje se constituiría en el valor gris medio. La exposición debería realizarse para el valor de la piel humana blanca, la que coincide con el gris del 18% de reflejo.

Los otros brillos de la escena se registrarán adecuadamente por efecto de la latitud del material, vale decir que las sombras como las grandes luces entrarán en ese rango de 4 diafragmas hacia el blanco y 4 diafragmas hacia el negro.

# La resolución de las películas vs. telecine

Por Peter R. Swinson. \*

**E**ste trabajo intenta cuantificar la resolución de la película, así como establecer los medios de captura digital, de forma que se obtenga toda la información disponible del cuadro cinematográfico. Cualquier fotograma de película puede ser mirada como que tuviera cuatro dimensiones distintas: altura, ancho, grosor y los colorantes o las diferencias de densidad del grano. Estas dimensiones contribuyen y definen la capacidad de resolución total de la película. La altura y el ancho definen la superficie, el grosor contribuye a la robustez del material pero también sacrifica algo de resolución, el color y las diferencias de densidad del grano, condicionan la luminosidad de la imagen. En cualquier tipo de emulsión, la resolución se mantiene en toda su área sin tomar en cuenta el formato sea Súper 8 o 70 milímetros.

## Resolución espacial

Las películas de un tipo específico tienen la misma resolución espacial, es significativo si hacemos referencia a esta resolución en la relación de líneas/milímetro:

Los modernos materiales negativo color, brindarán en todo los colores. 70 líneas / milímetros a 100% de resolución. Los fabricantes de película no esperan un aumento significativo en un futuro inmediato. Incluso si la cifra mejorara dramáticamente, ¿conseguiríamos imágenes más nítidas? Aunque la óptica de cine sea mejor que las películas, ¿mejora la

resolución espacial? En relación con la resolución espacial las limitaciones son la película misma, las lentes, y el mecanismo de transporte de la cámara. La mejor resolución espacial se debe a la estabilidad del mecanismo de arrastre en la ventanilla de exposición de la cámara. Si hubiera movimiento en la película durante la exposición, afectaría la resolución.

Las imágenes en cada fotograma, no brindan información útil mayor que 100 líneas / milímetros. Convertir 100 líneas / milímetros en píxeles suministra la cantidad de píxeles existentes en el cuadro. Por lo tanto, puede verse que la película misma no tiene resolución espacial independiente, hay límites más allá de los cuales ninguna ventaja adicional será obtenida.

## Resolución densitométrica

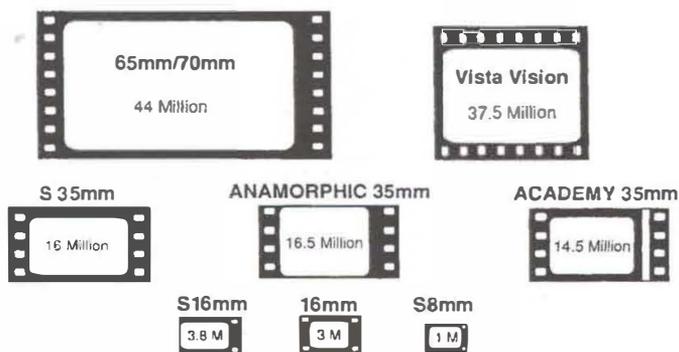
Si consideramos las cuatro dimensiones de la película, el parámetro que diferencia la película del video es la densidad de la imagen.

La resolución de esta densidad puede ser mirada como que fuera infinita. La película tiene cierto

rango de densidades y la resolución de las densidades es fija. Esta suposición incluye el hecho de que tomamos en cuenta solo los extremos de las densidades y al que debe corresponderle un número fijo de bits.

El rango de densidades en las películas negativas bien podría ser limitado, por ejemplo, puede ser expresado como tener densidades entre 0.05 a 1.8, o 64: 1. Hoy las transferencias de análogo a digital convierten 64: 1 en 6 bits. Sin embargo, este pequeño rango es mostrado como un grupo lineal de densidades. La creación de la imagen es análoga, y la densidad resultante del ennegrecimiento químico también lo es.

La discriminación de las densidades en la película, es decir distinguir bien los detalles en las sombras dentro de un ambiente oscuro, tanto como detalles en las luces, nubes sobre un cielo gris, es de suma importancia. La visión humana, en primer lugar, distingue muy bien todos los detalles y la película en segundo lugar. Si esto no fuera el



caso, hace tiempo nos habríamos cambiado hacia el video.

### Discriminación de las densidades.

El límite es en gran parte el proceso químico y se obtiene por dos aportes. Primero, el grano y los colorantes como factores discontinuos, cuadro a cuadro.

En segundo lugar, el revestimiento y los procesos de revelado que no son perfectos, y esto resulta en que las diferencias menores en la densidad producen vibración y ruido al momento de ser pasados al medio electrónico.

Trabajando con materiales negativos de gran capacidad de discriminación de las densidades al momento de digitalizarse recomienda hacerlo a 12 bits.

Tomando en cuenta el número de píxeles para cada formato aplicando 12 a 16 bits para cada píxel en cada uno de los tres colores --rojo, verde, y azul-- podemos determinar el almacenamiento digital de cada cuadro y de cada segundo a la cadencia de proyección de 24 cuadros / segundo.

Estos datos indican la increíble capacidad resolutive de la película cinematográfica. Indudablemente muchos comentan que la compresión reduce la resolución de datos considerablemente, hablando aquí sobre clonar toda la información que está registrada en la película, sin concesiones.

Tomar en cuenta que un segundo de transferencia de 16mm entra exacto en un CD-Rom y un comercial de 30 segundos requiere mucho más.

Preservando todos los detalles de la película serán necesarios 70 GB de almacenamiento.

Esto también demuestra que una

Format	Width	Height	Total
S 8mm	1200	850	1 million
16mm	2000	1500	3 million
S16mm 35 mm	2500	1500	3.8 million
Academy	4500	3200	14.5 million
S 35mm	5000	3200	16 million
Anamorphic 35mm	4500	3700	16.5 million
VistaVision (35mm)	7500	5000	37.5 million
70mm	9800	4500	44 million

Format	Pixel Count	Bytes/Frame	Bytes/Sec
S 8mm	1 million	6 million	144 million
16mm	3 million	18 million	432 million
S 16mm 35mm	3.8 million	23 million	552 million
Academy	14.5 million	87 million	2088 million
S 35 mm	16 million	96 million	2304 million
Anamorphic 35mm	16.5 million	99 million	2376 million
VistaVision (35mm)	7.5 million	225 million	5400 million
70mm	44 million	264 million	6334 million

transferencia en tiempo real es difícil de conseguir, los equipos digitalizadores de alta calidad suelen ser muy costosos, asumiendo que intentamos grabar el máximo de detalles existentes en la película negativa. En un futuro cercano los escáneres (telecines) tendrán la capacidad suficiente para dar la máxima calidad.

### La resolución no es independiente del escáner.

Existen varios sistemas de transferencia. Rank Cintel está investigando un escáner basado en las exigencias de calidad descritas. Un telecine estable y capaz de obtener de la película el máximo detalle, además de poder ser usado para efectos especiales a la manera de las copadoras ópticas. La calidad de la óptica y precisión del transporte deben exceder al mecanismo de las cámaras.

### Conclusiones

La película se queda como el material de mayor calidad; sin embargo, no debemos creer que sea completamente independiente en cuanto a la calidad resolutive y los procesos.

Los formatos mayores nos llevarán más cerca de la calidad pero a un mayor costo.

El objetivo es la calidad y todos los días nos acercamos a ella. Quizás el próximo año estaremos hablando de la resolución subatómica o subelectrónica. Todo es posible, pero debemos guardar cierto grado de pragmatismo en la búsqueda de la perfección.

\* Conferencia de la SMPTE, Chicago 1994.  
"Los avances de la televisión y la obtención electrónica de imágenes". Traducción: Orlando Macchiavello.



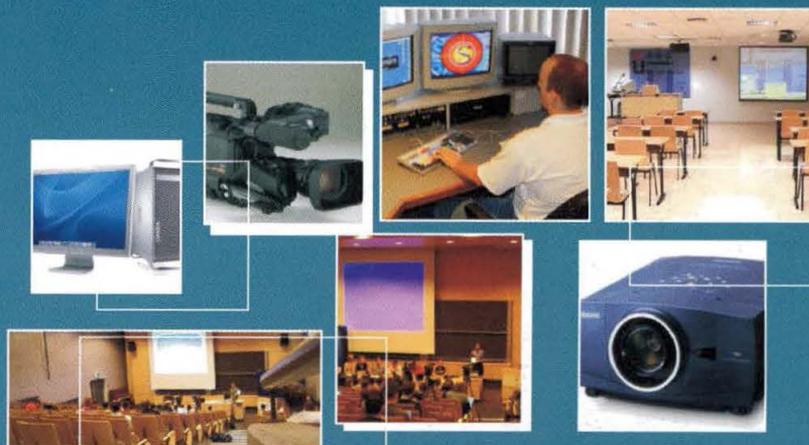
## El cine, el arte de la ilusión

*...Cuando hago un filme, me sirvo de un aparato capaz de transportar a mi público de un extremo a otro; puedo hacerlo reír, gritar de espanto, creer en las leyendas, indignarse, conmoverse y entusiasmarse, envilecerse o aburrirse. Soy un mentiroso o un ilusionista (en ese caso cuando el público tiene conciencia de la superchería). Mistifico, gracias al más precioso y al más asombroso de los aparatos mágicos.*  
**Ingmar Bergman.**

Liv Ullmann, en *Persona*.

# Venta y Renta de Equipos Audiovisuales

- Cámaras HD, HDV, DV, SD
- Sistemas de Edición (MAC y PC)
- Tarjetas de captura sin compresión
- Proyectorores
- Trípodes
- Luces
- Ecrans



## CENTRO DE ENTRENAMIENTO:

- Talleres de Autoría, Edición Post Producción y 3D.

**Media  
SOLUTIONS**

[WWW.MSPERU.COM](http://WWW.MSPERU.COM)

### CONTACTO:

**VENTA:** (1) 421-9192  
(1) 828\*6842  
**RENTA:** (1) 441-1206

### DIRECCIÓN:

**CALLE CATALINA HUANCA 120 - SAN ISIDRO**  
**EMAIL:** [VENTAS@MSPERU.COM](mailto:VENTAS@MSPERU.COM)  
**WEB:** [WWW.MSPERU.COM](http://WWW.MSPERU.COM)

Reseller Autorizado:



**Autodesk**  
Media and Entertainment

agenda cultural de arte y entretenimiento



Free magazine



# urbanía

..... [WWW.URBANIALIMA.COM](http://WWW.URBANIALIMA.COM) .....

UNMSM-CEDOC

# Próximamente

## Lámpara

Cine Alternativo de San Marcos

# AVUL



Cine Arte de San Marcos



CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS



UNMSM-CEDOC