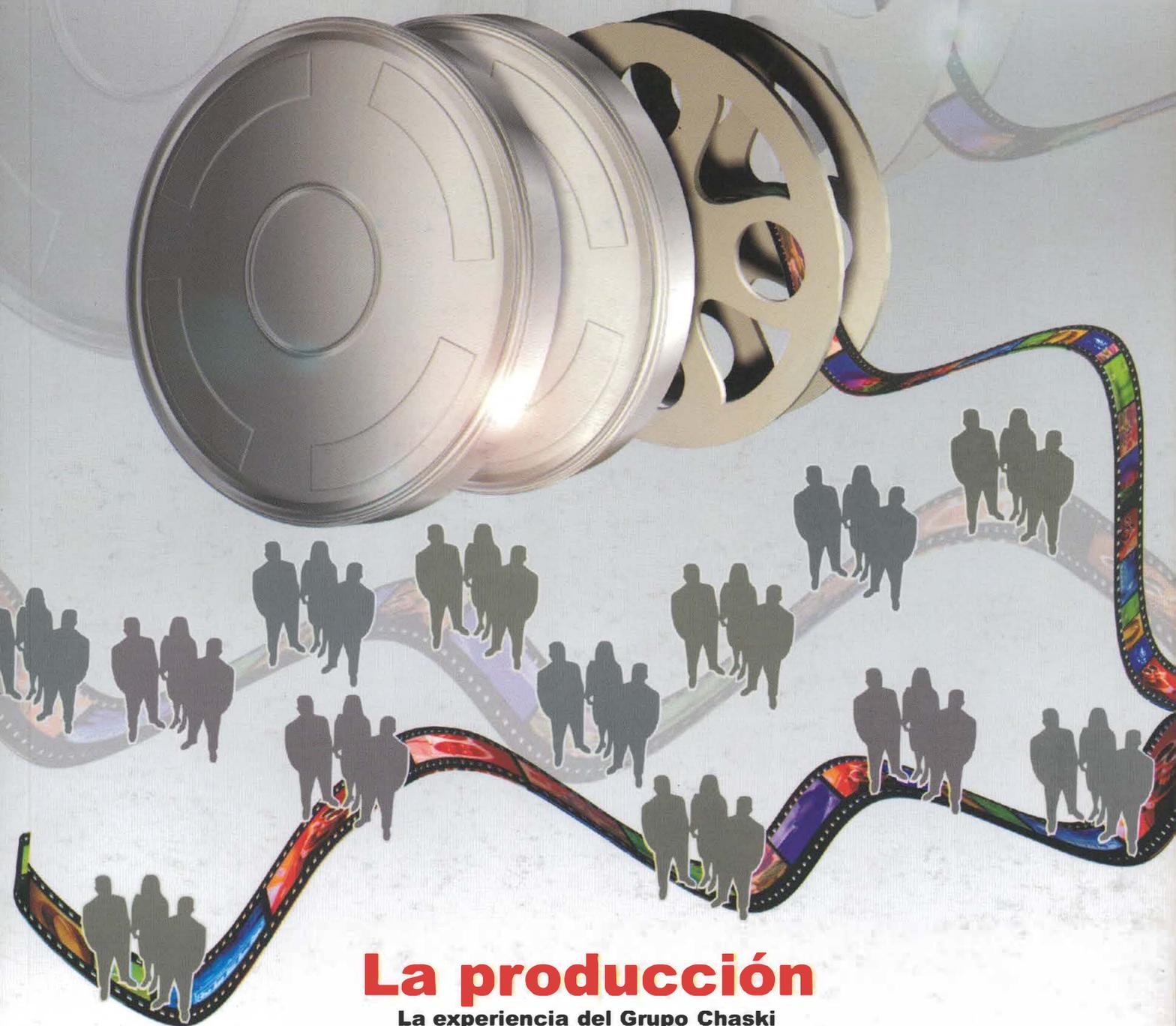


BUTACA



Revista del Cine Arte de San Marcos

Año 8 Número 32



La producción

La experiencia del Grupo Chaski

SPIA: industria audiovisual y cinematográfica

Robles Godoy analiza la autoría en el cine

Homenaje: Watanabe, poeta y cineasta

El "Huanca" Villanueva en el recuerdo

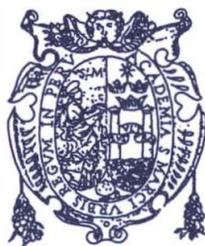
Flash Back: Buñuel y Micciché

UNMSM-CEDOC

Restaurant Oriental
WA LOK



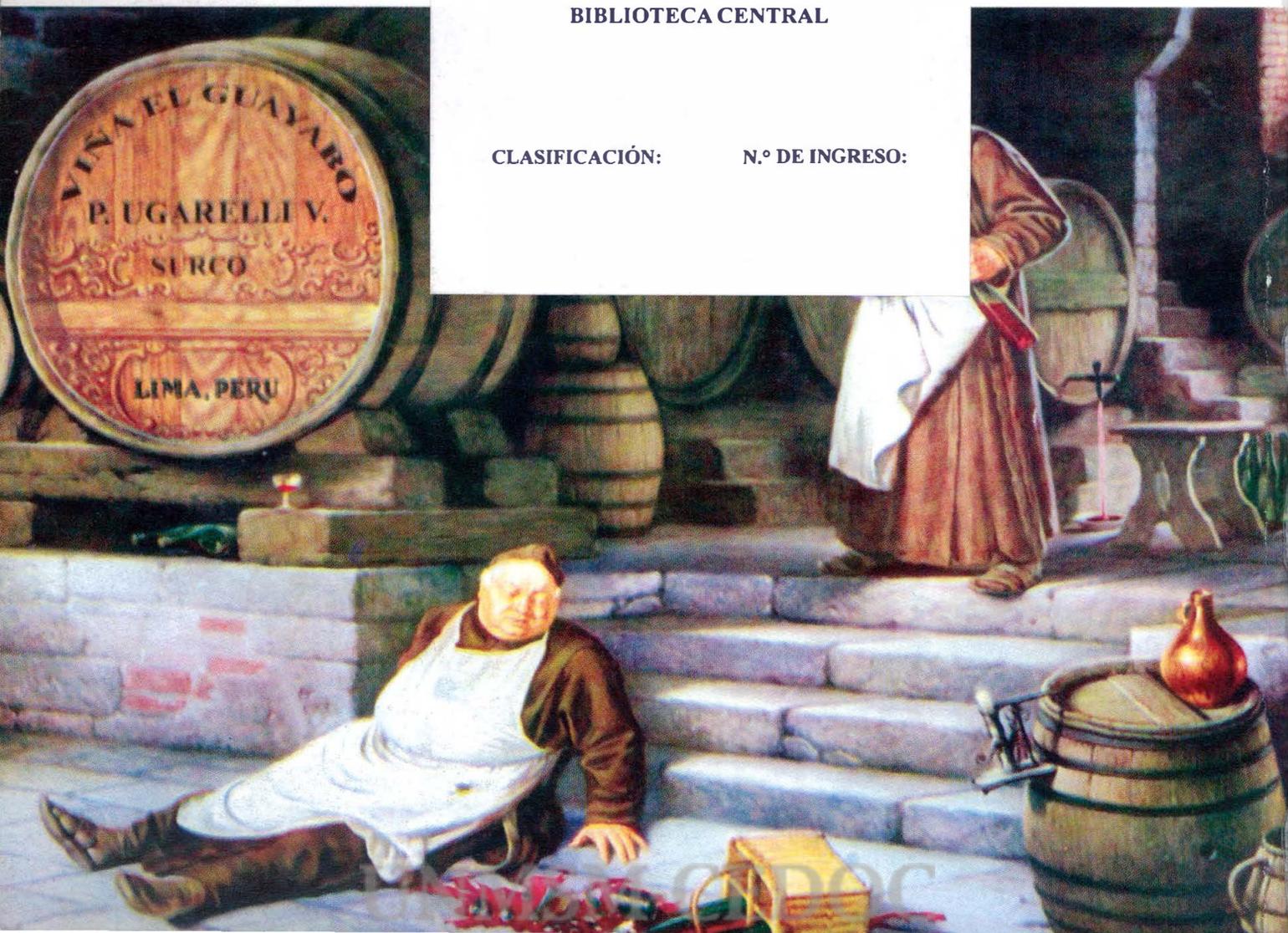
UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS



SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL

CLASIFICACIÓN:

N.º DE INGRESO:



BUTACA

Junio, 2007, año 8, número 32

Director

Mario Pozzi-Escot Parodi

Consejo Editorial

Orlando Macchiavello, Juan Carlos Torrico

Editora

Matilde Gamarra Rivero

Diseño y diagramación

Jorge Quiroga Paitamala

Diseño de carátula

Paul Roque

Coordinación

Verónica Roldán - Tania Poma Veloz

Colaboran en este número:

Mario Castro Cobos, Ricardo Jiménez Pimentel, Orlando Macchiavello, Marco Martos, Reynaldo Naranjo, Lorenzo Osoreo, Manuel Parodi Garrido, Elizabeth Páucar Morales, Armando Robles Godoy, Verónica Rodríguez Trujillo, Roxana Torres-García Naranjo.

Impresión

Centro de Producción Editorial
e Imprenta de la UNMSM

Publicidad y RR.PP.

Verónica Rodríguez Trujillo

Distribución

Cine Arte de San Marcos.

Coordinación: Marcial Soto Sánchez

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. cinearteccsm@unmsmedupe

www.ccsm-unmsmedupe/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 Roldán

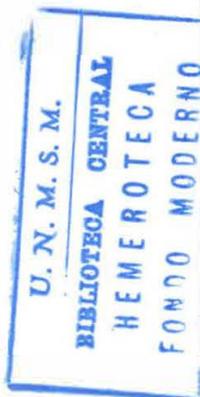
CCSM

Director General

Juan Federico García Hurtado

Director Ejecutivo

GPC. Hugo Wilder Flores Moreno



Editorial

BUTACA a partir de este número amplía su espacio como Cine Arte de San Marcos dedicado a la difusión del cine presentando para todos BUTACA en línea, www.butacaenlinea.tk, donde difundiremos presentaciones de nuestras entrevistas, noticias, estrenos, oportunidades laborales, etc. De esta manera, Cine Arte de San Marcos ingresa a la gran realidad de la información y de las comunicaciones que toman constantemente nuevas formas y que acerca de una manera vertiginosa y representativa el mundo virtual a las necesidades y demandas de nuestro público.

BUTACA en línea complementará y mantendrá al corriente día a día los acontecimientos y eventos del mundo cinematográfico, al mismo tiempo que será el espacio ideal para todos aquellos cinéfilos, cineastas, videastas, comunicadores que deseen difundir sus comentarios, noticias, propuestas, consultas de cartelera, etc.

BUTACA 32, además, presenta, continuando con nuestro recorrido de análisis sobre la realidad cinematográfica, aparte del valioso aporte de las enseñanzas de Armando Robles Godoy, una propuesta en traveling mía a manera de memoria vivencial y testimonial sobre Stefan Kaspar, y las tareas de SPIA a través de una entrevista a Jorge Delgado. También, homenajes al desaparecido poeta y cineasta José Watanabe y al "Huanca" Villanueva; comentarios de películas de la cartelera, y el Festival de Cannes; en Tecnología un tema que gravita como eje entre las propuestas técnicas del celuloide y su contrapartida en videodigital: la resolución cinematográfica; en Flash back una visión del maestro Luis Buñuel complementada con un ensayo -El cine cambia, ¿y la crítica?- de Lino Micciché. Cerramos con los esclarecedores pensamientos de Christian Metz sobre la censura.

La realidad de nuestro cine avanza construyéndose en base a los aportes y el no olvido de quienes en diferentes momentos y épocas dieron y dan su creatividad y talento con sus obras y propuestas, arte comunicacional en nuestro país que se mueve en medio de la ausencia de una industria, casi todo este tiempo en proceso de construcción sustentada en legislaciones al paso que necesariamente deben transformarse en esta nueva época "globalizada".

El Director



Sumario

MIRADA INTERNA

**Stefan Kaspar y
el Grupo Chaski.**

22

MEMORIA DEL TIEMPO

**José Watanabe,
poeta y cineasta.**

34

**Los sueños del
"Huanca" Villanueva.**

44

OJOS DE VER

La SPIA de Jorge Delgado.

46

FIESTA DE IMÁGENES

Cannes cumple 60 años.

52

FLASH BACK

Habla Luis Buñuel.

54

Lino Micciché: ¿Y la crítica cinematográfica?

66

TECNOLOGÍA

Macchiavello y la razón de la calidad.

76



El perfume Mundo nariz

Por Mario Castro Cobos.

Patrick Süskind es algo así como el Rabelais del olfato, en la accidentada y apasionante historia de la novela occidental. La paliza perceptiva, la orgía, de índole mental y sensorial, que produce su extremadamente hábil *El Perfume. Historia de un asesino*, la hace una experiencia difícil de olvidar. Su peculiar efecto, los lectores lo recordamos perfectamente bien. Empiezas, fuera de la novela, a oler un mundo nuevo, o a oler el mundo de nuevo, o a experimentarlo como si tuvieras nariz nueva. Desentumecimiento, desbloqueo, redescubrimiento, expansión, recuperación casi fabulosa de la dimensión olfativa de

la conciencia humana. No intento hacer crítica literaria.

En más de un caso, nuestros esenciales o más persistentes recuerdos son o se encuentran asociados con esta "cenicienta de los sentidos", con un perfume, con un penetrante, sutil, huidizo olor. Recordemos —no está de más— cuál es una de las acepciones de "esencia." Intuiciones también hay, que uno expresa sin darse cuenta así: "me huele..." Estudios científicos indican que de hecho olemos bastante más de lo que imaginamos o de lo que somos conscientes.

Por eso mismo, el asunto delicadísimo de llevar esta novela al cine nos hacía arrugar y torcer repetida-

mente la nariz. La temible, no por inhabitual, "reencarnación" de una obra literaria en otra cinematográfica ha dado ya demasiados monstruos del Dr. Frankenstein y los seguirá dando aún. Pero el dilema en el caso que nos ocupa es claro. ¿Cómo podrás hacer que yo huelo solo con imágenes y sonidos? Una locura, tal vez, y no estoy pensando en la muy graciosa solución de John Waters (el odorama: tarjetitas que te daban en el cine para que las rasparas en determinados momentos y así también oleras la película). Era aburridamente fácil prever que la dificultad no podría ser superada.

Sí había opciones: la voz en off debía de "narrar" olores más que acontecimientos (las estupendas descripciones de olores de la novela); composición en claroscuro para sugerir presencias no visibles (olores como fantasmas: algo de esto lo vemos al principio de la película, con Grenouille cubierto por sombras y un puñado de luz sobre su monstruoso y genial órgano, y luego nos metemos en su nariz); hacerla menos literaria, más experimental, menos lineal (el tema lo requería); trabajar más menos escenas... pero no se hizo o se hizo muy poco.

El estilo de Tykwer hubiera podido responder o enfrentar mejor el reto: esto se percibe cuando usa planos cortísimos, con cámara acelerada, la velocidad del montaje hace sentir la velocidad de la percepción olfativa; también en otros movimientos en donde por ejemplo la cámara vuela de forma espectacular, siguiendo un olor (a pelirroja); en otras palabras, casi todo aquello que lo aleje del "clasicismo xérox" al que se somete la mayor parte del tiempo, para nuestro aburrimiento. Pero en general lo que vemos es una obediencia al canon, con algunas escapadas, nada más.

El excesivo respeto o fidelidad literal y superficial a una obra es el error más común. Una persona creativa se define, en gran medida, caracterológicamente hablando, como el caso de alguien que ha perdido el miedo y se mete a explorar. Decir que la película es

técnicamente impecable, que la reconstrucción es irreprochable, etc., es parte del mismo aburrimiento. No quedará, será una película más, no aportará nada nuevo, no cambiará nada. Me parece percibir una lucha de estilos, de ideologías, en la película. Una, donde la cámara vuela o se transmuta, como un olor; otra, donde las imágenes son cautivas de la historia.

¿Qué hacer con la obra de origen? Pienso que la mejor manera de honrarla es violarla. Seguirla, hallando un camino propio. El placer que esta película me produjo fue el modesto y efectivo de ir recordando una novela que no he vuelto a leer desde hace varios años. La película de Tykwer, en resumen, no se yergue como una obra autónoma sino como mero subproducto. El cine no nació para hacer el papel de hijo tarado de la literatura. ■



EL PERFUME

Alemania, Francia y España. 2006. Color, 147 min.

Director: Tom Tykwer.

Intérpretes: Ben Whishaw, Alan Rickman, Rachel Hurd-Wood, Dustin Hoffman, Simon Chandler.



E+R

UNMSM-CEDOC

The Queen

La reina

Por Ricardo Jiménez Pimentel.

La reina es una lograda película de Stephen Frears; sin embargo, nos quedamos con dos de sus anteriores entregas: *Mi pequeña lavandería* (1985) y *Alta fidelidad* (2000). No obstante lo anterior, *La reina*, desde nuestro punto de vista es una buena película que muestra lo que pudo haber sucedido dentro de la familia real, en la coyuntura de la muerte de la princesa Diana, y la relación de la realeza con el recién electo primer ministro Tony Blair.

La película empieza con los comicios en mayo de 1997 para elegir al primer ministro, mostrando un primer plano de la reina Isabel II, en donde ella transmite todo su aplomo, rigidez y disciplina. Luego, llegamos a la noche del 30 de agosto, un día antes de que Tony Blair diera su discurso, día en el cual la princesa Diana tuvo el fatal accidente. La princesa muere en la madrugada y lo que el pueblo esperaba, por parte de la familia real, era alguna declaración. Un modernista como Blair intentará convencerlos de aquello.

La película articula muy bien las imágenes de archivo que son insertadas con mucho cuidado para dar realismo a la ficción. Frears nos cuenta esta historia sin caer en el melodrama, utilizando sí un sarcasmo muy fino, producto del excelente guión de Peter Morgan. El guionista construye muy bien a los personajes, especialmente a la reina mostrándola como una mujer atascada por la tradición y su propio orgullo. Esta tradición no solo es transmitida por la familia real sino por sus secretarios y cómo no por sus chambelanes, cuando escuchamos al primer chambelán decirle a Blair "no hay precedente de entierro de una ex alteza".

Un punto aparte merece la soberbia y magistral actuación de Helen Mirren, como Isabel II, quien representa el establishment, además de la arrogancia,



celos, temores, soledad y un alto sentido del deber. Isabel II pareciera haber sido educada a la manera kantiana, poniendo entre paréntesis los sentimientos o dejarlos para el fuero privado y poniendo por sobre todo al deber. Ella misma lo afirma cuando dice "primero es el deber, después uno mismo", además de su actitud silenciosa, ante los medios, frente a la muerte de Diana. Sin embargo, todo su orgullo y altivez se desvanecen cuando una niña le regala un ramo de flores, ella se desarma interiormente. Por otro lado, creemos que todo el elenco está a la altura de Mirren, encontramos así a un antipático príncipe Felipe (James Cromwell), a un pusilánime príncipe Carlos (Alex Jennings), a una sarcástica e irónica Cherie Blair (Helen McCrory) y encontramos a un Tony Blair interpretado por Michael Sheen, cuyo

personaje se va transformando de un tímido e inexperto en las relaciones con la corona llegando luego a comprender a la figura de la reina. Tony Blair representa esa mixtura entre la tradición y el modernismo que el pueblo reclama.

El dominio de los primeros planos secuencias que utiliza Frears para introducirnos en la ficción y mostrar los momentos más intensos de la misma, no nos sorprende, dado que, como afirmamos líneas arriba, nos había parecido más que interesante su trabajo en sendas películas. Esta cinta muestra también una muy buena musicalización y una cuidadosa fotografía. Creemos entonces que esta película, no obstante los premios y reconocimientos que ha recibido, solamente es una buena realización que cumple el objetivo planteado por el director. 🎬



LA REINA

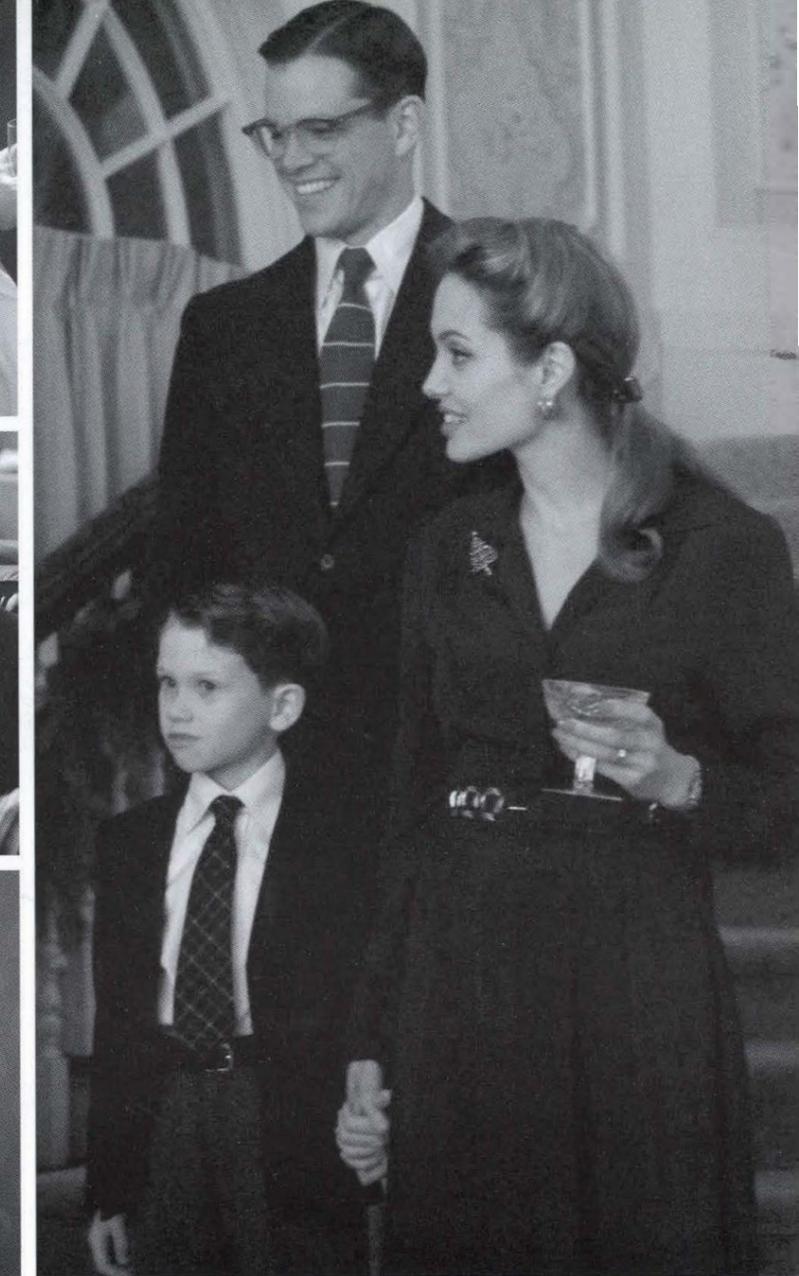
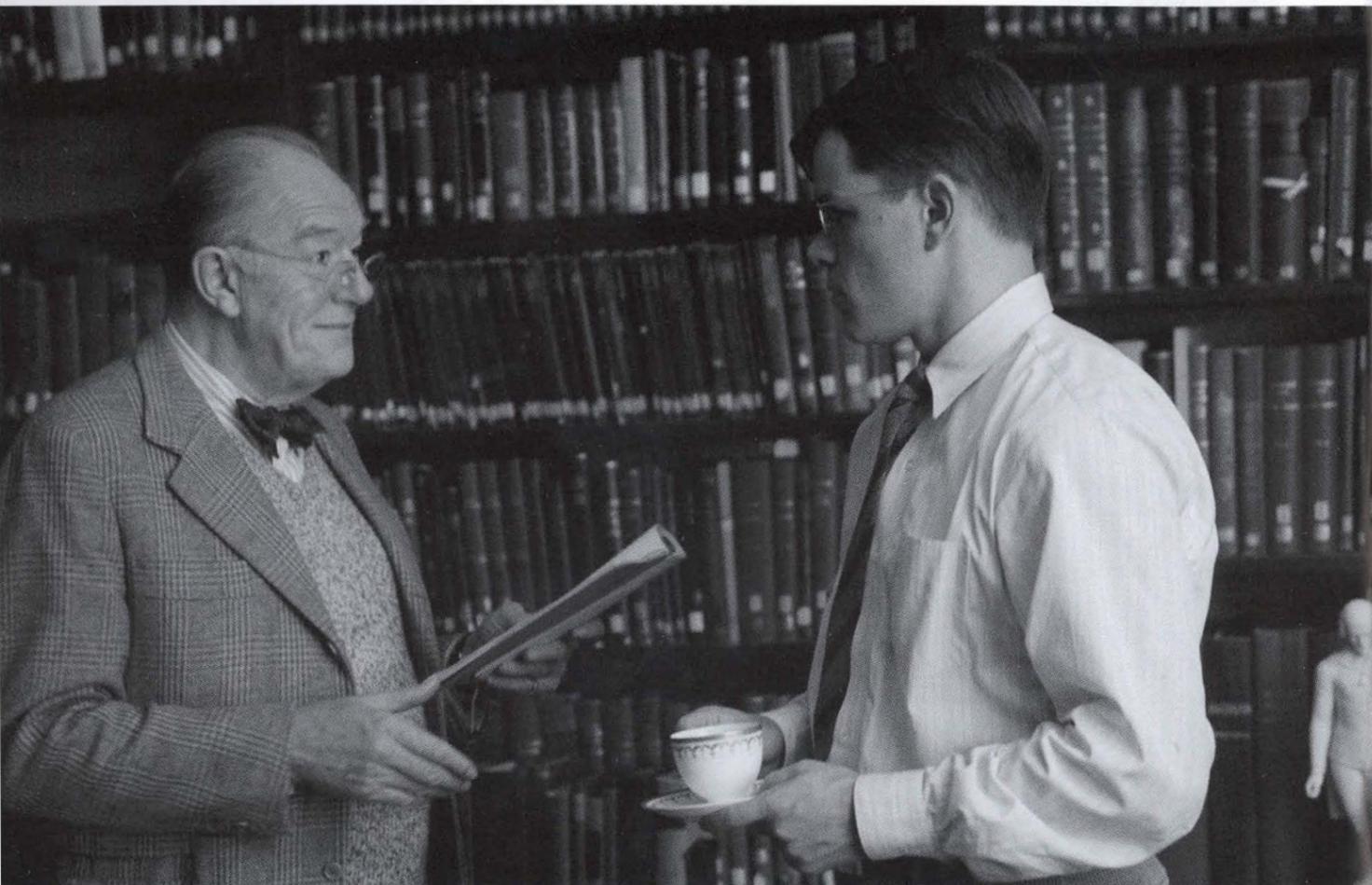
Reino Unido, Francia e Italia. 2006. 97 min.

Director: Stephen Frears.

Intérpretes: Helen Mirren, Michael Sheen, James Cromwell, Sylvia Simms, Alex Jennings .

El buen pastor

y tú, ¿sabes en quién puedes confiar?



Por Verónica Rodríguez Trujillo.

¿Patriotismo?, ¿lealtad?, ¿qué es correcto y qué no lo es?, son preguntas que nos planteamos luego de ver una serie de encrucijadas en donde, sin embargo, las decisiones parecen haber estado tomadas desde mucho antes de ser planteados los problemas.

El buen pastor filme dirigido por Robert De Niro nos narra con detalle la historia jamás contada hasta ahora de cómo fue concebida la Central Intelligence Agency (CIA), desde sus inicios durante la Segunda Guerra Mundial como la Office of Strategic Services (OSS) hasta la época del fracaso de la CIA en la misión

crucial de la Bahía Cochinos en 1961, a través de gran parte de la vida de uno de sus supuestamente hombres más importantes, James Wilson, personaje teóricamente basado en James Jesús Angleton, quien igualmente contaba con una inteligencia y personalidad muy particular como lo hace Wilson en la película.

La historia se desenvuelve básicamente a lo largo de treinta años en los cuales Wilson intenta compatibilizar su arriesgada carrera y su vida familiar, algo increíblemente difícil si se tiene en consideración que justamente la esencia del contraespionaje es no confiar en nadie. Marcada por una serie de intrigas, atributo indispensable en este género, y por personajes que muestran

solo un lado de la complejidad con la que están concebidos, *El buen pastor* se desarrolla en el conflicto de un hombre que no demuestra alteraciones evidentes en su carácter, impávido ante las circunstancias y con una mente fría nos revela el "sacrificio" que algunos hombres, los llamados, deben hacer para consolidar un sistema que comienza a sentirse amenazado.

Wilson se nos muestra como un hombre que creció con inseguridades marcadas, sobre todo por el suicidio de su padre a quien vio momentos antes de su muerte y quien le deja el mensaje que marcará su vida: nunca traicionar a sus amigos. Si partimos de ahí podemos decir que Wilson, pese a demostrar distanciamiento con el progenitor, secretamente intuía

que su destino estaba marcado de igual o, por lo menos, muy semejante modo que el padre. Motivo que al parecer lo lleva a no abrir la última carta que dejó este antes de morir, la cual solo la ve al final de los sucesos acaecidos con su familia y con su trabajo. Inseguridad ante lo que sabemos inminente, pero que no queremos terminar por revelar. Inseguridad en general y se repite la pregunta: ¿en quién podemos confiar? Como director de contraespionaje el trabajo de Wilson consiste en infiltrarse en las filas de espías enemigos y hacerles creer lo que no es. Paradójicamente Wilson se siente atraído entonces por su igual en las filas enemigas a quien conoce como "Ulises" y a quien encuentra compatible a él y tal vez quien mejor lo entiende por llevar una vida muy similar a la suya.

Para muchos de nosotros el trabajo es algo aleatorio, bien conocida es la frase: "Trabajo para vivir y no vivo para trabajar". Pues bien, en esta película ocurre totalmente lo contrario, valores como los que nos enseñan desde niños "Dios, patria, hogar", al mismo estilo de las agrupaciones de scouts, se ponen en tela de discusión y la tan recordada frase maquiavelésca va tomando forma: el fin justifica los medios.

En una época en la que el sentimiento en EE.UU. es aún de desconfianza y con evidente tendencia a incrementar ese sentir, aparece esta película. Patriotismo exacerbado o simplemente un tema de asegurada acogida que, por lo bien realizado, asegura un éxito de sala, la película deja la sensación de haber sido concebida de igual modo que la CIA. Mérito de sus realizadores, en especial de Eric Roth, guionista, y desde luego de De Niro. 



EL BUEN PASTOR

USA, 2006. Color, 167 min.

Dirección: Robert De Niro.

Intérpretes: Matt Damon, Angelina Jolie, Alec Baldwin, Tammy Blanchard, Billy Crudup.



El suicida *(wilbur wants to kill himself)*

Las apariencias engañan

Por Matilde Gamarra Rivero.

Calificado de comedia dramática, este filme de la directora danesa Lone Scherfig efectivamente puede verse en varias de sus secuencias con una sonrisa y precisamente no por aquellas que lo merecerían sino en las que se trata un tema tan serio –al menos la mayoría de los humanos eso es lo que creemos y más aún cuando se trata de la nuestra– como es la muerte.

Desde sus primeras escenas la película justifica su título: Wilbur llega a su departamento premunido de una bolsa llena de medicamentos que irá tomando a trompicones para luego abrir la llave del horno de la cocina a gas y sentarse a esperar lo definitivo pero, oh sorpresa, no hay gas, así que tiene que abandonar el lugar del drama para colocar una moneda en el aparato que le permitirá continuar

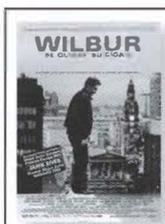
con su macabro propósito, y... en una librería su hermano Harbour contesta el teléfono. Es Wilbur –que como muchos suicidas en el penúltimo momento– pidiendo ayuda. Por supuesto que Harbour sale disparado a socorrer al hermano y los espectadores quedamos avisados de cuál será –y cual ha sido– la relación entre ellos.

¿El joven Wilbur, guapo, carismático, tiene motivos para desear quitarse la vida? Aparentemente, no. Y los motivos que en algún momento Harbour le expone a Alice no nos convencen. ¿Qué pasa, entonces, con Wilbur?

En **El suicida**, con un guión tan bien hecho que ayuda al tratamiento fácil de algo tan complicado, lo que en realidad esperamos es que uno de los dos hermanos que parecen – y lo demuestran– amarse debe morir. Al final, eso es lo que se cumple con el más débil.

Y en su relación enrevesada van apareciendo personajes que benigneamente harán que se cumpla el designio, especialmente la joven Alice y su hija Mary. Alice, madre soltera, trabaja en el hospital de la seguridad social haciendo la limpieza en el turno de noche, de donde finalmente será despedida por su desempeño no tan eficiente y porque llevaba a su pequeña con ella. Pero, desde antes que Harbour se hiciera cargo de Norton Books –tal el nombre de la librería que hereda del padre al morir este–, ella acostumbraba a vender allí al viejo señor Norton los libros que dejaban olvidados algunos pacientes, y es así como se presenta en la vida de Harbour –y de Wilbur– portando los dos o tres libros que él le compra junto con el bichito del amor.

Aparte de Norton Books, otro ambiente de Glasgow, Escocia, en que se desarrolla la vida de los personajes es el hos-



EL SUICIDA

Dinamarca-Reino Unido, 2002 Color, 105 min.

Director: Lone Scherfig

Intérpretes: Jamie Sives, Adrian Rawlins, Shriley Henderson, Lisa McKinlay, Mads Mikkelsen.

pital, aquí salvan a Wilbur físicamente e intentan hacerlo psicológicamente, pero la personalidad del protagonista –y su persistencia en suicidarse– termina por aburrir a sus compañeros de la terapia grupal, quienes deciden no aceptarlo más. Al hospital pertenecen el doctor

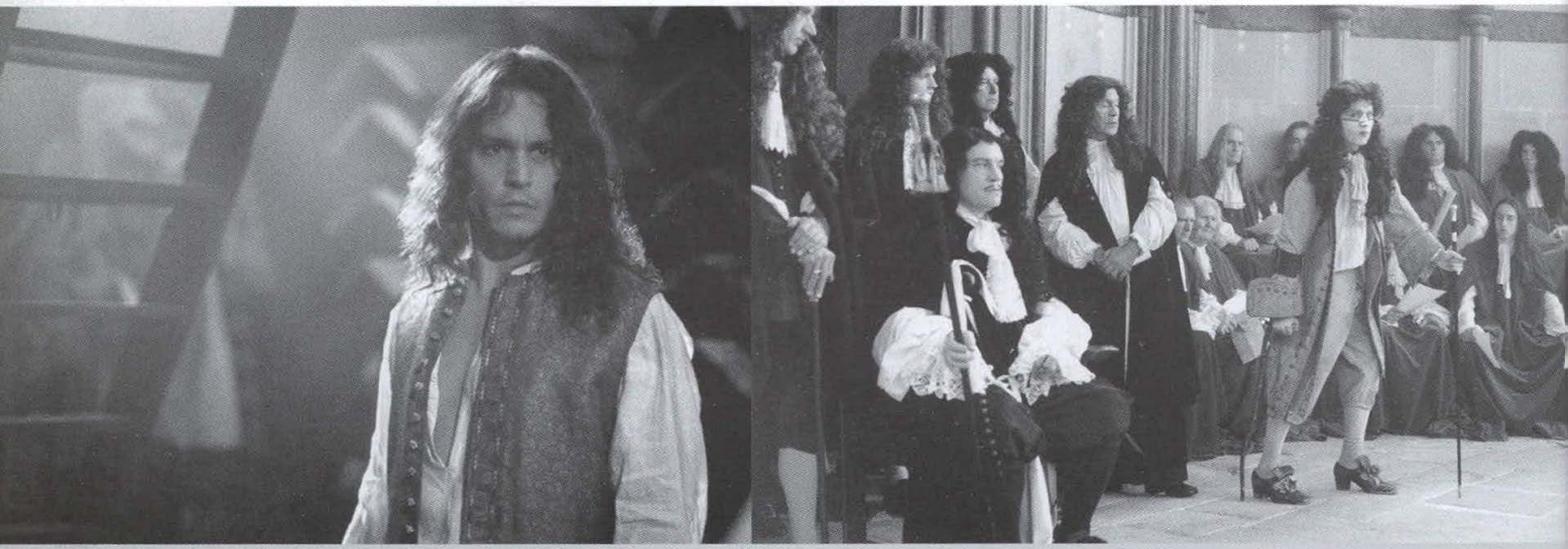
Horst, las enfermeras Moira y Sophie. Y a este mismo hospital irá Harbour a encontrarse con su destino.

El tercer ambiente, más porque propicia las escenas ya que no se ve, es el jardín de infantes donde trabaja

Wilbur como auxiliar. Las actuaciones muy buenas. Destaca la de Jamie Sives como Wilbur, que le ha valido el reconocimiento en los Premios Europa y ganar en la categoría Mejor Actor en el Festival de Valladolid.

Suponemos que a Joachim Holbeck, a cargo de la música del filme, le debemos el bonito y pegajoso tema característico de **El suicida**.

Lo dicho, tras el fluir fácil de esta película está todo un tema que hará reflexionar al espectador sensible. 



El Libertino

Desafiando las convenciones sociales de una época

Por Elizabeth
Páucar Morales.

Siguiendo su habitual elección de outsiders o personajes poco convencionales—capitán Jack Sparrow, Ed Wood, Don Juan, Gilbert Grape y sigue un largo etcétera— Johnny Depp caracteriza en esta película a John Wilmot, segundo conde de Rochester (1647-1680), un afamado casanova de la época de la restauración inglesa.

La película se inicia en 1675, cuando el reinado de Carlos II de Inglaterra (interpretado por John Malkovich) se encuentra amenazado por una crisis política. El soberano debe enfrentar la férrea oposición del Parlamento y la amenaza que representa el creciente poderío de Francia.

El astuto monarca diseña una audaz estrategia: valerse del ingenio y la poderosa labia de su protegido Wilmot para ganar partidarios en el Parlamento e impresionar a los emisarios franceses con una obra teatral que glorifique su gobierno. No obstante, Wilmot no se avendrá fácilmente a los deseos de su rey.

Este rechazo desata la trama del filme y brinda a Depp la oportunidad de explorar e interpretar una vez más a un personaje opuesto a las normas sociales de su entorno. De esta manera, la vida de Wilmot se convierte en el pretexto para

exaltar en este filme la individualidad, la rebeldía y el libre pensamiento.

Para ello, Dunmore nos presenta un Londres del siglo XVII, sucio y decadente. Una urbe casi totalmente oculta por la neblina, con las calles bañadas en fango e infestadas de ratas; sordidez que se extiende a sus habitantes, ocultos también bajo una profusión de pelucas y encajes y quienes solo se atreven a ser fieles a sí mismos cuando están protegidos por la noche o bajo el manto que cubre la ciudad (como en el parque de Saint James o en la taberna).

Es en este oscuro ambiente donde Depp-Wilmot vive y brilla con luz propia. El actor estadounidense logra construir, una vez más, un elaborado y fascinante personaje.

Como es característico en él, Depp trabaja cuidadosamente su apariencia en el filme optando, en esta oportunidad, por un aspecto moderadamente sobrio.

En efecto, a diferencia de los otros personajes, Wilmot viste ropas menos pomposas y usa un maquillaje y peluca más discretos, todo lo cual contribuye a distinguirlo del resto. Al mismo tiempo, la aparente sencillez de su vestimenta no distrae al espectador, de modo que todo el peso de la actuación de Depp descansa solo en su persona, sus diálogos, sus gestos y, sobre todo, su mirada.

Además de la buena interpretación de Depp, hay que destacar las estupendas actuaciones de John Malkovich, Samantha Morton —quien interpreta a la independiente e impetuosa actriz Elizabeth Barry— y Rosemund Pike —en la película, Elizabeth Malet, esposa de John Wilmot— quienes, ayudados por unos brillantes diálogos, logran salvar el filme en aquellos momentos en los cuales decae el ritmo y resulta excesivo el uso de los claroscuros.

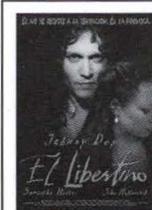
Porque si hay algo que caracteriza la película es la preferencia por la luz natural en las escenas diurnas y la utilización de velas y faroles en las escenas nocturnas o en interiores, todo lo cual crea ambientes con una iluminación muy contrastada que, en ocasiones, resulta demasiado teatral e, incluso, acartonada.

A esto hay que sumarle la cámara casi siempre inmóvil de Dunmore que privilegia las tomas cercanas, los primeros y medios planos, muy pocas veces las tomas abiertas o panorámicas, dándonos una mirada cercana y fisgona de los personajes pero, a la vez, fría y teatral.

En resumen, contra lo que pueda hacer creer el engañoso título, la trama de *El libertino* no gira alrededor de los escarceos sexuales de su protagonista —si bien subrayan su postura díscola frente a las normas morales—. Todo lo contrario, es una



película que utiliza como pretexto los últimos años de vida del quizás más famoso casanova inglés para subrayar la belleza y la tragedia que encierra vivir la vida como a uno le plazca. Toda una apología a la libertad individual. 🎬



EL LIBERTINO

Reino Unido, 2004. Color, 115 min.

Director: Laurence Dunmore.

Intérpretes: Johnny Depp, Samantha Morton, John Malkovich, Rosamund Pike, Kelly Reilly .

¿Quién es el autor?

Por Armando Robles Godoy.

Es tan difícil aprender lo que ya se sabe, como olvidar lo que ya no se recuerda.

Soy el autor de este artículo. No cabe la menor duda. También soy el autor de la película *La muralla verde*, y tampoco cabe la menor duda; a pesar de que está basada en una novela del mismo nombre. Claro que el autor de esa novela y del guión también soy yo; pero no es esto lo que me hace autor de la película.

Alejándome modestamente de mi modesta obra, puedo mencionar, por ejemplo, que Giuseppe Verdi fue el autor de la ópera *La Traviata*, sin la menor duda; a pesar de que el libreto de dicha ópera está basado en la novela *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas hijo, cuya autoría también es indiscutible.

Me limitaré a estos ejemplos para sintetizar el hecho de que la vida cultural de todo el mundo y todas las épocas está repleta de obras cuyas autorías son indiscutibles; lo que significa, en última instancia, que es posible y habitual determinar quién es el autor de una obra. Excepto en el caso de la cinematografía.

Es cierto que, en la práctica y las costumbres populares, se suele considerar al director de la obra cinematográfica como su autor; pero ahí no termina el problema, sino comienza. Y un comienzo muy curioso y hasta pintoresco lo descubrimos en el diccionario, donde nos encontramos con la definición de "Cine de autor". El realizado por un director que además es guionista, y procura imprimir a su obra un estilo propio.

Lo que, en buen castellano, significa que las películas realizadas por directores que no saben redactar un guión, o que no procuran imprimir a su obra un estilo propio, no tienen autor, y son dirigidas por ignorantes o tarados psíquicos cuya máxima aspiración es la dorada mediocridad.

"Hace poco, en una reunión de carácter gremial en la que se estudiaba la problemática de los derechos de autor, se propuso considerar al director como intérprete, ya que su labor era interpretar el guión cinematográfico".

Y algo más grave aún: estas películas constituyen la inmensa mayoría de la producción cinematográfica mundial; el noventa por ciento, si nos atenemos a la Ley de Sturgeon, según la cual el noventa por ciento de todo es basura.

Hace poco, en una reunión de carácter gremial en la que se estudiaba la problemática de los derechos de autor, se propuso considerar al director como intérprete, ya que su labor era interpretar el guión cinematográfico.

Esta "interpretación" de la autoría cinematográfica, indiscutible, por que no vale la pena discutirla, produciría como una especie de yapa negativa, un apoyo a la fatal dependencia del lenguaje cinematográfico con respecto al lenguaje verbal o literario. Recordemos que el guión se escribe, desgraciadamente.

Otra sorpresa "académica" que descubrí en el diccionario está en el vocablo teatro, donde también se define el teatro de autor de la siguiente manera: El que da mayor relieve al texto escrito que a los demás elementos espectaculares.

Ya saben los dramaturgos: Si quieren ser considerados legítimamente como autores teatrales, limítense a escribir lo que deben decir los actores, y no

mencionen en sus obras la menor sugerencia relacionada con la actuación, las emociones, y los significados de la semántica y la poética del lenguaje teatral, que no es literario, y que, a semejanza del lenguaje cinematográfico, a pesar de sus profundas diferencias, es, también, un lenguaje audiovisual, que incluye la música, los ruidos, la iluminación, el movimiento, la oscuridad y el silencio; todo con lo que se crea ese maravilloso fenómeno que es la belleza teatral.

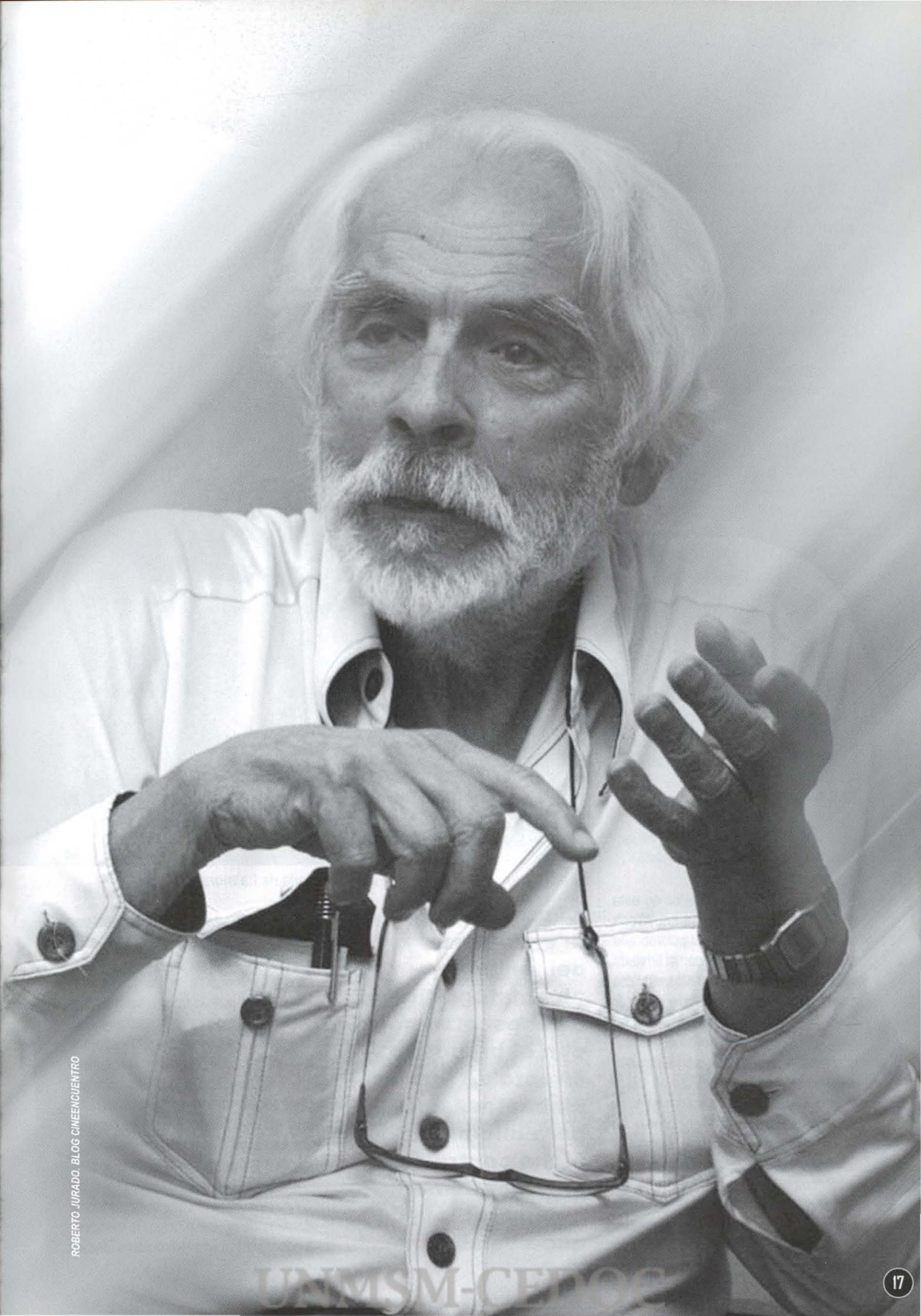
Por otra parte, en el campo teatral no existe la menor confusión entre el papel desempeñado por el autor y el del director. Puede ocurrir, y de hecho ocurrió y ocurre a menudo, que el autor de una obra teatral también la dirige. Y también ocurre que una buena dirección mejora una obra, como que si la dirección es mala, la destroza. Pero ninguna diferenciación, adaptación o modificación altera la autoría.

Dicho sea de paso, algo muy semejante ocurre en el campo de la música.

Ignoro dónde se originó la tontería del teatro de autor, pero sospecho que el cine de autor puede ser un cultismo equivocado de cine independiente, o el resultado del verbalismo de los críticos y estudiosos, que suelen acceder a la comprensión del lenguaje cinematográfico mediante traducciones literarias, a menudo eruditas, inteligentes y muy bien escritas, pero que no tienen la menor relación ni semejanza con el misterio de la cinematografía.

¿Qué sentido tiene entonces, hablar o escribir sobre el lenguaje cinematográfico, o el musical, o el pictórico, o tantos otros, si todo ese palabrerío es una mala traducción, incapaz de entrar siquiera en los campos misteriosos que se tienden fuera del alcance del verbo? Como lo sintetiza el dicho italiano: Traduttore, traditore.

>>>



>>>

Además, por si esto no bastara, hasta la belleza de la palabra se oculta detrás de lo que dice la palabra. Y no todos son capaces de encontrarla; y mucho menos de crearla.

Sin embargo, el verbo, la palabra, puede tener, y a menudo tiene, una enorme importancia en la búsqueda y el descubrimiento del misterio de otros lenguajes y otras artes: es capaz de abrir puertas. Por cerradas que estén. Y los misterios suelen estar ocultos detrás de puertas herméticas.

Pero, aunque es mucho y, con frecuencia, fundamental, eso es todo lo que puede, abrir puertas. Entrar, como dice el dicho, es harina de otro costal.

Por ejemplo, este artículo no pretende ayudar a nadie, ni a mí mismo (que mucho lo necesito) a penetrar en los misterios de la creatividad cinematográfica o de la interpretación del lenguaje del cine. Pero si puede, y espero que lo logre, abrir, aunque sea un poco, la puerta del laberinto para permitir la entrada en él. Desde luego que llevando a cuestras el peligro de extraviarse y vagar eternamente, enriqueciéndolo con una erudición estéril, y un palabrerío elegante e inútil.

Pero el Minotauro seguirá vivo y comiendo doncellas.

"Ya la vi", mi artículo anterior en esta revista, intentaba cubrir una muy seria dificultad en el acceso del público a la exhibición cinematográfica: la limitada capacidad de la mayoría de los públicos en general de comprender y disfrutar plenamente las películas, debido a un cierto tipo de analfabetismo cinematográfico, acerca del cual se habla muy poco o casi nada.

El tema de este artículo, en cambio, se relaciona con otra dificultad, más seria aún: la casi imposibilidad de "hacer cine", como se dice popularmente, en una medida lo suficientemente amplia como para que se pueda hablar de una cinematografía peruana y de la



El actor mexicano Julio Alemán en una escena de *La muralla verde*.

"...promover la enseñanza del lenguaje cinematográfico al nivel escolar, no con el propósito directo de formar cineastas, sino para iniciar la lucha contra el analfabetismo cinematográfico que nos abruma..."

verdadera libertad de expresión en ese extraordinario lenguaje en el que se expresa el "séptimo arte".

Mucho se ha hablado y se habla, y muchos esfuerzos se han realizado y se realizan, para vencer esas dificultades, la más grave de las cuales se debe al ningún interés de nuestros gobiernos para solucionar esa problemática. Una pequeña muestra de ese lamentable desinterés creo que basta para sintetizar la gravedad grotesca de la situación.

Tengamos presente que la actual ley de fomento de la cinematografía peruana, a pesar de haber sido reglamentada y

estar vigente, no se cumple del todo por "falta de fondos".

Pero dentro de esa situación, ya de por sí ridícula, nos encontramos con que una de las finalidades de dicha ley, tal vez la más importante, es la de promover la enseñanza del lenguaje cinematográfico al nivel escolar, no con el propósito directo de formar cineastas, sino para iniciar la lucha contra el analfabetismo cinematográfico que nos abruma y que dificulta nuestro desarrollo cultural, debido a que, precisamente el lenguaje cinematográfico, es, en la actualidad, el más eficiente y poderoso medio de expresión, de comunicación, de información, de creatividad y de divulgación del conocimiento.

Aparte, por supuesto, de dar lugar al arte más hermoso creado por el ser humano.

Este desconocimiento de lo que en verdad es la cinematografía, considerada superficialmente como un entretenimiento, lleva a las mayorías y sobre todo a los gobernantes y a las autoridades, a descuidar la evolución de uno de los más importantes fundamentos de nuestro desarrollo cultural, fruto y fuente, además, de la creatividad humana.

Todo esto parecería una exageración apasionada de alguien que ama el cine, si no fuera porque esos mismos gobiernos y autoridades que lo ignoran, ignoran

también a la cultura, al extremo que ni la nombran, salvo para extasiarse con nuestra inmensa riqueza en el campo de la cultura patrimonial, porque incentiva el turismo, y olvidando que esa cultura es el resultado de la cultura creativa del pasado, como la cultura creativa del presente produce la cultura patrimonial del futuro.

Si volvemos al comienzo de este artículo, y a su tema principal, podemos comprender mejor la seriedad del problema que acarrea la falta del libre acceso a la creatividad cinematográfica de nuestro país, problema cuyos dos fundamentos

>>>



Jorge Montoro personificó a un burócrata en *La muralla verde*.

>>>

principales son: el analfabetismo cinematográfico de los públicos, y el limitado conocimiento de nuestros realizadores, que ni siquiera podemos mantener un tren de trabajo que, no solo nos permita vivir de él, sino también ir perfeccionando y profundizando nuestra vocación y nuestra producción.

A estas alturas ya no nos queda sino reírnos cuando recordamos que, en nuestra profesión, ni siquiera se tiene la seguridad legal de quién es el autor de una obra cinematográfica.

Pero continuemos abriendo la puertecita verbal hacia el misterio fascinante que hemos escogido como vida. Ya que no podemos "hacer cine", "hablemos de cine"; aunque reemplazando la petulancia de quien cree que sabe, con la tenacidad y el placer del que busca.

Cuentan que en 1633, ante ese engendro absurdo y criminal conocido como el Tribunal de la Santa Inquisición, Galileo Galilei, después de la retracción de sus ideas sobre la rotación de la Tierra alrededor del Sol, exclamo "Eppur si muove" ("Sin embargo se mueve").

Cierto o, más probablemente, leyenda, esta frase de Galileo y la ocasión en que fue dicha constituyen un episodio tan bello, que ya es verídico, aunque no lo fuera. Además, lo es. La Tierra gira, el Universo jamás permanece inmóvil, todo lo que existe está dentro de una explosión permanente, no hay ningún punto material en reposo, el movimiento está ligado al espacio, al tiempo y a la vida; y si hay algo que verdaderamente no existe es la inmovilidad.

Al parecer, la primera percepción que atrae y fascina al ser humano es el movimiento. Recuerden, aunque no como

experiencia propia, la atención curiosa y feliz con que una criatura en su cuna observa sus manos moviéndose en el aire, entre otros muchos movimientos que están entre sus primeros placeres. Y con ellos juega.

No olvidemos las pataditas en el útero.

Dizque en el principio era el verbo, pero si bien ahora el pensamiento es una de las causas más importantes del movimiento, la historia, en su estudio de la prehistoria demuestra que la acción, es decir, el movimiento, precedía al pensamiento.

"Dizque en el principio era el verbo, pero si bien ahora el pensamiento es una de las causas más importantes del movimiento, la historia, en su estudio de la prehistoria demuestra que la acción, es decir, el movimiento, precedía al pensamiento".

Heráclito de Efeso, 500 años antes de Cristo, identificaba el movimiento con el ser. Creo, aunque no estoy seguro, que Hegel y Bergson se "movían" alrededor de esta idea; y Aristóteles decía que "todo podía expresarse, incluso las pasiones y las costumbres, por medio del ritmo de los danzarines".

Movimiento puro.

Una de las diferencias esenciales entre el lenguaje cinematográfico y los otros lenguajes, y tal vez la más diferenciante, es lo que podríamos denominar "la elasticidad significativa de los símbolos del lenguaje del cine". Otro tipo de movimiento.

Lo que quiere decir que lo que vemos y oímos en el contexto de la semántica del cine no posee significados propios ni singulares, sino que, cada imagen que vemos y cada sonido que oímos, incluyendo la palabra, expresa y comunica significados, y provoca emociones, propios de cada obra. Esto, junto con otras características, imposibilita la existencia de diccionarios y gramáticas cinematográficos.

Además, la gran mayoría de las imágenes y sonidos que forman parte de la estructura significativa del cine, con excepción de la música, son imágenes y sonidos de la realidad, lo que dio lugar,

desde los comienzos de la cinematografía, al error de considerar el cine como el gran reproductor de la realidad y como el gran narrador de historias.

Cosas que también puede hacer, y con gran eficacia.

La gran dificultad de la creatividad cinematográfica, y en general de cualquier tipo de creatividad, es el acto mismo de la creación. Según nuestro amable diccionario, crear es "producir algo de la nada". Desde luego que "creando" una especie de definición menos divina, podemos añadir que crear es, también, "modificar lo que ya existe para producir algo que no existe".

Encontrarse ante la fenomenología creativa es, sin exageración, una de las experiencias más aterradoras que se puede imaginar. De pronto, estamos ante la nada (ya de por sí aterradora); y en esa nada, y "con" esa nada, decidimos hacer algo, crear algo que no existe, algo nuevo, distinto. Y en ese momento, después de la ola de placer que nos impulsa, nos inmoviliza el terror.

Entonces comienzan las preguntas. ¿Qué hacemos? ¿Nos suicidamos lanzándonos al vacío de la creatividad? ¿Nos acurrucamos en el calor maternal de no hacer nada? ¿Buscamos inspiraciones o justificaciones en las obras de los suicidas? ¿Analizamos la anatomía del éxito? ¿Aceptamos con hipócrita humildad nuestras limitaciones? ¿Nos convertimos en creyentes dogmáticos de la teología de mercado? El miedo es paralizante, mientras que la cobardía es activa, nos impulsa a salir corriendo; pero como esto es vergonzoso, buscamos una salida decente. Investigamos, preguntamos, averiguamos, estudiamos y... de pronto, descubrimos que la cinematografía existe. Desde hace un siglo se han realizado millones de películas de todo tipo, formato, duración, idioma, éxito y fracaso. Todo está hecho. Todo ya ha sido creado. Ya no se puede hacer nada nuevo. El cine existe. Qué alivio.

Discretamente cerramos la puerta y nos lanzamos, valientemente, a crear lo ya creado.



Stefan Kaspar, testimonio de vida

Por Mario Pozzi-Escot.

Stefan Kaspar, cineasta suizo afincado en el Perú desde hace muchos años, fundador del Grupo Chaski, nos cuenta a manera de memoria su larga trayectoria profesional y de vida, la búsqueda de sus ideales, la perseverancia y la consecuencia de su lucha por un cine nacional.

Trataré de contar la experiencia de manera cronológica, cómo se dio esto, como cuando uno camina, hace cosas, recibe golpes, sufre caídas y cómo cada caída, cada golpe son oportunidades para aprender, observar, analizar, ver por qué sucedió, ver

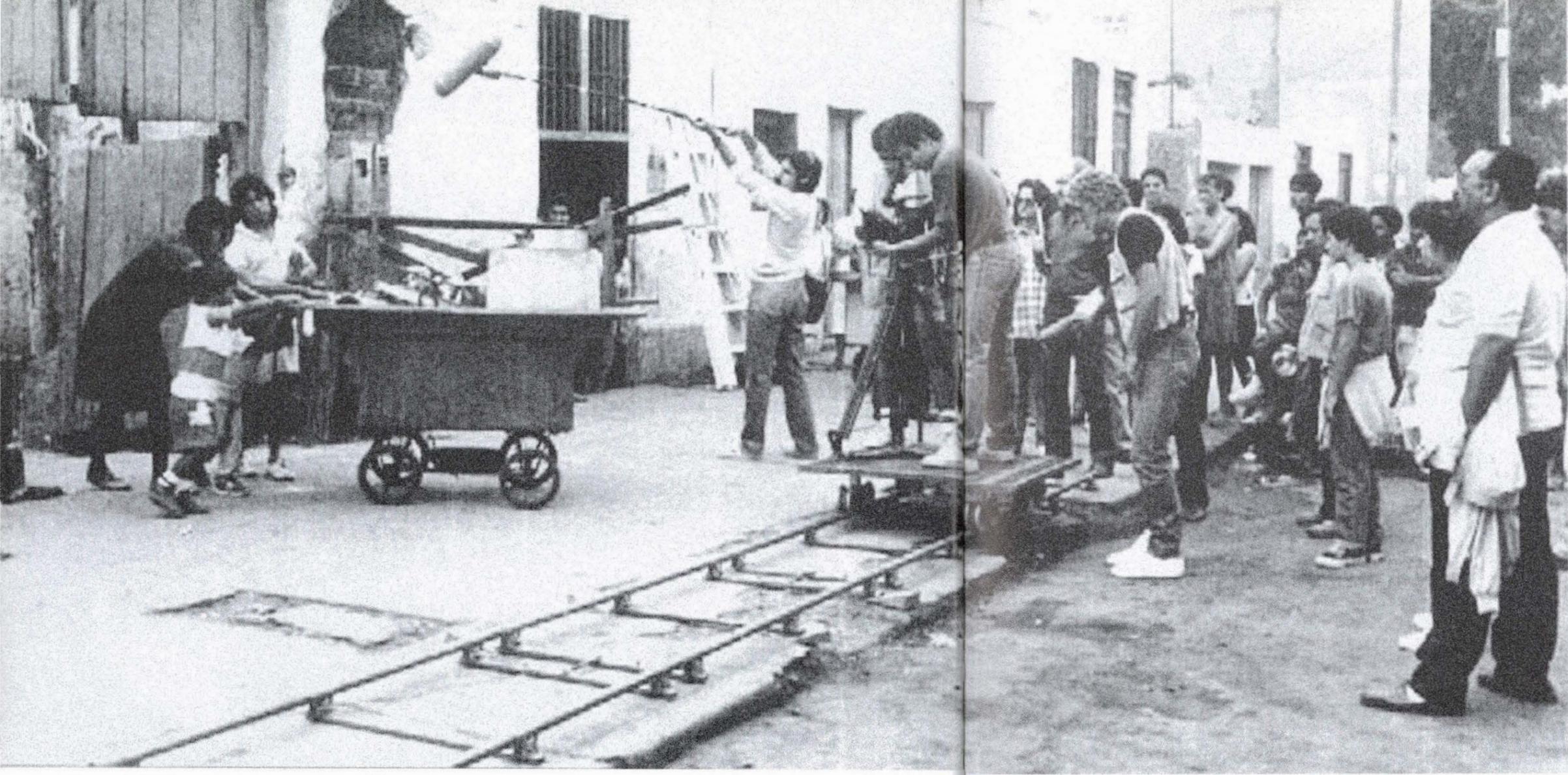
cómo de todo eso aprendes y sigues caminando, sacando conclusiones, tratando de cambiar el rumbo de tu caminata, en este caso el caminar es vivir en el cine. Yo empecé en el Perú más o menos en 1978, en 1982 creamos Chaski. Son 25 años de aprendizaje. Cuando vine al Perú tenía treinta años, el próximo año cumpla 60. Treinta años en Suiza y treinta años en el Perú. Tengo dos hijos peruanos. Desde el 82 lo que queríamos hacer era un cine que tenga que ver con la realidad social del país, que hable de los problemas que hay, que denuncie injusticias pero también demuestre las fuerzas positivas, los valores que hay, que hable de la vida, que hable de la realidad del país. Cuando empezamos éramos cinco, Marita Barea, Fernando Barreto, Alejandro Legaspi, Fernando

Espinoza y yo. Caminamos, crecimos e hicimos nuestras películas, éramos cineastas y comunicadores comprometidos con una realidad, donde ser comunicador en un país pobre significa que la herramienta con la cual trabajas debería servir de alguna manera al desarrollo, a las dinámicas sociales, a la búsqueda de una vida mejor y para eso el cine es una herramienta ideal, es una de las más completas, imagen, sonido, color, movimiento, textos, música, diálogos, sirven para eso. En mi camino antes de llegar al cine hice de todo, periodismo, danza, música. Cuando llegué al cine fue como la fusión de todas esas experiencias, fue una herramienta para luchar, puesto que permite transportar contenidos, por lo

>>>



AMÉLÉDOC



Fernando "El Negro" Espinoza, en pleno rodaje.

>>>

completo e integral que es el cine llega a muchas partes de tu ser, te agarra en el corazón, te hace pensar, te hace sentir, nosotros comenzamos a trabajar en Chaski con esa conciencia. El cine era la herramienta para nuestro colectivo de cineastas, serviría para plasmar objetivos e ideales. Vine unos años antes de la creación de Chaski. En Suiza trabajaba en el cine independiente y en paralelo en grupos que se preocupaban por lo que llamábamos la injusticia entre norte y sur. Suiza es una realidad privilegiada de un pequeño país muy rico que se diferencia mucho de la realidad de los países del sur, donde vive la gran mayoría de la gente de nuestro planeta. Hice viajes fuera de Suiza desde los 17 años. Estuve a los 19 en la India, después Afganistán, Pakistán, me chocaron esas diferencias, después a los 20 trabajé en una

“Cuando empezamos éramos cinco, Marita Barea, Fernando Barreto, Alejandro Legaspi, Fernando Espinoza y yo. Caminamos, crecimos e hicimos nuestras películas”.

cooperativa agrícola en Israel, en medio de la Guerra de los Seis Días, donde teníamos que ir al desierto del Sinaí para ayudar en los desastres provocados por esa guerra. Siendo muy joven y viniendo de una realidad tan protegida, todo esto me chocó para siempre. De alguna manera supe que Suiza no iba a ser el país o la única realidad de mi vida. Lo que yo aprendí me serviría para participar en las

dinámicas de otras realidades menos favorecidas. Trabajando en periodismo y cine en paralelo en una organización de solidaridad norte-sur analizamos por qué los europeos en general, y los suizos en particular, son tan egoístas, tan suizo-céntricos, solo ven su propio mundo y no otra cosa, esto empieza desde niños, en la familia, en el colegio. No pueden percibir más allá de sus propios intereses y nada llega a conmoverlos en esa realidad, mucho menos la información sobre otras culturas, otros mundos. Frente a eso iniciamos nuestro trabajo buscando cuentos para niños de autores latinoamericanos, africanos, asiáticos, conseguimos los derechos, los editamos y buscamos financiamiento para distribuirlos a todos los colegios en Suiza, este proyecto se logró más o menos en un año y medio. Dentro de esos libros, un cuento que me gustó se llamaba *El niño de junto al cielo*, de Enrique Congrains.

Describe el primer choque cultural de un niño indio que llega con su familia al cerro San Cristóbal, de ahí a la ciudad, se encuentra con niños, sufre ese choque cultural, lo engañan y descubre esa otra Lima. La descripción en la narración del choque cultural, de la realidad de un migrante del campo a la ciudad, me impactó tanto que pensé en investigarla, escribir un guión, tratar de realizar una película. En 1978 envié una solicitud de apoyo para ese viaje, lo logré y vine al Perú. De allí a la creación de Chaski pasaron cuatro años. Fue el tiempo necesario de fermentación para entender que como cineasta, el método empleado era el incorrecto si lo realizaba yo solo. Realizar un trabajo en una realidad como esta, sobre todo para mí que, viniendo de un país privilegiado con más recursos, tenía todo a mi disposición, y que quisiera realizar películas sobre temáticas del sur con una visión desde afuera no era

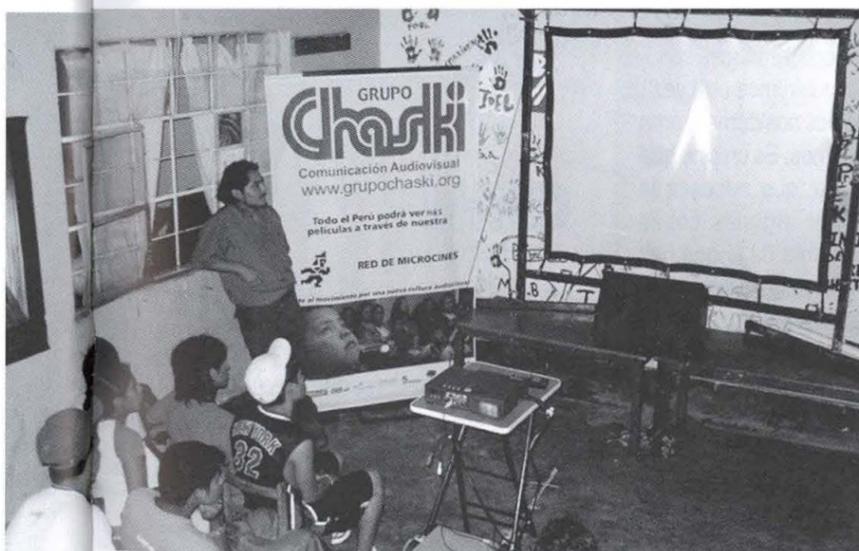
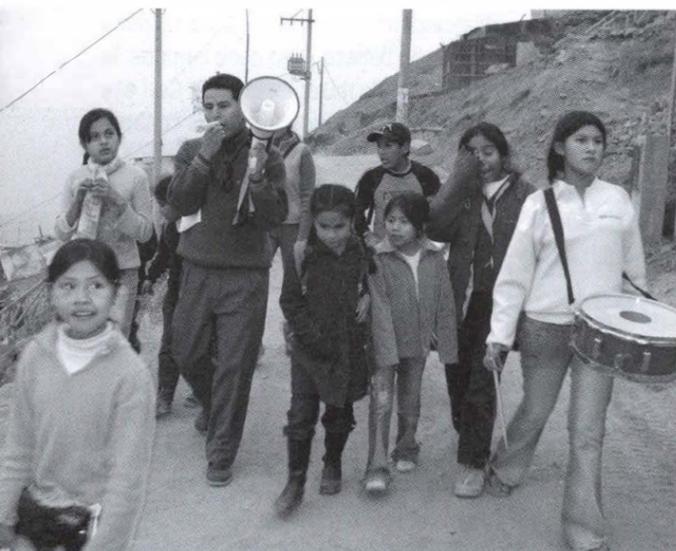
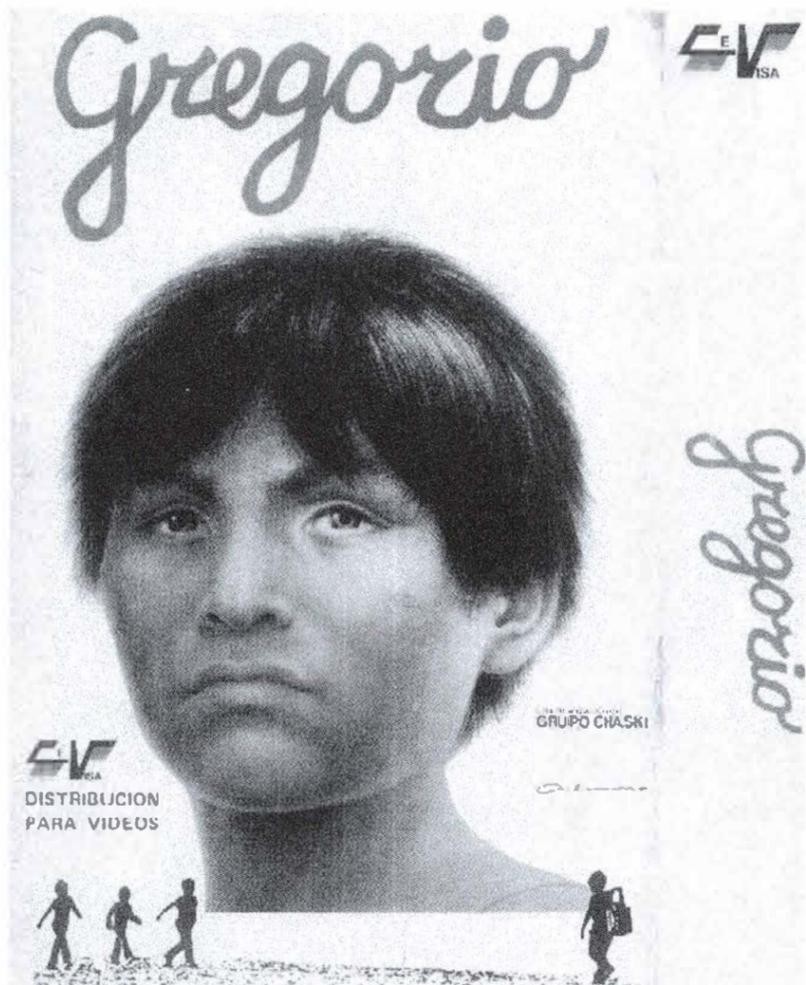
correcto, cuando debía ser desde adentro, con cineastas que vivieran aquí y que conocieran esta realidad. Poco a poco para corregir mi visión desde el exterior, pensé en un método, una manera de crear alrededor de ese proyecto un colectivo y empezar a trabajar. Mis aportes creativos y de contenido de alguna manera tenían que ser acompañados, complementados por una visión desde el interior, así en 1982 nace Chaski. Primero conocí a Marita, después a Fernando, luego a Alejandro y finalmente a Barreto. El cuento se transformó en *Gregorio*. Trabajamos con 10 niños migrantes que nos contaban sus historias y de ahí escribí la primera versión del guión, investigamos, fue creciendo, fue cambiando, con eso busqué financiamiento. A partir de esta primera versión, trabajamos y creamos con el Grupo Chaski el guión definitivo. En el 84 empezamos a filmar. En este camino hacia

Gregorio que era largo y para todos muy nuevo, puesto que era nuestra ópera prima en largometraje, aunque Marita ya había producido con Lucho Figueroa, nos encontramos con mil y un problemas, sobre todo en cuanto al tiempo que nos tomaba la realización. En esta situación apareció la posibilidad de hacer un documental, en una coyuntura de violencia senderista, de crisis económica. Belaunde tuvo la idea de mejorar la imagen del país con un concurso de belleza, imagínate en medio de todo eso hacer en el Amauta un concurso de Miss Universo en el Perú. Llamamos a algunos amigos en Suiza y les contamos lo que sucedía, les preguntamos si tendrían interés sobre esto. Dijeron que sí, que podrían aportar a la producción. Iniciamos el trabajo pero era lo contrario a la dinámica de *Gregorio* donde nadie nos ponía fecha límite. En cambio en el documental: tal día llegan, tal día se van las reinas de belleza. Filmamos desde que bajaron del avión hasta que se volvieron a ir subiendo a otro avión. No teníamos un guión fijo. Buscamos y seguimos el evento, veríamos qué pasaba durante ese tiempo, buscaríamos los contrarios: las mujeres reinas de belleza y, en esos tiempos, la realidad de la mujer en el Perú. Con ese concepto, a la búsqueda de los contrastes, trabajamos, corrimos, filmamos y editamos. Así en poco tiempo el Grupo logró empezar y terminar un proyecto, pudimos probarnos, foguearnos, experimentar y ver cómo funcionaba el Grupo. El documental fue un collage de 45 minutos de diferentes realidades de mujeres en contraste al concurso. Funcionó muy bien donde lo financiaron, en Suiza, en Alemania. Aquí, aunque ese producto no era para televisión ni tampoco para el cine, tuvo una repercusión muy buena. Nos ayudó a creer en nosotros mismos. Pudimos realizar un buen documental con nivel técnico y de contenido. Lo estrenamos en un auditorio a lleno completo varios días, lo que nos motivó a seguir mostrándolo en espacios alternativos. Nos enseñó que para hacer el cine que nosotros queríamos hacer íbamos a tener que ser creativos para buscar nuestro propio público. Después continuamos con la experiencia de *Gregorio* donde

>>>

>>>

priorizamos hacer el cine que queríamos y si era en espacios alternativos, así se haría. Por eso se filmó en 16mm. Las primeras copias salieron en 16 y comenzamos a proyectar. Descubrimos a través de la gente que podríamos tener éxito en las salas comerciales... "porque no hacen un esfuerzo"... "porque no hacen la ampliación"... nos decían. Tuvimos que hacer nuevos contactos, puesto que el dinero se fue en hacer la película. Encontramos una organización, "Tierra de Hombres", que se dedica a proyectos para niños y jóvenes que viven en países pobres y ellos consideraron que *Gregorio* y la campaña de promoción podría ser una campaña de contenidos, de sensibilización, de concientización sobre la realidad de los niños que trabajan, que viven en la calle. Ok, dijeron: financiamos la ampliación y también la campaña de promoción. Con este proyecto se consiguió para nuestro trabajo la voluntad de apoyo de diferentes organizaciones. Terminada la realización y cuando está-



bamos por lanzar la película coincidimos con una coyuntura política en la cual Alfonso Barrantes llegó a ser el alcalde de Lima. Alcalde de Izquierda Unida. Uno de sus primeros proyectos fue el vaso de leche para los niños pobres. *Gregorio* y la campaña del vaso de leche salieron en paralelo. Nosotros donamos el avant premiere de la película en el cine Tacna para la campaña. En ese momento el cine tenía 2,500 butacas y el municipio

“Gregorio y la campaña del vaso de leche salieron en paralelo. Nosotros donamos el avant premiere de la película en el cine Tacna para la campaña”.

vendió las entradas a 50 soles más o menos. Lleno total, la recaudación fue para el vaso de leche. Al mismo tiempo, ellos nos ayudaron de una manera increíble llenando prácticamente la ciudad con afiches promocionales de la película, amarillos, un poco feos, pero efectivos, colocados en más de cinco lugares estratégicos, también distribuyeron carteles inmensos. En esa época sucedió el drama de los petisos: un niño se electro-

cutó en la Plaza San Martín, un niño abandonado que quería protegerse de la lluvia y se metió en una caja con cables y se electrocutó, sus amigos trataron de llevarlo a una posta para que le salvaran la vida, pero no pudo ser. La ciudad se conmovió. Nadie esperaba semejante éxito en tan tremenda coyuntura. Descubrimos también cuál es la presión de las compañías estadounidenses hacia los exhibidores: a esa pequeña película hay

que buscarle un espacio que no moleste a las grandes. Teníamos siete copias y en ese tiempo todavía las copias se llevaban por canje en motos, un rollo se llevaba a muchos cines, así de esa manera estrenamos en once cines. Nos plantearon exhibirla cuatro semanas antes de Semana Santa, y disponíamos solamente de una o dos semanas para los últimos detalles. Era la Coproci quien aplicaba la ley 19327 --que protegía al

cine nacional--: si un filme cumplía el promedio planteado de llenar una sala tenía derecho a una semana más. Si se lograba no podían sacarlo de cartelera así no más. La Coproci nos dijo que para “no molestar” a los estadounidenses debíamos estrenar cuatro semanas antes y exhibirla máximo dos semanas. Pensaron que no pasaríamos la prueba,

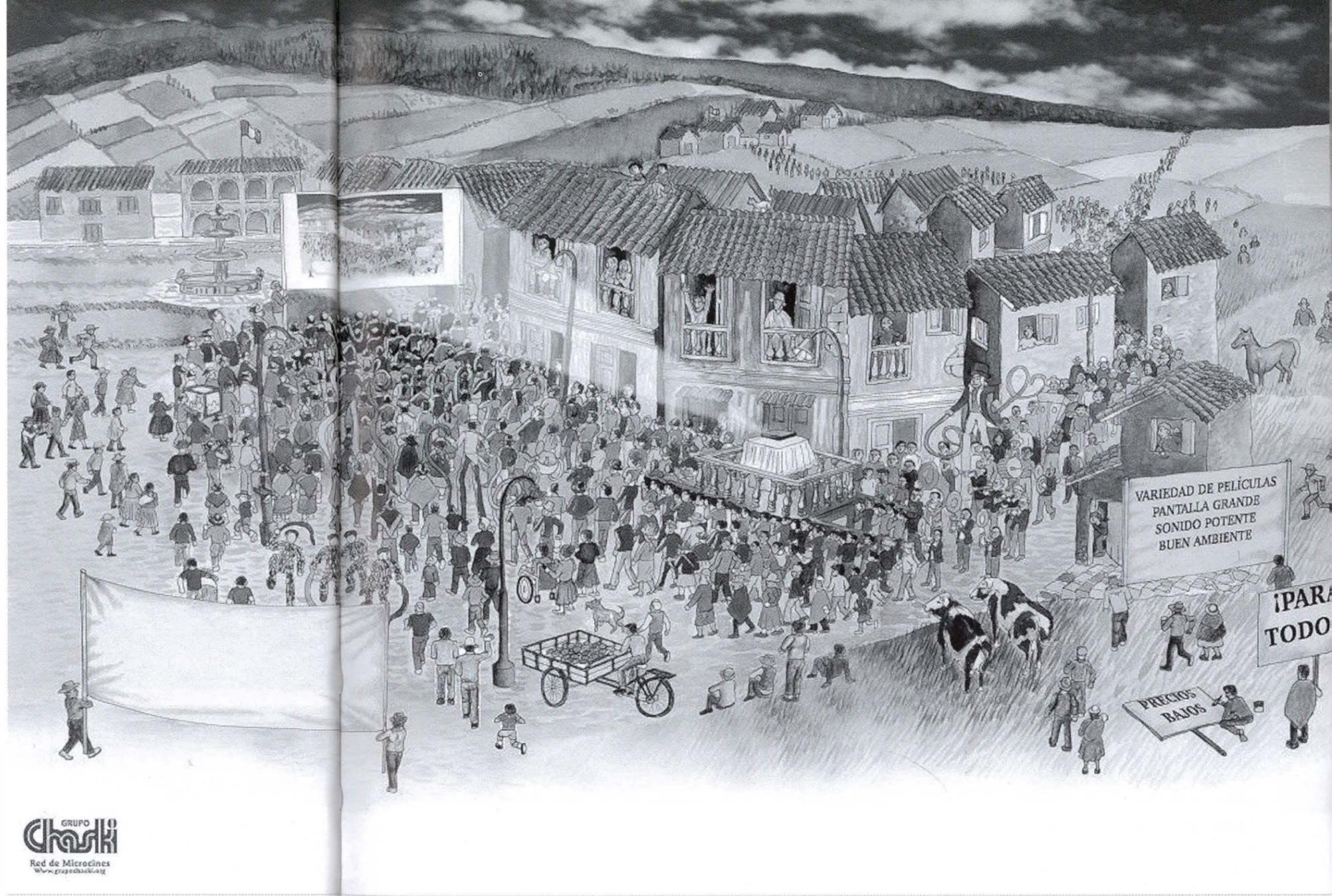
>>>

>>>

pero se formaron colas y colas en todos los cines, se agotaron las funciones. Pasó súper bien a la segunda semana, a la tercera, a la cuarta, entonces los exhibidores nos dijeron: "Por favor, nosotros vivimos de los norteamericanos, que nos presionan, nos llaman para que quitemos la película. Estamos dispuestos a compensarlos a ustedes, a pagar, pero, por favor, no nos malogren los estrenos de Semana Santa. De acuerdo a la ley, les dijimos: "Lo sentimos, pero estamos en nuestro derecho". Eso nos dio la posibilidad de mostrar una película peruana en Semana Santa, no renunciamos a eso. Vimos el poder, la prepotencia de las transnacionales y cómo los exhibidores dependen todo el año de ellos. Eso nunca se olvida, es un aprendizaje. Así entramos en siete cines. En esa época no había cadenas, mucho menos multicines. Un jueves, viernes, sábado y domingo de Semana Santa con una película peruana, con un protagonista que era un niño pobre hicimos 70 mil espectadores. Para nosotros eso era lograr el objetivo. Funcionó, fue exitoso dentro y fuera del país. Nuestro concepto existe y funciona. El rol del cine, según nuestro concepto Chaski, es que el cine sea un reflejo, como un espejo, de la propia realidad del país. Para ello es importante tomar distancia y observar la propia problemática en la pantalla. Esa diferencia es importante. Salir de lo cotidiano y observar esas situaciones desde afuera. Permite observar, distinguir lo que te gusta, lo que no, con lo que te puedes identificar o no, sobre todo con lo que es negativo, como la injusticia. Esa experiencia de ver con una cierta distancia la misma realidad que la gente de los barrios marginales conoce era lo nuevo y eso era lo que hacía que un padre de familia de Villa El Salvador vaya tres domingos seguidos a ver el filme. Nosotros entrevistábamos, investigábamos qué pensaban, que sentían los pobladores. En un cine de La Victoria, por ejemplo, al entrevistar a los asistentes decían que era la segunda o tercera semana que iban con su familia, a pesar de que era un gasto. La entrevistadora preguntó: "¿Pero el dinero para las entradas no les hace falta para la comida

"... y digo esto como autocrítica, sabemos que fuerzas desintegradoras al interior, grupos dentro del grupo, desestabilizaron el colectivo y su funcionamiento democrático y participativo, algo muy importante porque funcionábamos dentro de una sociedad vertical y en crisis".

de su familia?" "Sí, claro, pero yo he notado que después de los domingos hay un nuevo espíritu en mi casa, si ese chico (*Gregorio*) puede, entonces nosotros también, por eso venimos otra vez". Este tipo de testimonios nos demostraron que no nos equivocamos. Es un cine que alimenta, que motiva, que necesita la gente para entender algunas cosas mejor, para darse cuenta de lo que hay que cambiar, cuál es nuestra fuerza, cuál es nuestro orgullo. Si alguien de tu misma realidad, de tu misma condición es protagonista de una historia, entonces todos podemos ser protagonistas, eso lo vimos con los niños en el cine Tacna donde estuvo más de 11 semanas. El controlador conversaba con los palomillas del Centro de Lima que querían ver la película: "No fastidien cuando entra la gente, y después de cinco o diez minutos yo los dejo subir a la parte de atrás, desde ahí pueden ver la película". Así fue durante todas las semanas, al final salían gritando "somos Gregorios", la gente sonreía y se quedaron con esa chapa. *Miss Universo, Gregorio, Juliana*, esos nueve años fueron la primera etapa donde de alguna manera funcionó el grupo para lo que queríamos hacer. Contribuyó a la conclusión de esta pri-



Afiche de La Red de Micro Cines.

mera etapa el contexto social: terrorismo, crisis económica al final de Alan García, la hiperinflación, imagínate un colectivo que solamente vive de cine, cómo iba a ser para controlar 10 mil, 12 mil por ciento de inflación, todos los días se multiplicaban los precios. Observando bien el contexto político nos dimos cuenta de lo que iba a suceder: un corte, un shock a la crisis. Ante esto intentamos protegernos comprando provisiones, repartiéndolas entre familias necesitadas y continuando en producción. A pesar de todo hicimos Retratos de supervivencia, potencializamos la exhibición y distribución popular, siempre en camino paralelo desde *Gregorio, Juliana* y los otros trabajos que hicimos. Entendimos el

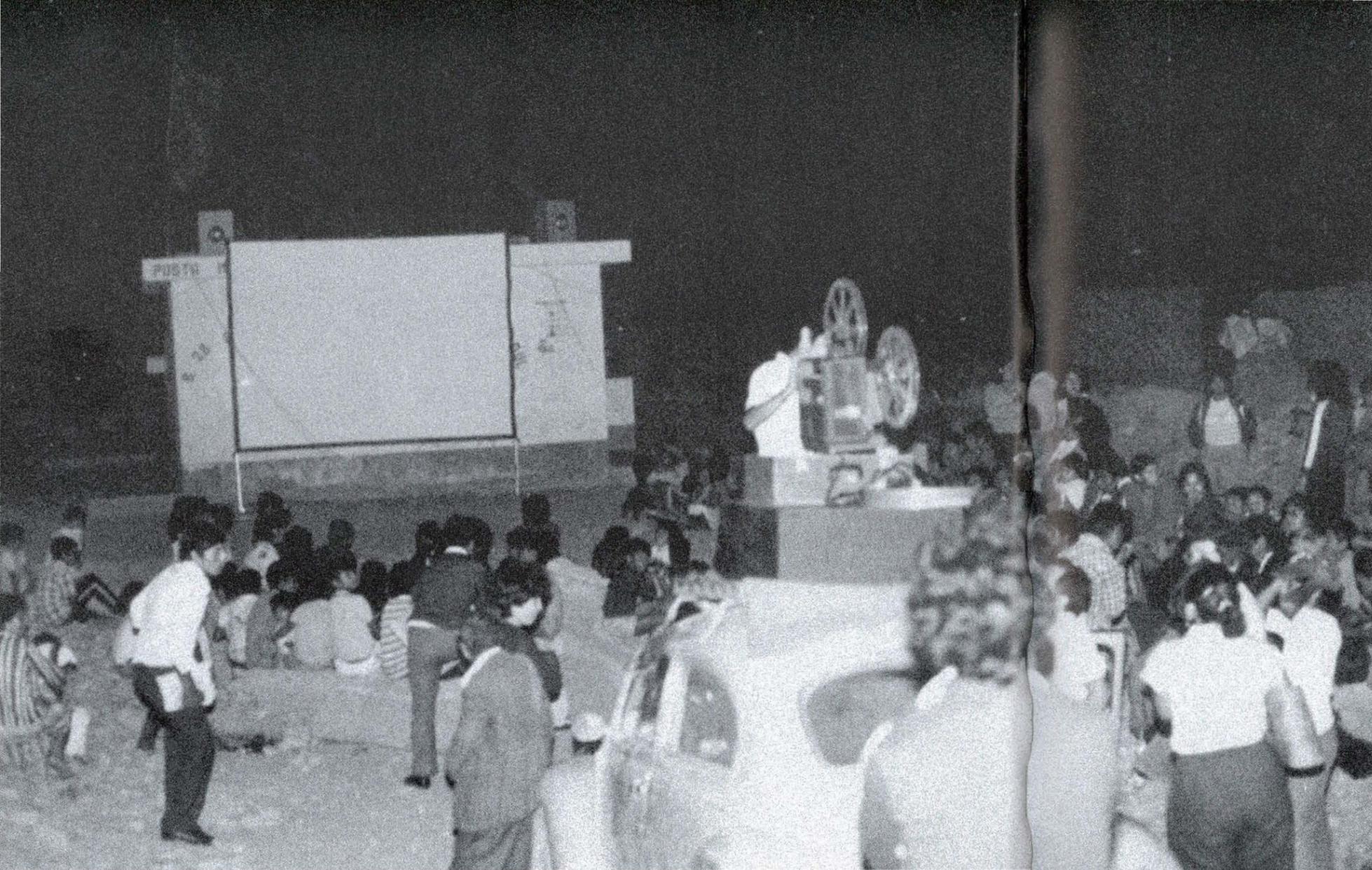
quehacer cinematográfico como un todo. El Grupo Chaski era un proyecto integral. Cuando terminaba la película, seguíamos. Después de esta etapa, y digo esto como autocrítica, sabemos que fuerzas desintegradoras al interior, grupos dentro del grupo, desestabilizaron el colectivo y su funcionamiento democrático y participativo, algo muy importante porque funcionábamos dentro de una sociedad vertical y en crisis. Para mí, los primeros nueve años fueron como adelantarnos en el tiempo. Después la desintegración, cada uno por su lado, y estamos ahora en un tiempo para el encuentro. Mirando para atrás, eso sucedió en los diez años de Fujimori, "disolver, disolver" fue el mensaje clave de esos años. Se disolvió

la Asociación de Cineastas, se disolvió Chaski, se disolvieron los partidos políticos, se disolvió la Ley de Cine, el Congreso, los sindicatos... El neoliberalismo aplicado a ultranza, significa tú puedes, tú solito, no te juntes, es la exageración del pensamiento capitalista. El individuo antes que el colectivo. Como a los dos años, después de la muerte de Fernando, en el 2003, nuevamente nos reunimos, juntamos las piezas, analizamos qué significó todo lo pasado, qué cosas podemos retomar, qué cosas debemos cambiar, le dimos una nueva oportunidad a nuestro ideal. En los años de Fujimori desde el 92 más o menos hasta 2002, el grupo originario de Chaski se dividió y también aparecieron jóvenes y nuevos

grupos ligados entre sí, por ejemplo, aquí al lado de Casablanca creamos Guarango Cine Net Video con los hermanos Cabellos y otros. El grupo hasta hoy sigue con su propia producción, ha hecho *Choropampa*, y ahora *Tambogrande*, de las que son esos dos afiches que ves. También se gestionaron, se crearon, se iniciaron en ese tiempo pequeños grupos de producción, fue como una diáspora.

Retomando esa experiencia y otras desde 2002 y 2003, de alguna manera tuvimos que adaptarnos y cambiar, uno también siente la pegada o la influencia de la filosofía predominante, significa la imposición

>>>



Chaski en su salsa: proyección popular.

>>>

de la visión de mercado. Con Casablanca intentamos en algún momento también hacer un cine que resistiera más las exigencias del mercado, así salió **Reportaje a la muerte**, de Dany Gaviria. Chaski también formó parte de un consorcio de empresas con los hermanos mayores de Dany. En la búsqueda, la realidad te influye de todas maneras. La ley actual es así y hay que adaptarse y buscar soluciones, no fue el tiempo de las alternativas, de los cambios, de buscar nuevos espacios, fue entender qué debemos hacer y cómo imponernos en esa selva de la ley del consumo y mercado. Rápidamente nos dimos cuenta a la vez que lo recorriamos, que ese camino no era recomendable para el cine peruano ni latinoamericano, pero incursionamos en distribución internacional, en venta a la televisión, claro en celuloide, imple-

mentamos el nuevo cine Julieta, hemos tratado de encontrarlo y posicionarnos en el mercado predominante, existente, convencional. El resultado fue chocar contra una pared: la imposición de la filosofía predominante, el neoliberalismo, se aplica al cine y a la televisión, nada de protección, nada de obligación en la exhibición, nada de cortometraje en la programación, en la ley 19327, eliminada en esa época, no solamente se protegía la exhibición sino al público, se sostenía que el cine es un espectáculo público popular, al que la gente pobre debería tener acceso. En esa época cuando estrenamos nuestras películas la entrada tenía un promedio de costo de 0.50 centavos de dólar, estaba dentro de la canasta familiar, como el pan, la leche, el arroz, eso fue un concepto de la época: En un país pobre el cine debería ser un espectáculo popular. La ley de la oferta y la demanda, desde

la época de Boloña sacó el valor de las entradas de la canasta familiar, eso fue un cambio muy importante, significaba que los exhibidores que estaban esperando, invirtieron, renovaron los cines y el concepto de la exhibición, como ejemplo el cine El Pacífico, de una a seis salas, aparecieron los multicines arrasando con toda la asistencia de espectadores en el mercado. La crisis transformó los grandes cines, es decir los cines de más de mil butacas, en iglesias metodistas, protestantes, etc. La crisis al comienzo se acentuó también por la subida del precio de las entradas, pero el modelo exitoso del multicine El Pacífico paulatinamente se impuso para el resto. Rápidamente los distribuidores que controlan el mercado, entre ellos UIP, Warner Bros., iniciaron una estrategia de mejor atención a los exhibidores que invertían mejorando su infraestructura y subieron los precios de

las entradas. Fue como decirles si inviertes y renuevas formas parte del negocio; si no, colapsas y cierras.

En los tiempos de **Gregorio**, con siete copias podíamos todavía salir de Lima a provincias con un grupo de promotores y exhibir de pueblo en pueblo o de barrio en barrio, pero a la larga esa alternativa fue desapareciendo: o eras multicine o cerrabas. En esa época había 250 salas de cine en todo el país con las que todavía podíamos trabajar, ahora son 35 multicines, 30 en Lima y 5 repartidos en el país, solo en algunas de las capitales de provincia. Lo rentable es poner un multicine al lado de supermercados en la capital. Aplicación de la ley del mercado a ultranza sin importar el resto. Ese es el negocio. Donde aparece un núcleo de comercio nace un multicine. Quiere decir que todo lo que hicimos antes para

“En esa época tuve una reunión con el único que aún pasaba por honesto: Schutz. Suizo. Le dije: ‘Cómo has hecho para no entrar en toda esa situación, todo el mundo está cayendo’. ‘Ya ves -me contestó- calidad suiza; sabemos cómo movernos’. Después, a las tres semanas estaba fugando del país”.

la cultura y el desarrollo del cine, como panorama, desapareció. Con la lógica neoliberal no funciona el cine como cultura ni como educación. Solo es negocio. Es la reducción del cine a la distracción y al consumismo. La dominación de un cine que viene de lejos que se impone en una realidad no industrial. ¿Por qué empezamos de cero? sería la pregunta para estos tiempos. Nuestra propuesta de los microcines se inició impulsando un diagnóstico y un análisis de lo que estaba pasando, no estábamos locos de comenzar de cero otra vez, teniendo las posibilidades de negociar con los multicines, lo que nunca se dio por todos los impases que conocemos. En el 2005, cuando vimos las cifras de espectadores, no nos sorprendimos, son más o menos 13 millones de tickets que se venden al año, de cuyo total el 95% fueron para ver películas estadounidenses, 3% para peruanas, 1% para latinoamericanas y españolas y 1% para europeas y del resto del mundo. Ante esta realidad nos preguntamos, ¿qué es lo que choca con nuestro concepto del cine, cultura y desarrollo? Todo o casi todo cuando aparecen situaciones que van en contra de los criterios que cualquier persona interesada, comprometida con el desarrollo

del país, sabe. Sabe lo que no es bueno: no es bueno el centralismo, no es buena la dominación cultural, no es bueno acostumbrar a la gente a consumir cosas superficiales, no es bueno que siempre los protagonistas sean de un país diferente y de una raza diferente, que nunca un peruano o peruana es protagonista, o que las historias que se cuentan son de otro mundo, otras realidades, eso no genera autoestima, no te hace sentir bien, si se impone un tipo de cine que son superproducciones, donde el espectador no participa, entonces menos podrá pensar que algún día podría hacer cine: esas son las superproducciones donde tú tienes que abrir la boca y dejarte impresionar por ese espectáculo lleno de efectos especiales y grandes “estrellas”. El espectador de un país pobre dice: ellos pueden hacer estos espectáculos, ¿y nosotros qué? Somos consumidores, espectadores pasivos, que no podemos soñar, ser protagonistas o hacer cine también. Nada de esto es bueno para el desarrollo y este es el tipo de cine que se va imponiendo cada vez más, discriminando, lo que tampoco es bueno, sobre todo que para formar parte de los que se conectan con el desarrollo, visto como lo bonito, como lo moderno, ambientado con imágenes de consumo globalizado, donde los multicines de Nueva York, Lima o Buenos Aires son más o menos iguales, bebida gaseosa, canchita, ambientación, entorno. Resultado: los peruanos que pueden entrar al circuito viven en 5 o 6 distritos de la capital, solamente; el resto queda fuera. Nada. Eso es para nosotros desarrollo al revés, te quita fuerza, te quita energía, te quita motivación. ¿Para qué vas a hacer cine y una buena película si ya no llegas a la gente? Para mencionar una cifra tenemos una película como **Días de Santiago** de un joven cineasta peruano que con su ópera prima gana premios en el extranjero y que como cine de autor o cine de calidad llega a solo más o menos a 60 mil espectadores, siendo este el promedio de las películas peruanas en la actualidad en este mercado. No recuperas lo invertido ni ganas y lo que es más grave para un comunicador: no llegas a la gente. Con todo esto llegamos a un punto extremo

>>>

>>>

que se funde con el mercado de la televisión que impone también sus reglas, puesto que venimos de una televisión dirigida por dueños corruptos, en plena etapa de la aplicación del neoliberalismo y que después o estaban en la cárcel, prófugos o en juicio por traficantes de imágenes que imponen criterios para "hacer" plata rápido y de cualquier manera, no importa cómo. Demostrado todo en los famosos vladivideos. Qué sorpresa, todo el mundo se preguntaba y este qué hizo? ¿Y este? ¿Y este otro? En esa época yo tuve una reunión con el único que aún pasaba por honesto: Schutz. Suizo. Nos reunimos: "¡Hola, cómo estás! Te presento a mi hijo". Yo le dije: "Cómo has hecho para no entrar en toda esa situación, todo el mundo está cayendo" "Ya ves -me contestó- calidad suiza; sabemos cómo movernos". Después, a las tres semanas estaba fugando del país. Todo esto ya no tiene nada que ver con desarrollo, educación, mercado ni nada. Para nosotros todo esto fue el punto cero. A partir de ahí y con la aparición de la nueva tecnología digital que permite calidad de imagen y calidad de sonido a precios bajos, sabiendo que no tenemos nada que perder reiniciamos nuestro camino. Teníamos una nueva oportunidad. Ya habíamos intentado todo y todo estaba empeorando, más aún a nivel contextual era la oscuridad total: corrupción inaudita. ¿Por qué no agarrar esa nueva herramienta y empezar de nuevo? Fue como una nueva página en blanco, donde alguien te dice: "Yo conozco toda tu lucha, tu sufrimiento, tus intentos, tus fracasos, cuántas veces te estrellaste contra la pared con tus intentos de hacer un cine comprometido. Mira acá te doy una hoja en blanco, empieza a escribir cómo es que debería de ser el cine que tú querías hacer y no has podido". Ya habíamos experimentado todo y no teníamos nada que perder, empezamos a diseñar, escribir, inventar para organizarnos con esa nueva herramienta con la que podíamos cambiar todo, analizar muchos aspectos que eran nuestras debilidades transformándolas en fortalezas, toda esta experiencia tal vez a diferencia de otros cineastas que no habían incursionado en otros



Stefan, "El Negro", Legaspi y todo el Grupo Chaski.

rubros del cine, que no habían intentado abrir puertas en la televisión, discutir con los distribuidores, participar internacionalmente para la distribución latinoamericana como lo hizo Chaski, intentos para encontrar salidas a la crisis, estos cineastas no estuvieron tan seguros como nosotros de trabajar con estas nuevas herramientas, de repente han cometido muchos errores nos decían, o que no habíamos agotado el marketing, que de repente podíamos mejorar diseños, hacerlos más comerciales y ellos todavía hoy no hacen un corte, un alto, un cambio, mientras que en nuestro caso realmente conocemos las caras, hemos tocado las puertas, hemos negociado, hemos intentado una y otra vez, y cuando te dan esa herramienta no dudas ni un segundo, no esperas. Esta experiencia la iniciamos con una

producción: **Road movie**, a la cuarta parte del costo promedio de un largo hecho en celuloide en el Perú que es de 400 a 800 mil dólares, con laboratorio y posproducción afuera, nosotros lo hicimos con 100 mil dólares, lo terminamos en digital, todo el mundo pensó que tendríamos que regresar al formato celuloide para poderla exhibir, hicimos los cálculos, cuesta 25 mil dólares la transcripción, más las copias, el lanzamiento, eso sería alrededor de 50 mil dólares en total, ¿Cuántos espectadores tendrías que tener para solamente recuperar esta inversión? 80 mil espectadores para recuperar la inversión de tus coproductores, cuando el promedio de espectadores seguros es de 60 mil, encima de lo que con esfuerzo invertiste acá, pierdes lanzando la película al mercado. No íbamos a avanzar para

retroceder, la decisión obviamente fue: todo en digital. Entonces, ¿cuál es la prioridad para esta nueva etapa? Cae por su propio peso, no es la producción necesariamente, tenemos un almacén lleno de joyas cinematográficas que pocos ven, mal o nunca distribuidas. Es la distribución, puesto que la producción es factible a todos nosotros, podemos financiarla. Sacar las riquezas cinematográficas acumuladas del almacén es darle un nuevo sentido a la exhibición y distribución. Todo esto rápidamente lo vimos en el 2003-2004 cuando se junta nuevamente Chaski. Hablamos y quedamos en retomar nuestra experiencia de difusión popular con la nueva herramienta digital. Comenzaríamos entonces con distribución y difusión y una vez a la semana veríamos también los proyectos de producción, siendo obvia-

mente la prioridad construir, impulsar nuevos espacios de exhibición. En esta nueva etapa de Chaski, el equipo de producción y realización se activa cuando logramos el financiamiento de nuestros proyectos y producciones, mientras que ahora para el proyecto de construcción de La Red de Micro Cines, trabajamos doce personas a tiempo completo. La Red de Micro Cines es una distribuidora digital, hablamos con los productores y directores, les planteamos la distribución y exhibición de sus realizaciones. Como nosotros consideramos que lo que hacemos es aplicar el concepto en cine de "más cultura menos hambre", nos cedan los derechos al explicarles los valores que esto implica, educativo, no comercial, cultural. Para los derechos comerciales de sus películas tiene

abiertos todos los canales para intentar negociarlos con las distribuidoras del medio: UIP, Cine Planet, o fuera del país y eso ya sabemos cómo es. Lo que nosotros necesitamos para construir la red es que nos cedan los derechos educativos y no comerciales de la película. Firmamos contrato y cuando los grupos que están aprendiendo a hacer microcines en su barrio producen un ingreso, tienen su porcentaje. Al ser nosotros productores, incluimos a los realizadores; productores y directores porque pensamos que la construcción de este proyecto es el futuro. Esta es la primera etapa, son 5 etapas de dos años. Empezó en el 2004-2005 como un piloto; 2006-2007, la etapa formativa; y así avanzaremos hasta el funcionamiento sostenible de esta red de microcines hasta el 2014.

MEMORIA DEL TIEMPO



FOTOS: CORTESÍA DIARIO LA REPUBLICA

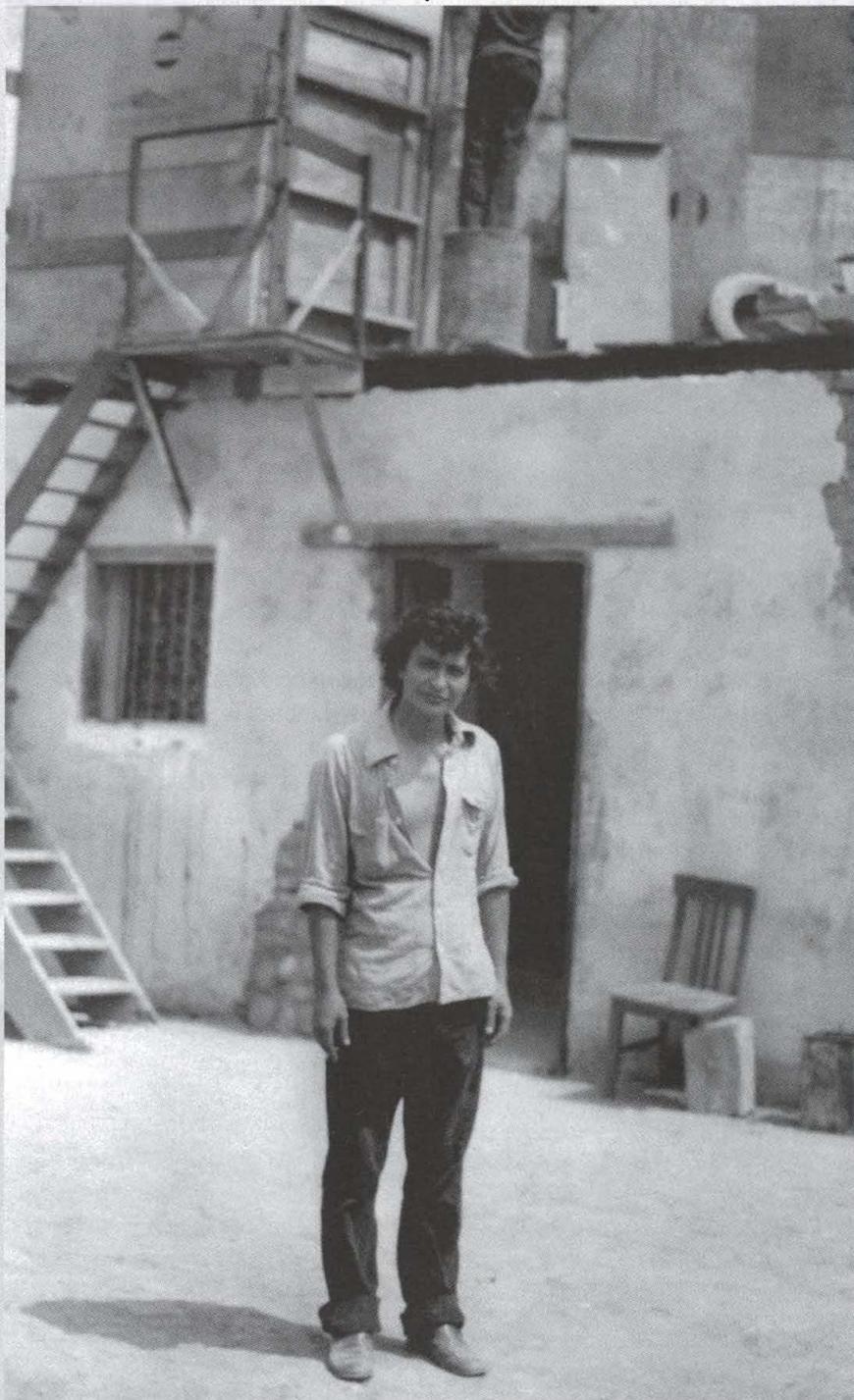
UNMSM-CEDOC

José Watanabe y el cine

Por Lorenzo Osoros.

En un confuso reportaje sobre la vida y obra de José Watanabe se afirma que él se hizo poeta a los catorce años, al enterarse de la muerte inesperada de una amiga muy querida. Discrepo de tal aseveración y estoy convencido de que no fueron circunstancias tanáticas sino más bien eróticas las que decidieron su vocación artística. Me baso en un hecho maravilloso que me contó el mismo José y que le ocurrió en Trujillo cuando era bastante joven. Su enamorada Susana era una especie de Bella Durmiente al revés que, en el colmo del romanticismo, cada vez que José la besaba caía desmayada en sus brazos. Después de un profundo y placentero sueño ella despertaba reclamando otro beso que el poeta temeroso de otro desvanecimiento se lo negaba. Tal fue el origen de los desencuentros de esta pareja. Pero indudablemente este beso –que de haber sido filmado hubiera superado al famoso beso de Clark Gable a Vivian Leigh en *Lo que el viento se llevó*– fue decisivo para que José se autodescubriera como un artista dotado de gran sensibilidad, al que le sucedían hechos extraordinarios dignos de ser poetizados.

Ignoramos las razones que tuvo José para que este suceso erótico-mágico nunca fuera registrado en un poema o en un cuento. Sin embargo, Susana no podía ser ignorada del todo. En un poema se refiere a ella como una melancólica muchacha que "sufría el tormento de no permanecer como una estatua en la memoria de los hombres", y que "pasaba sus días soñando una canción que nos ensimismara". Y en otro poema, vuelve aparecer Susana en un epígrafe escogido con delectación, un verso de Wallace Stevens que textualmente dice: "La música de Susana tocaba las lujuriosas fibras". Lo cual quiere decir que los sueños musicales de Susana se cumplieron de algún modo. Posiblemente, sin saberlo, ella fue la musa



Watanabe en la fábrica donde se filmó *Maruja en el Infierno*.

"Además de la poesía, José siempre tuvo predilección por las artes visuales, especialmente por la pintura y el cine".

que acompañó a José en sus primeras incursiones artístico-literarias.

Además de la poesía, José siempre tuvo predilección por las artes visuales, especialmente por la pintura y el cine. No olvidemos que el padre de José,

>>>

hombre culto y refinado, era pintor y que había restaurado las imágenes de la iglesia de Huanchaco. Probablemente, influido por su padre, José quiso estudiar pintura en la Escuela de Bellas Artes que dirigía don Pedro Azabache, pintor indigenista y discípulo de Sabogal. En esa escuela, hay que decirlo, el alumno más destacado era José Li Ning, amigo entrañable del poeta, hoy excelente psiquiatra que no ha dejado del todo la pintura. Para pagarse los estudios, ya lo he contado anteriormente, José posaba desnudo con aire imperterrito, pero algo azorado por las miradas golosas de las amantes del arte. No fue el descaro de sus condiscípulas lo que alejó a José de la pintura, simplemente la poesía lo fue capturando casi a tiempo completo. Esto no quiere decir que sus inquietudes por las artes visuales se disiparan.

José siempre pensaba hacer cine y la oportunidad se le presentó cuando Chicho Durant le pidió un guión cinematográfico que dio lugar a *Ojos de perro*, película que algunos ingenuos guiados por la fonía pensaron que podía ganar el Festival de Cannes. Después trabajó con Francisco Lombardi para *Maruja en el infierno*, donde además del guión tuvo a su cargo la escenografía. Y nuevamente escribió un excelente guión para *La ciudad y los perros*. Y después reincidió con Chicho Durant en *Alias La Gringa*.

Es necesario aclarar que a Watanabe le seducía el cine como arte y no como industria. Por esta razón, creo que además de escribir guiones, José debió dirigir películas. Me lo imagino haciendo un cine libre de ataduras donde lo central son imágenes de deslumbrante belleza, algo parecido y distinto a *Un hombre con una cámara* del cineasta soviético Dziga Vertov.

Watanabe o el acecho del deslumbramiento

Por Reynaldo Naranjo.

La sabia serenidad de José Watanabe ya empezó a transitar la memoria de quienes conocimos al poeta en las múltiples instancias que su presencia reflexiva se instalaba con talento, allí donde fuese requerida. Su obra, qué duda cabe, disfruta de la bienvenida duradera que la historia de la literatura hispanoamericana le ofreció desde la publicación de su primer libro.

Recién aparecido *Álbum de familia* en 1971, tuve la suerte de no leerlo la primera vez sino de escucharlo en la voz del propio autor ante una multitud que repletaba el Teatro Segura. En 1972 la Universidad Nacional de Ingeniería convocó a un acto que complementaba la conmemoración de otro aniversario de su fundación. En ese marco, fuimos invitados a leer nuestros poemas. Allí, mientras el maestro de ceremonias hacía la presentación, nosotros aprovechamos los espacios de la programación y todo el discurso del señor Rector para conocernos.

Desde aquella primera vez hasta el momento que escribo estas líneas, no ha variado mi impresión sobre el joven poeta de la generación del 70 cuya mirada exploraba a su interlocutor como si se tratase de un país desconocido. Creo que José ejerció desde niño la reflexión, que siempre esperó deslumbrarse o desencantarse. Miraba como si estuviese al acecho de una sorpresa. Mucha de su serenidad tiene que ver con la observación, la aceptación y la crítica. Especial personalidad la suya. Por momentos esa mirada de niño era paternal.

José Watanabe, (Trujillo. Laredo, 1946) no hay que olvidarlo, pertenece a la generación poética del 70. Amigo de Tulio Mora, Jorge Pimentel, Enrique Verástegui, Carmen Ollé, jóvenes que

se lanzaron, pluma en ristre, como abanderados del movimiento Hora Zero, críticos implacables de todo antecesor: sus vidas como propuesta y sus poemas como pruebas irrefutables. La desenvoltura, el modo de abordar los acontecimientos diarios convirtiéndolos en "cuestión de estado", la vocación por el ingenio, los hacía compartir la pasión por la poesía, la música, la pintura, el periodismo.

Después de 37 años es imposible negar el impulso que dio Hora Zero a la literatura peruana y su consecuente enriquecimiento.

Pepe perteneció a esta generación pero no al movimiento ni al círculo. Prefirió una afectuosa manera de compartir inquietudes y su particular interés por el descubrimiento y la sorpresa lo condujo al laberinto de la creatividad que siempre lo sedujo: todas las formas y posibilidades de la expresión artística.

Lo encontramos como brillante guionista de las películas que fundan el nuevo cine peruano (pues ya es tiempo de calificarlo así, teniendo en cuenta el conjunto de excelentes directores, guionistas, actores, camarógrafos y críticos germinando desde los 70 para aquí, abordando argumentos, sorteando con eficacia los peligros que plantea nuestra enmarañada realidad), lo disfrutamos con la programación de una franja cultural televisiva del mejor nivel, haciendo cumplir con dignidad la misión del canal del Estado. Las artes gráficas y la publicidad estarán también presentes, pero con una perspectiva enfilada hacia el complejo terreno educativo, y finalmente la música, pues Watanabe tenía para entregar-

nos novedades en este campo, letras y arreglos musicales con el cantautor Rafo Ráez.

De las innumerables opiniones vertidas sobre su obra *-El huso de la palabra*

(1989), *Historia natural* (1984), *Cosas del cuerpo* (1999) o *Habitó entre nosotros* (2002) ...- escojo esta de Carlos Sotomayor: "Una de las mayores virtudes de José Watanabe, además de su altísimo vuelo lírico, es la concisión de su lenguaje.

A sus poemas no les sobran palabras, sus versos están exentos de algún adjetivo de más. Y en su encomiable economía, en su verbo concentrado, radica la fuerza expresiva que lo hace un poeta significativo, no solo de las letras peruanas, sino de la lengua castellana".

Durante muchos años nos vimos esporádicamente. No habremos tomado más de dos cafés. Nuestras conversaciones fueron al paso, sazonadas de humor e ironía, comentando algún suceso literario o político. En las ferias del libro siempre coincidimos, firmemente equivocados, convencidos de que no debíamos asistir a lanzamientos de libros.

La última vez que nos vimos fue tan sorprendente como la primera. Este encuentro fue solitario, en la salita de recepción -en Pueblo Libre- de la editorial de Walter Noceda. Como siempre, alegría y muy buena disposición para la charla.

Un silencio común. Cojo una revista. Lo miro disimuladamente. Pepe mirando a nadie sonríe. De pronto se pone de pie. Jamás imaginé que igual que la primera vez, cuando nos conocimos, también en esta debía de escucharlo: "¡Oh mi pequeña, mi dulce y flaca edad, si yo pudiera al menos"...

¡Dijo de memoria los poemas de mi libro *Los encuentros!*

Hoy repito mi abrazo emocionado, querido Wata.

PAUL VALLEJOS





Wata

Poeta entre seres y vivomuertos
que pueblan calles, plazas, parques,
salones, aulas, arenales, pampas,
cerros de este multitodo, pluritodo
mundializado Perú globalizado.

Wata poeta entre mundos inexistentes
a la vuelta de la esquina,
acostumbrado a los peores vientos,
supo mantener la calma
hasta en los más cotidianos momentos
de la desgracia nacional...

Wata sobrevivió entre resquicios diurnos
y largas noches a las adánicas confrontaciones,
a las más inverosímiles contiendas ideológicas
generacionales del siglo pasado,
obviamente tristemente apagadas
en esta posmodernidad.

El silencio, la síntesis,
la sabiduría de la realidad
alimentaron su labor,
nada de evidencias histriónicas
de seudos letrados, doctorcitos,
o callejeros de pacotilla.

Fue un solitario poeta.

Nada de alambicadas y estériles
fabulaciones eruditas,
menos aún de marqueteadas
medidas actitudes plásticas
tras premios o menciones.

Solo poesía.

Los poseros
sucumbieron a su ironía, a su alegre,
fuerte sapiencia popular,
si no pregúntenle a Lorenzo, o a Tilsa.

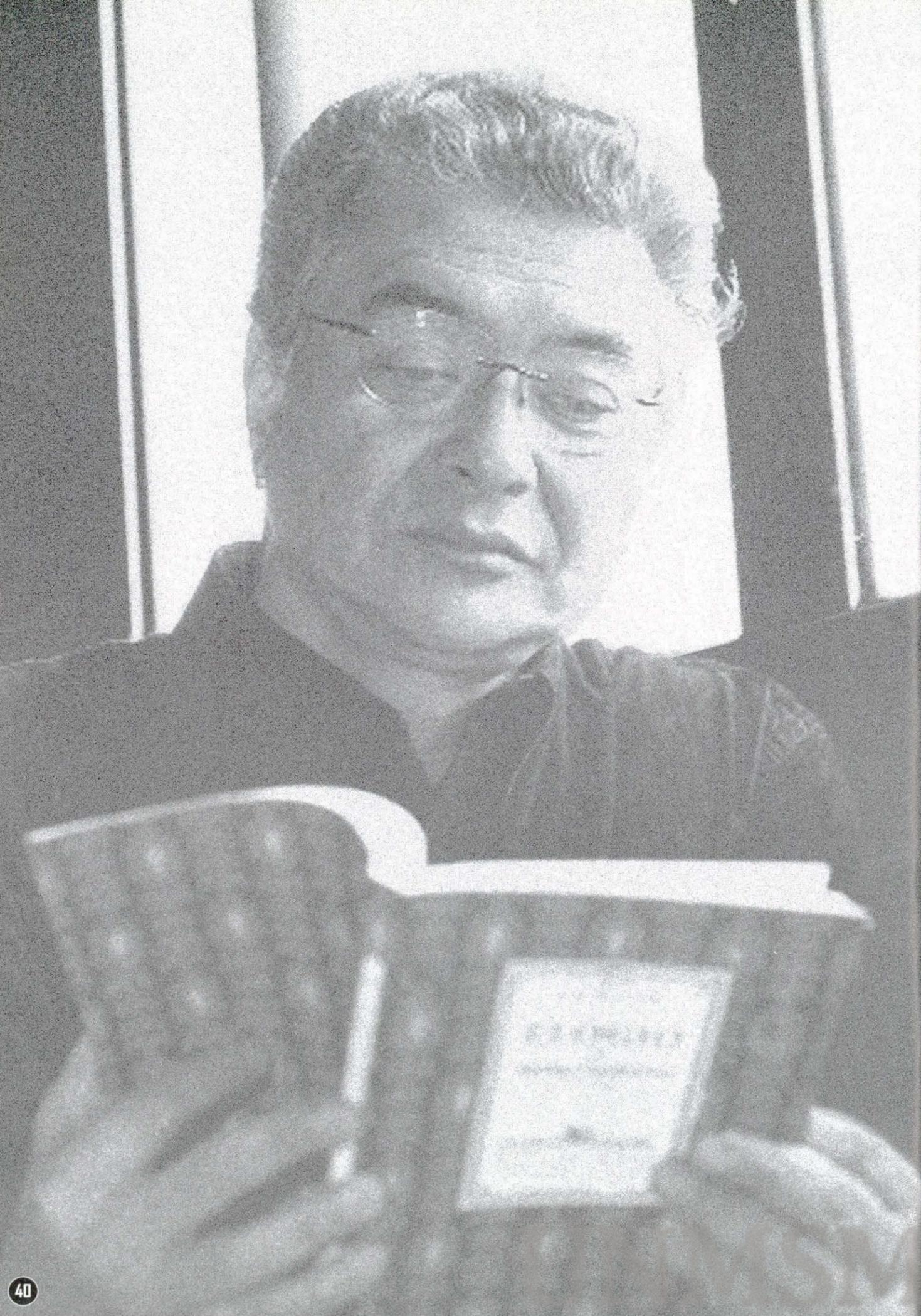
Wata era y es ahora
con mayor razón
un cadáver alegre
entre los poetas vivos del despilfarro,
de la fantasmal bohemia,
la grandilocuencia de salón,
la obra oficiosa y académica
de la vulgaridad salvajemente editada.

Wata ahora y siempre viaja entre sentimientos,
palabras, acertijos.

La metáfora fue su argumento.

Vivió para lo simple.

Es un poeta mayor. 



José Watanabe, poeta

Por Marco Martos.

En 1971, con la publicación de *Album de familia*, José Watanabe inició una carrera literaria verdaderamente excepcional que lo iría colocando con el paso del tiempo a la altura de los mejores poetas del siglo XX en nuestro país. Pareciera, por las publicaciones posteriores, *El huso de la palabra*, de 1989, *Historia Natural*, de 1994, *Cosas del cuerpo*, de 1999, *La piedra alada* de 2005 y *Banderas detrás de la niebla* de 2006 que el poeta escribe por ciclos, indiferente al apresuramiento, ese afán desmedido por publicar seguido de algunos poetas hispanos y otros de nuestros lares que no tienen en cuenta la necesaria labor de pulido de los versos. En un país donde el reconocimiento suele llegar tarde, en 1989, *El huso de la palabra* fue consagrado por un conjunto de críticos y creadores como el mejor libro de poesía de la década.

Algunos poetas, los mejores, recuperan un lenguaje primordial, que puede usar o no procedimientos retóricos, pero que,

sobre todo, eliminan la distancia entre el objeto referencial y la propia palabra. Ese es el caso de Watanabe. Su poesía, trabajada con despiadado rigor, trasmite una imagen de tersura. Es un nuevo objeto añadido a la realidad que incorpora situaciones que conciernen a todos los seres humanos.

En el poema se observa, desde la posición de un enfermo yacente en la cama de un hospital, la salud y la belleza de una doctora, capaz de producir gozo con su sola presencia y que, sin embargo, también lleva el germen de la muerte. En ese texto Watanabe recrea una situación trabajada antes por Eliot y Dante: la idea de que la exultante salud parece lo más opuesto a la muerte y sin embargo la contiene y la expresa. Eliot, por ejemplo, observa a cientos de ciudadanos pululando en un puente que cruza el río Támesis y se pregunta cómo y por qué esos hombres serán pasto de la muerte.

En el poema "Nuestra reina", José Watanabe pone en tensión los polos de enfermedad-muerte y vida. En un primer nivel, los enfermos portadores del mal son símbolo de muerte y anuncian

su posibilidad; por su parte, la hermosa médica es fuente de salud y blanco del deseo de los condenados a la muerte, que se aferran a la vida. En un segundo nivel, la oposición se da entre el color de su tez, rosada, y el de sus vísceras, que según dice el poema deben ser azules. Es la reina con sus vísceras que algún día se detendrán en su funcionamiento; el conocimiento de la sanidad y de la enfermedad, no salvará a la doctora de la muerte. Será entonces una bella muerte con su cuerpo voluptuoso sobre una mesa de hierba. Aún ahí conservará su categoría de reina y los enfermos seguirán estirando las manos ya tranquilas, es decir despojadas de deseo, con flores hacia ella, como última señal de gozo.

Hemos comentado lo que el poema nos muestra. Menos visible es lo que dice entrelíneas: la concepción de vida y muerte que entraña su poesía. El poeta no sólo es respetuoso de la cultura de sus ancestros orientales, sino un conocedor de la tradición. Pertenece a la cultura japonesa la unión natural entre vida y muerte. En el Japón, finar es un acto natural de la vida; es el vacío final al que se llega. Pero vida y muerte están asociadas como dos caras de la misma moneda.

>>>



>>>

Hay algo más, escondido en el poema "Nuestra reina", que es una idea universal, perteneciente a todas las culturas: lo inesperado de la muerte, su presencia súbita. Si bien en el hospital la doctora expresa la vida, podría ocurrir, como efectivamente pasa en el poema, que la mujer, símbolo de la vida, llegue primero al reino de las sombras y los pacientes puedan tener todavía, acallado el placer, "una última señal de gozo".

Watanabe trae a la poesía peruana, en finísimo trabajo, la voz de la cultura campesina que bebió en su infancia, que interiorizó con deleite y que la vida agitada de la megápolis no ha podido destruir. Es una percepción que cree en la indispensable complementación y no dominio de hombre y naturaleza.

De un modo no conflictivo la poesía de José Watanabe ha modificado radicalmente el panorama de la poesía peruana. Ha probado, con lo que ha hecho hasta ahora, a contraccorriente de una poesía vitalista, callejera, que parecía la única opción para los jóvenes de

los años setenta, que es posible hacer en el Perú una lírica punzante y delicada que expresa al mismo tiempo la vida del campo y la ciudad, que se relacione con los sentimientos íntimos del hombre utilizando todos los recursos de la poesía universal.

Watanabe, como quería Eleodoro Vargas Vicuña, es el poeta que tiene "ojo de ver", un hombre que en los repliegues más oscuros de la realidad sabe descubrir lo diferente. Detiene su mirada en lo más cercano al hombre y en su propia interioridad. 

Nuestra reina

Blanco tu uniforme y qué rosada
tu piel
Entonces tus vísceras deben ser azules, doctora.
Eres nuestra reina.

Los enfermos estiramos las manos atribuladas
hacia ti, en triste cortejo.
Queremos tocarte cuando cruzas los pasillos,
altiva,
docta, saludable, oh sí, saludable,
con tus vísceras azules.

Imaginamos a los doctores a salvo de nuestros males,
pero si el conocimiento no te exime
y también te mueres, serías una bella
muerta. Tienes
nariz alta, boca
que cierra bien, que se sella,
párpados tersos, largo cuerpo para ser tendido
voluptuoso
sobre una mesa de hierba.
También así serías nuestra reina
y seguiríamos estirando las manos
ya tranquilas y con flores
hacia ti, nuestra última señal de gozo.

El desierto de Olmos

El viejo talador de espinos para carbón de palo
cuelga en el dintel de su cabaña
una obstinada lámpara de querosene,
y sobre la arena
se extiende un semicírculo de luz hospitalaria.

Este es nuestro pequeño espacio de confianza.

Más allá de la sutil frontera, en la oscuridad,
nos atisba la repugnante fauna que el viejo crea,
los imposibles injertos de los seres del aire y la tierra
y que hoy son para su propio y vivo miedo:
La imaginación trabaja sola, aun en contra.

La iguana sí es verdadera, aunque mítica. El viejo la decapita
y la desangra sobre un cacharro indigno,
y el perro lame la cuajarada roja como si fuera su vicio.

Rápida es olorosa
la blanca carne de la iguana en la baqueta de asar.
El viejo la destaza y comemos
y el perro espera paciente los delicados huesos.

Impensadamente
arrojo los huesos fuera de la luz
y tras ellos el animal entra en el país nocturno y enemigo.
Desde la oscuridad aúlla estremecido
y seguramente queriendo alcanzar
entre la inestable arena
con ansia
nuestro pequeño espacio de confianza.
Oigo entonces el reproche del viejo: Deja huesos cerca,
el perro
también es paisano.

(Poemas de José Watanabe, de su libro *Cosas del cuerpo*,
seleccionados por Marco Martos)



Los sueños frustrados del "Huanca" Villanueva

Por Federico García Hurtado.

Finalizaba la década de los cincuenta cuando tuve la oportunidad de conocer y tratar al "Huanca" César Villanueva en una de esas noches bohemias que parecían signar los mentideros artístico-culturales de Lima. Gozaba entonces de merecida fama como cineasta y mago de feria, y las mejores publicaciones de Lima daban cuenta de sus andanzas, de su discurrir a media caña entre la dedicación total a su cuasi provocador oficio y el desenfreno tan común a los adoradores de Baco y Afrodita.

Recuerdo su matrimonio con la menor de las hermanitas Zevallos, por entonces reina

absoluta de la carpa folklórica que funcionaba en La Victoria y que era una suerte de catedral del arte vernacular y los postreros coletazos del indigenismo militante. Una portada de la revista *Caretas* da cuenta del fogoso espectáculo que protagonizaron los novios, ataviados con la fulgente indumentaria de los auténticos "huanca" danzando por las calles de Lima una vez consumado el rito entre pagano y cristiano que celebraron en medio del jolgorio y la desbordante alegría de sus numerosos amigos.

La fama del "Huanca" venía de su participación en los trabajos iniciales del grupo que formaron con los hermanos Chambi, Lucho Figueroa y el "Chino" Nishiyama para colar en la pantalla grande la imagen del indioserrano, desterrado

del paraíso artificial de todas las artes por los grandes medios y los pequeños villanos. *Lucero de Nieve*, *Caraval de Kanas* y otros documentales de igual o superior valía, habían adornado con una suerte de aureola mística la frente de estos adelantados. Los premios obtenidos en *Karlovy Vary* y otros exquisitos templos del cine documental coronaron con la presea de la admiración pública sus —todavía jóvenes— frentes.

La imagen que guardo del "Huanca" es la de un hombre en la plenitud de su juventud, magro, de piel cetrina, ojos vivaces y grandes bigotes flotando como un arco de achupallas salvajes sobre un rostro tallado en roca viva por la madre naturaleza. Era un hombre muy

apático, capaz de galvanizar a un auditorio con sus pases de mano y sus escamoteos de monedas y juegos de manos que practicaba como mago de oficio. Nunca supimos dónde por qué razón aprendió los secretos de la magia blanca que lo convirtieron en un Houdini de jol, rey de la baraja y encantador de feria, cuando no era atacado por un asma pernicioso y lo abatió desde sus épocas de obrero en una mina del centro del Perú.

Conocimos amistad cuando el pequeño grupo se reunía en el departamento del "enano" Germán Velarde para dar forma al ambicioso proyecto de *Kukuli*. Velarde ocupaba un departamento del jirón Moquegua y se pontificaba con generosos vasos de pisco. Él sabía lo bueno sobre lo que sería esa bella leyenda ligera en la gran pantalla. Recuerdo que blabla del sol saliendo "como una catedral" por las selvas húmedas de qosñipata proyectándonos una visión cuasi mística desde las alturas de Tres Cruces. El teatrero Emilio Aguirre, llegado recién del extranjero, y algún otro aficionado, completaban el círculo de entusiastas que

pensaban lograr la inmortalidad a bajo costo. Yo, en realidad, de cineasta no tenía nada sino una persistente vocación de fotógrafo, una marca de fábrica que parece adornar a buena parte de los cusqueños de mi generación.

Por diversas circunstancias yo no fui de la partida (ya estaba metido hasta los huesos en la política estudiantil) y solamente asistí con saludable envidia a la partida de los cineastas que iban a conquistar el reino desconocido. Luego me informé por conducto de sus anfitriones en la localidad de Paucartambo que el guionista dejó escrita en la máquina de escribir solo el título de la película y que las escenas brotaban de su cerebro cual bandada de enloquecidos pájaros. El "Huanca" fue una suerte de articulador de la película que luego fue atribuida íntegramente al "Timbre" Figueroa.

A la vuelta de la esquina estaban los tormentosos años sesenta, llegados bajo el signo de la Sierra Maestra y la epopeya de los "barbudos". Fui uno de los primeros en llegar a la Isla, con mis sueños generacionales de construir la utopía y la secreta vocación de involucrarme en la magia del cine

que, por entonces, comenzaba con los trabajos aurales de Julio García Espinoza y otros adelantados como "Titón" Gutiérrez Alea y Humberto Solás, en el Caribe; y Aldo Francia y el Grupo Liberación en el sur del continente. Fascinado por este encuentro y por muchas cosas más que guardo en el tintero, retomé al Perú y hallé al "Huanca" Villanueva inmerso en otro proyecto que no quiso abordarlo en colaboración con nadie y que terminó siendo su segunda y última incursión en el largometraje: *Jarawi*.

De mi antiguo y recordado amigo guardo un guión que escribí sobre "los pájaros fruteros" y que no pudo realizar debido a la pobreza y la marginación. Lo seguí todavía cuando dictaba unos cursos de cine y fotografía en la Universidad Nacional de Ingeniería, hasta que le perdí los pasos que terminaron extraviándose en las callejuelas del Cusco, donde concluyó —ebrio de nostalgia y frustraciones— en una banca del "Waqaypata" telúrico. Allí lo alcanzó la muerte una noche de frío glacial que congeló seguramente sus sueños y a la que no pudo enganchar en otro novedoso y supremo proyecto. ■

La SPIA y la producción audiovisual

Jorge Delgado, directivo de la Sociedad Peruana de la Industria Audiovisual, tiene mucho que contarnos sobre lo que significa llevar adelante la actividad que los reúne y nos convoca. He aquí algo de ese mucho.

Por Manuel Parodí Garrido.

–Háblanos, Jorge, sobre SPIA y sus orígenes como Sociedad Peruana de la Industria Audiovisual.

SPIA fue producto de un taller que hicimos con Prompyme, fue un taller FODA en el cual hicimos un acercamiento a lo que es la realidad de nuestra industria audiovisual y cinematográfica, de ahí se definió el nombre, SPIA. Optamos por el nombre audiovisual porque nosotros consideramos que somos una industria, que la sociedad reúne pequeñas empresas en las cuales la producción es diversificada, nosotros como pequeños empresarios hacemos diferentes tipos de producción audiovisual que incluye lo

cinematográfico, pero también servicios para terceros y diversas gamas de la producción como la publicidad.

–A nivel audiovisual, al profesional se le reconoce como comunicador, es decir que se expresa a través de diversos soportes de última tecnología, esta es una realidad saturada por el subempleo, por la falta de trabajo y de oportunidades, por la sobreexplotación, ¿qué alternativas ofrece SPIA?

A nosotros nos está tocando vivir una etapa muy rica de transformación, de cambio en lo referente a la tecnología, lo que no se ha producido de la noche a la mañana, hay gente que ha descubierto de pronto el video, el video digital, solo hace unos 5 años cuando es un fenómeno, un movimiento cultural, social, que tiene una base tecnológica, que no la ponemos nosotros, sino que viene de los países del primer mundo, como desarrollo de la tecnología en video.

–Indicadores sociales muestran esa dependencia, desde el siglo pasado. Son asuntos político-culturales, eso nos coloca en el drama de depender tecnológica y económicamente.

Todo cambio tecnológico acarrea al mismo tiempo cambios sociales y políticos, en nuestro caso lo político se traduce en que hay cambios en las esferas de poder dentro de lo que ha sido tradicionalmente la industria cinematográfica. ¿Por qué?, porque ahora la tecnología homogeniza a gran parte del sistema de producción y, por lo tanto, hay nuevos protagonistas.

–Frente a esto, ¿cómo ve SPIA el asunto de la legislación?, ¿qué propuestas tienen para una nueva ley de cine o están contentos con la actual?

Esta ley es completamente anacrónica, esta ley corresponde a una visión de la cinematografía prevideo, predigital, es una concepción de la cinematografía que podría haber sido de los años ochenta.

–Una ley totalmente obsoleta e interesada.

Quienes concibieron esta ley definitivamente no estaban viviendo el presente, ni estaban adelantándose al futuro, no sé si por ignorancia o por otros asuntos.

–Hay que tener en cuenta de que estábamos en medio de una dictadura, que se jugaban intereses de otro tipo.

Sí, estamos hablando de la ley actual y de la primera ley, ambas son productos...

–De gobiernos de facto y eso es otro de los puntos que hay que tocar, es un “fenómeno” de que dictaduras de diferente corte propugnen leyes, pero leyes en el fondo de diverso tipo de control, y no un gobierno democrático que saque una ley propiciando una industria audiovisual como una ley de cine.

La primera ley es la que se promulgó en el gobierno de Velasco, dentro de esa concepción de alguna manera populista, hubo efectivamente un apoyo al desarrollo de la cultura.

“SPIA fue producto de un taller que hicimos con Prompyme, en el cual hicimos un acercamiento a lo que es la realidad de nuestra industria audiovisual y cinematográfica”.

–Sí, eso es innegable, fue una visión nacionalista.

Inclusive la reforma educativa más importante que se ha dado viene de la época

de Velasco, esa nueva visión viene de los que son los protagonistas de la cultura también. Obviamente eso correspondió a la época.

–Ya estamos hablando de treinta y tantos años, Fujimori la derogó en los 90.

Si y ahora ambas leyes ya son anacrónicas.

–Tener en cuenta el mundo audiovisual digital, el multimedia y la realidad de la internet hace que se embalse, por así decirlo, una cantidad astronómica de productos heterogéneos, de diversas calidades y temática. Dentro de los planteamientos de SPIA para la creación de una nueva ley, ¿cómo se implementaría esta realidad?

>>>



>>>

Nosotros lo que estamos tratando de hacer es fortalecer la parte empresarial. ¿Por qué? Porque los protagonistas de una industria son las empresas.

–Estamos hablando de la cadena de producción.

Si, una industria tiene necesariamente cadenas productivas, en nuestro caso producción, distribución, exhibición, sobre esto se viene haciendo un trabajo en lo concreto con Chaski, y también con San Marcos que ha entrado a la promoción de la creación del sistema de microcines.

–El Cine Arte propone como alternativa el sistema Lámpara Azul.

Eso es proponer cadenas productivas que resuelvan el problema de la distribución, Chaski no solo produce, exhibe y distribuye, y ustedes difunden y exhiben, siendo en la actualidad un germen desde nuestro punto de vista de lo que puede ser desarrollado. Paralelamente a esto necesitamos empresas que puedan alimentar ese mercado, satisfacer esa demanda que se puede ir implementando a través de la creación de estas salas de exhibición.

–¿Qué planteamientos deberían hacerse para implementar una nueva ley de cine?

Esto necesita un nuevo marco de promoción, así como existe un marco de promoción para la micro y pequeña empresa en otros sectores de la producción, nosotros creemos que hay que concebir una ley que no solamente legisle sobre el tema de la exhibición, respecto a la exhibición extranjera en las salas de cine tradicionales, por llamarlas de alguna manera, sino que además signifique la promoción de estas empresas para el desarrollo del mercado interno y su potenciación en la búsqueda de un mercado exterior. Los niveles de desarrollo de la tecnología son muy variados, en nuestro medio tenemos un sector de la producción muy vinculado a la industria de la publicidad que es la que más recursos genera y es la que está impulsando niveles de tecnología en condiciones de competitividad profesional, eso incentiva la formación de

“Paralelamente nosotros estamos impulsando a través de la Coalición para la Diversidad Cultural la creación del Ministerio de Cultura. Es una serie de frentes. Estamos empezando prácticamente de cero en nuestra relación con el Estado”.

nuevos técnicos imbuidos en un trabajo diario de producción.

–Eso corre paralelo con un cine digital en auge a nivel urbano, a nivel provincia, estudiantil, experimental e independiente.

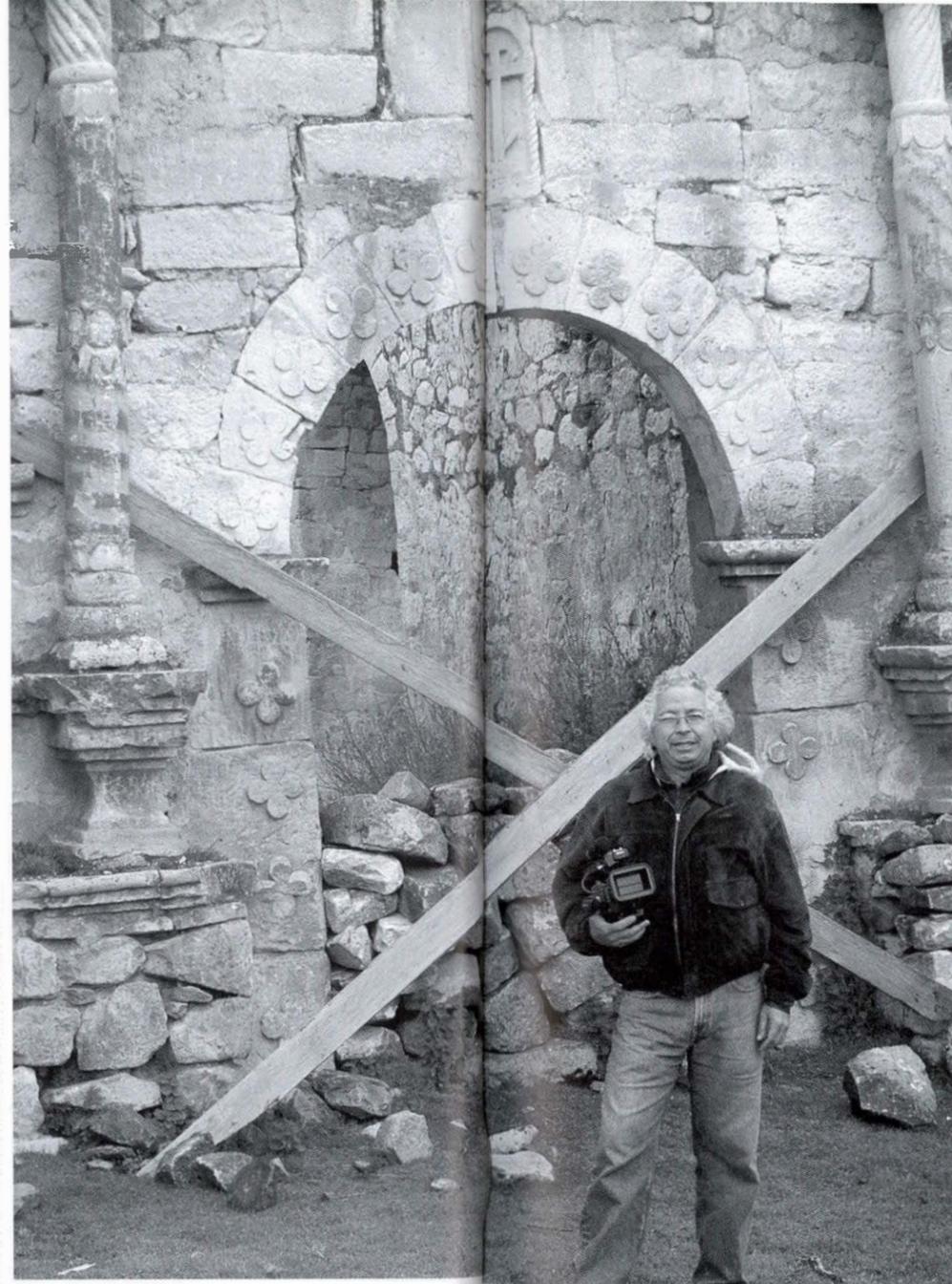
Si, eso es un hecho, por supuesto, es un dato de la realidad.

–Sin analizar calidad, temática, costos ni factura, eso representa una producción digital a gran escala, ¿cómo ves esa corriente?

Lo que está ocurriendo en provincias con la producción de ficciones en cine digital no apareció como un hongo de la noche a la mañana, desde los años 80 existe un movimiento de video, canales de TV en UHF alimentados por pequeñas productoras, la expresión cinematográfica que existe ahora al interior del país, en las regiones, es también producto de un cambio social al existir universidades al interior, que están formando gente, y porque obviamente también hay una expansión de la idea y de las posibilidades de hacer cine con lo digital y surge toda esta gente que realmente son... Héctor Marreros se autodenomina pionero, lo cual suena gracioso.

–Bueno ha producido más de media docena de largometrajes.

Si, efectivamente lo es, como Palito Ortega, como Nilo Inga.



–¿Por qué gracioso?

Por decir que es pionero, en el país al hablar de pioneros tendríamos que remontarnos a muchas otras experiencias.

–Quizás se considere en la realización en video o en digital.

Lo que pasa es que de alguna manera todos queremos ser los primeros y nunca se sabe quién fue el primero realmente, de alguna manera Armando Robles Godoy fue un pionero en el cine al ser un colono de Tingo María. Casi todos somos provincianos, yo soy de Piura.

–Claro ese no es el punto, yo grabé además de cine todo el SICLA en video, más bien hay que centrarlo en la obra, en la propuesta, es una problemática

–¿No al boleto, por qué? Se refiere a las entradas, a las amanecidas, ¿a qué?

Entre los problemas de la producción y realización en publicidad, uno de los más injustos es el trabajar sin horarios y sin paga. “No al boleto” es no a la amanecida gratis o mal pagada. Si bien nosotros promovemos el desarrollo de las empresas, queremos el desarrollo de una industria formal, no queremos la informalidad en la que no se respeten los derechos de los técnicos, de los trabajadores, nosotros no solamente somos productores, como directores somos autores y somos técnicos según como amerite cada producción, tenemos una comprensión cabal de lo que es tener una visión de conjunto de lo que es una industria. Debe tener todos los elementos en orden le guste a quien le guste o no.

–¿Esto debería estar incluido en una nueva legislación, no?

Se han suspendido las reuniones con el Ministerio de Trabajo porque hemos planteado organizar una mesa en la que participen otras instituciones del aparato del Estado, que tienen que ver con la promoción de las empresas y porque hay una reorganización al interior de ese Ministerio. Me comuniqué la semana pasada y están en la evaluación del año sobre las actividades que han realizado, fundamentalmente sobre el programa “Mi Empresa”. Participé en una reunión que hizo la ministra de Trabajo en el lanzamiento del programa “Mi Empresa”, junto con muchos líderes de la micro y pequeña empresa, tuve la oportunidad de intervenir y hablar sobre las industrias culturales y en particular sobre la industria audiovisual. Ella fue muy receptiva y muy clara e hizo mención a mi intervención, a partir de eso fue que se estableció la relación. Es un trabajo que está en etapa de preparación, nos está tomando tiempo hacerlo, necesitamos hacer un planteamiento al Estado de un conjunto de necesidades de la industria que incluye un nuevo marco legal, pero esto no resuelve las cosas por sí mismas, porque las leyes se dan y no necesariamente se cumplen, o no se efectivizan como debería de ser. Hay quienes andan pregonando que necesitamos un marco legal porque creen que la ley por sí sola, como una varita mágica, va a resolver las cosas, necesitamos cambiar la mentalidad de la burocracia, que tengan una nueva visión, que sepan que existe la industria audiovisual, que reconozcan la necesidad estratégica que

de tema, de realización, de objetivos, de recursos, lo que no desaparece el problema real: cuando llegan esas películas al mercado en Lima se ahogan y no acceden al mismo, no tienen distribución, no tienen salida.

El público de provincia existe en Lima, alrededor de los llamados conos, lo que no hay es la infraestructura para crear justamente las cadenas productivas. SPIA, desde ese punto de vista, desde el desarrollo de las empresas, nos hemos reunido con el viceministro de Educación, Idel Vexler, y hemos después trabajado en reuniones con Stefan Kaspar donde invitamos, entre otros profesionales, al líder de “No al boleto”, Dennis Ramírez. Es un movimiento que se originó al interior de las productoras de publicidad, como germen de un futuro sindicato.

tiene el Estado, que tiene el país de tener una industria cinematográfica, eso ya lo han resuelto otros países. El Perú creo que es el único país donde no existe un reconocimiento a la importancia de esta industria.

–¿Qué significa para ti este proceso? Es un asunto lamentable de incomunicación de larga data.

Significa trabajar con esta burocracia que no sabe, que no entiende, que está en otra cosa, por eso necesitamos dialogar con el Estado en sus diferentes sectores, Relaciones Exteriores, Comercio Exterior, Promperú, Ministerio de Trabajo, para el desarrollo de las micro y pequeñas empresas y la creación de cadenas productivas, trabajar con los gobiernos regionales, mientras que el sector cinematográfico esté con el Ministerio de Educación hay que buscar el necesario espacio de diálogo y lo hemos buscado infructuosamente porque el ministro no nos ha recibido a pesar de que hemos insistido. Ver una nueva concepción de lo que debe ser la televisión del Estado que depende de la presidencia del Consejo de Ministros. Paralelamente nosotros estamos impulsando a través de la Coalición para la Diversidad Cultural la creación del Ministerio de Cultura. Es una serie de frentes. Estamos empezando prácticamente de cero en nuestra relación con el Estado. Es obvio que no hemos tenido el respaldo de la comunidad cinematográfica. Esta visión de conjunto, esta visión de pelear en varios frentes, hasta ahora no ha tenido el respaldo suficiente del gremio cinematográfico.

–Hablando de gremios, ¿cómo está conformado SPIA? ¿Cuál es su organicidad?

Con SPIA ocurre como en la mayor parte de las instituciones gremiales, nosotros nos constituimos como empresas, inicialmente alrededor de 40 empresas, las que al interior tienen sus grupos de trabajadores. Pero cada vez que había una asamblea importante, por ejemplo cuando veíamos los problemas con el Conacine, de pronto teníamos una avalancha de gente que no necesariamente estaban inscritos, que de pronto otra vez desaparecían por unos meses y de pronto ante otra emergencia volvían a aparecer apoyándonos.

–Como la ACDP que fundamos en los 80, a cada problema nadie, a cada elección una

>>>

>>>

avalancha, después nadie, solo para bloquear otras opciones, para terminar en nada o en las actuales miniorganizaciones.

La gente está cuando hay problemas, en nuestro caso.

—Venían a nivel individual, como realizadores, como técnicos, como comunicadores.

Sí, fue una convocatoria de profesionales, desde el principio, desde que inscribimos el gremio incluimos a los profesionales que trabajan como empresas individuales, cualquiera que tenga su RUC y produce está en nuestro gremio, esta es nuestra visión empresarial, bien sea desde el punto de vista de una empresa personal, de las micro o pequeñas empresas.

—Ateniéndonos a su representatividad, ¿por qué SPIA no ha tenido una representación importante en el Conacine?

En las últimas elecciones de Conacine hubo un problema por el cual asumo la responsabilidad, fueron problemas de inscripción, confié en una mensajería para el envío de los papeles, y desgraciadamente no llegaron a tiempo, hicimos las gestiones y no se nos aceptó, quedamos excluidos, y por lo tanto no participamos en las elecciones. No nos hacemos tantos problemas con el Conacine, aunque no lo creas nos liberamos de este problema y podemos dedicarnos a los objetivos centrales por los cuales se constituyó la SPIA, que es el desarrollo de las empresas, pues en nuestra gestión anterior, por así decirlo, se conacinizó. Nosotros recibimos un Conacine en una crisis muy fuerte, y eso es lo que la gente no reconoce, no acepta e inclusive no se ha valorado el esfuerzo que hicieron nuestros delegados por poner un Conacine más o menos estable y en orden, a pesar de que no existe un presidente nombrado por el Ministerio. La actual directiva se la está llevando fácil, no está viviendo los problemas del año pasado que fueron muy duros, no solamente al interior de lo que fue el consejo directivo del Conacine, sino todas las cantidades de agresiones que hemos recibido desde afuera, que se han dirigido inclusive a mí a título personal, simplemente porque hemos tratado de limpiar lo que había ahí.

—¿Qué había, qué pasaba? Aunque siendo de larga data ya era conocido.

“El Canal 7 en estos momentos está compitiendo con nosotros, el Estado está produciendo documentales. Estoy de acuerdo con que el Estado maneje los hidrocarburos, otros bienes, pero que el Estado esté produciendo documentales o programas de TV, no puede ser, para eso estamos nosotros”.

Había problemas muy serios con el presidente de Conacine, en ese momento Javier Protzel. El Conacine no fue a la reunión de Brasil para defender los proyectos peruanos, ni siquiera teníamos un mes constituidos y ya estábamos metidos en esos problemas, a partir de entonces hubo muchos problemas con este señor. Fue una gestión poco democrática, ese fue el principal escollo que tuvo que lidiar la directiva del consejo anterior. Teníamos tres delegados, inicialmente eran cuatro pero una de nuestras representantes fue a la vez representante conjunta de la APCP, se nos torció en la primera votación, pudimos haberla sacado pero decidimos que mejor se quedara para que la APCP también tuviera representante, y eso nunca nos lo han reconocido. Nosotros tuvimos un espíritu democrático.

—La APCP es un grupo muy reducido, son muy poco los productores asociados.

No se cómo funciona la APCP, pero algunos son miembros de la SPIA como Stefan Kaspar y Joel Calero. Todo es parte de la crisis gremial que existe, nosotros también pasamos muchos problemas al tener una representación amplia, lo que reconocemos sin ningún problema. Hacemos el esfuerzo para representar los intereses de la comunidad.

—¿No crees que una de las tácticas de SPIA

podría ser copar Conacine a través de su representatividad y cantidad de votos, trabajando democráticamente con las otras organizaciones para tratar de cambiar toda esta situación, pensando en etapas?

Uno de los errores que hemos cometido o de las faltas que hemos tenido en el consejo directivo anterior fue que no se volvieron a rehacer las listas representativas de los miembros de Conacine, se debe reevaluar eso porque hay mucha gente que ya no se dedica a la profesión y hay mucha gente nueva que no está inscrita, a pesar de que participan en los concursos pero no están inscritos y por lo tanto no votan. Hay que rehacer el padrón que es una de las tareas que se nos quedó pendiente. Ojalá que este nuevo consejo directivo lo haga.

—¿A qué crees que se deba que el Ministerio de Educación no haya puesto un nuevo presidente en Conacine?

Eso es problema del Ministerio y no ha puesto un presidente ahí porque sencillamente obedece a la indiferencia que existe por parte del gobierno hacia la cinematografía.

—Y quizás también por no repetir los problemas de la gestión anterior.

Al ministro Chang, apenas asumió el cargo, le envié la documentación recabada de una reunión que tuvimos con el viceministro Idel Vexler cuando fue viceministro de Sota. En esa reunión llevamos un planteamiento de 18 puntos que habíamos desarrollado al interior de SPIA, pidiéndole que se ocupara del tema principal, de Conacine, y también de presupuesto, Ibermedia, entre otros. El viceministro nos recibió, fue muy atento, pero lo de Sota Nadal quedó en nada. Después le envié una carta al ministro como una ayuda memoria de la reunión, Sota se apareció el último día de su gestión para tomarse una foto junto al presidente del Conacine, todo quedó en nada. Con el ministro actual, Chang, insistimos pidiéndole una cita y enviándole toda la información trabajada con el gobierno anterior para ver si había la posibilidad de una continuidad en las gestiones y por más que insistí la secretaria me dijo que el ministro Chang es el ministro del Sutep, o sea, cómo te explico, el Ministerio de Educación pasa por el problema del Sutep primero, nada más, nosotros no existimos. Quizás mucha

gente no sabe, pero en el presupuesto de la República el Conacine está en el rubro de subsidios junto con los minusválidos, ciegos, etc., con los colegios de Fe y Alegría que el Estado subsidia.

–Esta es una realidad complicada de no fácil solución.

Compleja y complicada.

–Y que arrastra intereses que se van reciclando, ACDP desapareció.

No sé.

–No se sabe, solo cuando hay votación en Conacine aparecen todos, ahora hay otra asociación y votan todos, aun los que ni siquiera producen.

Ah, sí, claro, normal.

–Con esto Socine en su época o en la actualidad SPIA jamás ante esta avalancha podrán llegar y Conacine queda en manos de los de siempre. ¿Cómo ves todo esto? ¿Se podrán hacer los cambios? Es obvio que necesitamos una nueva ley.

Tenemos que cambiar todo, empujar el carro para cambiar todo, en parte estamos por la creación del Ministerio de Cultura porque la institución que tendría que ver con el cine, sería dentro o parte de este nuevo ministerio.

–¿Pero no es mejor que el cine esté dentro de la industria? Un Ministerio de Cultura podría ser un elefante blanco más.

Lo que pasa es que la industria audiovisual forma parte de las industrias culturales.

–Ese es otro de los grandes problemas que no se toman en cuenta, al no existir una industria.

Me parece importante tener un acercamiento por este mismo motivo con el Ministerio de la Producción, con el Ministerio de Economía, con Relaciones Exteriores, con Comercio Exterior porque con todos ellos tiene que ver la industria cinematográfica.

–¿Cómo ves el futuro? ¿Ves una nueva ley de cine frente a esta realidad?

La ley tiene que ser un reflejo de la realidad, no puede ser la elucubración de las buenas intenciones de un grupo de personas. Tiene que partir de cuál es nuestra realidad y esta no la conocemos porque no tenemos una investigación profunda.

–Y eso es lo que está haciendo SPIA.

Hemos venido promoviendo y haciendo con Stefan Kaspar un diagnóstico al interior de la SPIA, falta la publicación y la exposición de este diagnóstico para tener una idea cabal de cuál es el nivel de desarrollo de la industria, cuáles son nuestras posibilidades de mercado interior, regional andino, mercado internacional, cuál es el nivel de desarrollo de tecnología y qué es lo que necesitamos para promoverlo. Creo que hay una realidad, y es que hay una parte de la industria cinematográfica que como ya lo hemos comentado necesita desarrollarse a nivel nacional, que incluye a lo regional andino o de la Costa, que tiene que tener una base en lo digital para construir las cadenas productivas en promoverlas y desarrollarlas, que incluya la TV del Estado. Tenemos que luchar por eso. Con la nueva administración del Canal 7, cuando estuvo María del Pilar Tello, conversamos con el productor general, con ella no pudimos reunirnos pero yo alcancé un planteamiento, que entre otros puntos pedíamos que sacaran a concurso público su programación para que fueran las productoras independientes las que elaboraran los programas del canal. El Canal 7 en estos momentos está compitiendo con nosotros, el Estado está produciendo documentales, el Estado no produce botas, polos, no compete con las micro ni las pequeñas empresas, el Estado cada vez asume una gestión empresarial. Estoy de acuerdo con que el Estado maneje los hidrocarburos, el petróleo, otros bienes, pero que el Estado esté produciendo documentales o programas de TV, no puede ser, para eso estamos nosotros. Que las productoras independientes participemos y hagamos la programación del Canal 7. Además hemos propuesto que Canal 7 se descentralice para que las productoras de provincias alimenten a las estaciones de provincias.

–Eso sería una reforma total, lo que abarcaría inclusive la educación.

Es una visión de conjunto, inclusive estamos pidiendo que el Conacine reciba su presupuesto completo, pero ¿qué se va a hacer

con esa plata, qué planteamientos hay para invertir ese dinero?

–Pues muy poco se ha trabajado en eso, es uno de los errores del Conacine.

Ese es el problema, al Estado nunca se le ha dicho dónde se van a difundir, por ejemplo, esas producciones, pero si parte de esa producción se canalizara para ser emitida por el canal del Estado el interés podría asegurar una mayor preocupación por parte del Estado y a la vez se lograría una gran difusión de los productos, y económicamente porque finalmente es un dinero que va a retornar al Estado, esto significa hacer un nuevo planteamiento, una nueva visión de conjunto sobre qué tipo de ley necesitamos, qué tipo de organismo cinematográfico debemos crear, cuál es el nivel de la industria que tenemos, como la queremos desarrollar y hacia dónde se debe encaminar, por así decirlo tenemos una industria audiovisual tipo Gamarra.

–Pero sin olvidar que también hay propuestas independientes artísticas, digamos para otros mercados alternativos, institucionales, etc.

También tenemos un sector de la industria que está vinculado al mercado internacional, de hecho ahora hay una producción peruano-española en Máncora con artistas internacionales,

–Sí, claro, la del Chema Salcedo.

Estoy en el proyecto de *Un mundo para Julius* que es una coproducción internacional con estudios de Los Ángeles y España. El director va a ser Simon Brand, colombiano radicado en Estados Unidos, quien presentará su último largometraje en Colombia dentro de un par de semanas y otro en México, se le han juntado dos, es un cineasta joven con bastante éxito en el video y que viene de la publicidad y el videoclip, ha hecho videos musicales para Shakira, para Enrique Iglesias. Camela Castellano es la productora y la empresa es Luca Producciones del Perú. En estos momentos estamos en negociaciones con Estados Unidos y con España y abriendo un nuevo frente en Francia.

–Eso te aleja de las pymes...

Sí, pero no de la industria audiovisual, al contrario creo que es otra faceta de la actividad. 



60ª Edición del Festival Internacional de Cine de Cannes

Por Roxana Torres-García Naranjo.

Todos estamos de acuerdo en que el Festival de Cannes –que se realiza entre el 16 y 27 de mayo– es el más internacional y prestigioso de todos los festivales europeos de cine, que es la galería que marca las tendencias y cuyos premiados se verán meses después en la gran ceremonia de los Oscar –los actores de habla inglesa premiados en Cannes son curiosamente nominados al Oscar–. En definitiva, es merecidamente un escenario probado de lo que se verá en la gran fiesta de Hollywood.

Cannes se creó en 1946 como alternativa al Festival de Cine de Venecia –bajo el régimen fascista–, y solamente dos veces, en 1948 y 1950, dejó de producirse debido a la falta de fondos, consecuencia de la Se-

gunda Guerra Mundial. La magia del festival de Cannes nos transporta inmediatamente a imaginarnos a André Bazin, Luis Buñuel, Josefina Infiesta, Henri Caleff, Gui Desson, Philippe Erlanger, Noël-Noël, integrantes del jurado en 1954 que otorgó la Palma de Oro a *La puerta del infierno* de Teinosuke Kinugasa.

LOS DÍAS DEL FESTIVAL

A continuación, lo más saltante del Cannes 2007, día a día:

DÍA 1

Inauguración a cargo de la actriz Diane Kruger. Proyección de *My blueberry nights* (por primera vez el Festival se abre con una película china), de Wong Kar Wai, presidente de la pasada edición del festival. Kar Wai, varias veces premiado en el Festival,

no logra despertar el interés de anteriores filmes con este trabajo que supone su debut en el cine estadounidense. La cinta está protagonizada por la cantante Norah Jones, que también debuta como actriz, Jude Law, Natalie Portman y Rachel Weisz.

DÍA 2

Los primeros filmes en competencia: *Zodiac*, de David Fincher y *4 luni, 3 saptamini si 2 zile* (4 meses, 3 semanas y 2 días), de Cristian Mungiu, sobria y cruda cinta del primer director rumano que compete en la Sección Oficial de Cannes, que inicia una serie titulada *Cuentos de la edad de oro*, inspirada en sus vivencias juveniles. La sección Una cierta mirada se inaugura con *Le voyage du ballon rouge*, producción francesa dirigida por Hou Hsiao Hsien, que es un homenaje a la película del francés Albert Lamorisse,

Le ballon rouge. Hou Hsiao Hsien, que no habla francés, dejó a sus actores improvisar enteramente sus diálogos. Jerry Seinfeld vuela sobre la Croisette disfrazado de abeja gigante para promocionar **Beemovie**, nueva cinta de animación de DreamWorks, dirigida por Steve Hickner y Simon J. Smith.

DÍA 3

Fuera de concurso se proyecta el aplaudido documental **Sicko**, de Michael Moore, ganador de la Palma de Oro con **Fahrenheit 9/11**, en el que critica el sistema de salud estadounidense.

DÍA 4

El regreso de los hermanos Coen a Cannes donde gustan con su filme **No country for old men**. El actor Leonardo DiCaprio llega para animar al mundo a hacerse ecologista antes de que sea tarde con el documental **The 11th hour**, dirigido por Leila Conners Petersen y Nadia Conners, del cual es el narrador.

DÍA 5

Cannes celebra su 60º aniversario con **Chacun son cinéma**, cinta coral realizada por 35 grandes directores de todo el mundo, a través de otros tantos cortos de tres minutos de duración. En la rueda de prensa posterior, el director Roman Polanski abandona la sala, molesto con los periodistas por formular preguntas "sin sentido". U2 ofrece en la madrugada un concierto sorpresa de 10 minutos sobre la alfombra roja de las escalinatas del Palacio de Festivales, poco antes del estreno de **U2 3D**, película tridimensional sobre sus conciertos. En la Semana de la Crítica, se estrena la cinta española de terror dirigida por Juan Antonio Bayona, **El orfanato**.

DÍA 6

Estreno de la última película de Gus Van Sant titulada **Paranoid Park**, que el propio director califica como una revisión de **Crimen y castigo**. Cannes centra su atención en **A mighty heart**, del británico Michael Winterbottom, en la que Angelina Jolie interpreta a la viuda de Daniel Pearl, periodista del Wall Street Journal secuestrado y asesinado en Pakistán en 2002.

DÍA 7

Se presentó **Luz silenciosa**, del mexicano Carlos Reygadas, ambientada dentro de la secta de los menonitas (está hablada en su propio dialecto). Ovación para Quentin Tarantino por su película de **Death proof**.

LOS PREMIOS

Palma de Oro: 4 Luni, 3 Saptamini si 2 Zile (4 meses, 3 semanas y 2 días), Cristian Mungiu, Rumanla.

Gran Premio del Jurado: Mogari No Mori (El bosque de Mogari), Naomi Kawase, Francia/Japón.

Mejor director: Julian Schnabel por Le scaphandre et le papillon (La escafandra y la mariposa), Francia/EE.UU.

Mejor actor: Konstantin Lavronenko, por Izgnanie (El destierro), Rusia.

Mejor actriz: Do-Yeon Jeon, por Mi-lyang (Rayo de Sol Secreto), Corea del Sur.

Mejor guión: Fatih Akin, por Yasamin Kiyisinda (El límite del cielo), Alemania/Turquía.

Premio del Jurado: (ex-aequo): Persépolis, de Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, Francia. Luz silenciosa, de Carlos Reygadas, México/Francia.

Premio del 60 aniversario: Paranoid Park, de Gus Van Sant, Francia/EE.UU.

Premio de la Crítica (Fipresci): 4 Luni, 3 Saptamini si 2 Zile (4 meses, 3 semanas y 2 días), Cristian Mungiu, Rumania.

Cámara de Oro (Mejor Ópera Prima): Meduzot (Las medusas), de Shira Geffen y Etgar Keret, Francia/Israel.

Mención Especial: Control, de Anton Corbijn, Reino Unido/EE.UU.

Palma de Oro Especial: Jane Fonda.

DÍA 8

Se presenta la película de animación **Persépolis**, rodada en blanco y negro y dirigida por la dibujante iraní Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, en la que intervienen Catherine Deneuve y Chiara Mastroianni. La sorpresa llega con la inclusión a la sección oficial, fuera de concurso, del documental **La rebelión: El caso Litvinenko**, de Andrei Nekrasov. La tradicional gala benéfica que presenta Sharon Stone incluye la subasta de dos besos de George Clooney, por los que una mujer paga 350,000 dólares.

DÍA 9

La segunda película a concurso, **Secret sunshine**, de Lee Chang-dong, es un terrible relato sobre fe y remordimientos, excepcionalmente

interpretada por Jeon Do-yeon, quien ya suena como candidata al premio a la mejor actriz. La jornada se completa con la presentación por parte de Martin Scorsese de la Fundación Mundial para el Cine, destinada a restaurar obras maestras "olvidadas" del patrimonio cinematográfico. El Marché du Film, mercado del Festival, cierra sus puertas con una valoración muy positiva: 10,491 participantes de 92 países, lo que representa un 4% más con respecto del año anterior; el mayor crecimiento en los participantes se registra entre los países iberoamericanos, que aumentaron un 28%; 4,082 compañías se registraron (3,797 en la anterior edición); 5,157 películas (4,569 el 2006).

DÍA 10

Une vieille maîtresse, de la francesa Catherine Breillat, escritora con más de trece libros publicados y guionista de cintas como **E la nave va**, de Federico Fellini. Lo mejor de la jornada es la concesión del Gran Premio de la Semana de la Crítica a la película argentina **XXY**, de la debutante Lucía Puenzo (hija de Luis Puenzo), otorgado por la prensa. **Un ramo**, cortometraje brasileño de Juliana Rojas y Marco Dutra recibe el Premio Descubrimiento del Mejor Cortometraje de la Semana de la Crítica. Así mismo, el argentino Gonzalo Tobal consigue el primer premio de la muestra Cinéfondation con su cortometraje **Ahora todos parecen contentos**.

DÍA 11

Finalizan las proyecciones de la Sección Oficial en concurso con **Promise me this**, de Emir Kusturica. Jane Fonda preside un homenaje en honor a su padre, Henry Fonda. Walter Salles es padrino de El Día de Europa, asisten los ministros de Cultura de Francia, Bélgica, Portugal, Austria, Letonia, Estonia y Lituania y representantes de la industria francesa del cine. Los debates se centran en los efectos de las nuevas tecnologías en el cine europeo y las transformaciones que las nuevas plataformas de difusión, como internet y la telefonía móvil, aportan a la creación y a la economía del cine. Cristian Nemescu gana a título póstumo el Gran Premio de Una cierta mirada por **California Dreamin' (Nesfarsit)**. Nemescu murió en un accidente de automóvil, a los 27 años, sin haber llegado a concluir su película. El Premio Especial del Jurado es para Actrices (**Le rêve de la nuit d'avant**), de la directora italiana Valeria Bruni-Tedeschi, quien lo dedica a su hermano también desaparecido recientemente. 

FLASH BACK



UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Habla Luis Buñuel

El cine, instrumento de poesía*

Por Luis Buñuel.

Ha dicho Octavio Paz: "Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo", y yo parafraseando, agrego: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia para que hiciera saltar el Universo. Mas por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada. En ninguna de las artes tradicionales existe una desproporción tan grande entre posibilidad y realización como el cine. Por actuar de una manera directa sobre el espectador, presentándole seres y cosas concretas; por aislarlo, gracias al silencio, a la oscuridad, de lo que pudiéramos llamar su hábitat psíquico, el cine es capaz de arrebatarlo como ninguna otra experiencia humana. Pero como ninguna otra es capaz de embrutecerlo. Por desgracia, la gran mayoría de los cines actuales parece no tener más misión que esa: las pantallas hacen gala de vacío moral e intelectual en que prospera el cine, que se limita a imitar la novela o el teatro, con la diferencia de que sus medios son menos ricos para expresar psicologías; repiten hasta el infinito las mismas historias que se cansó de contar el siglo diecinueve y que aún se siguen repitiendo en la novela contemporánea.

Una persona medianamente culta arrojaría con desdén el libro que contuviese algunos de los argumentos que nos relatan las más grandes películas. Sin embargo, sentada cómodamente en la sala a oscuras, deslumbrada por la luz y el movimiento que ejercen un poder casi hipnótico sobre ella, atraída por el interés del rostro humano y los cambios fulgurantes del lugar, esa misma persona casi culta, acepta plácidamente los tópicos más desprestigiados.

"El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía".

El espectador de cine, en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnagógica pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas. Pondré un ejemplo concreto: la película *Detective story* o *Antesala del infierno*. La estructuración de su argumento es perfecta, el director magnífico, los actores extraordinarios, la realización genial, etc. Pues bien, todo ese talento, todo ese "savoir faire", toda la complicación que supone la máquina del filme, fue puesta al servicio de una historia estúpida, notable por su bajeza moral. Me viene a la mente aquella máquina extraordinaria del Opus 11, aparato gigantesco, fabricado con el mejor acero, de mil engranajes complicados, tubos, manómetros, cuadrantes, exacto como un reloj, imponente como un trasatlántico, que serviría únicamente para timbrar la correspondencia.

El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta por lo general en las películas. Ya tienen buen cuidado

autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo liberador de la poesía. Prefieren reflejar en aquella los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas de trabajo cotidiano. Y todo eso, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos imperativos de la realidad.

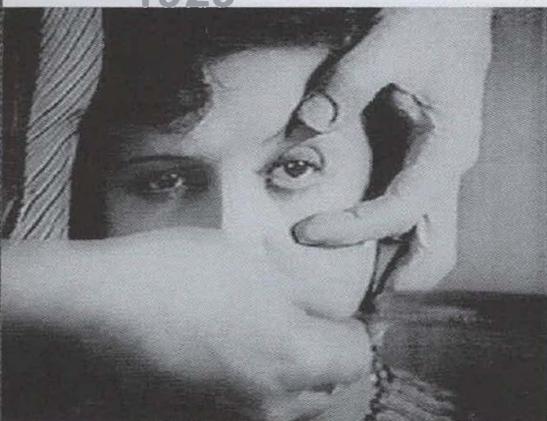
Si deseamos ver buen cine raramente lo encontraremos en las grandes producciones, o en aquellas otras que vienen sancionadas por la crítica y el consenso de los públicos. La historia particular, el drama privado de un individuo, creo que no puede interesar a nadie digno de vivir en su época; si el espectador se hace partícipe de las alegrías, tristezas o angustias de algún personaje de la pantalla, deberá ser porque ve reflejadas en aquel las alegrías, tristezas o angustias de toda la sociedad, y por tanto las suyas propias. La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social, etc., son cosas que, por afectar a todos los hombres de hoy, afectan también al espectador; pero que el señor X no sea feliz en su hogar y se busque una amiga para distraerse, a la que finalmente abandonará para reunirse con su abnegada esposa, es algo moral y edificante, sin duda, pero nos deja completamente indiferentes.

A veces, la esencia cinematográfica está insólitamente en un filme anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín. Man Ray ha dicho en una frase llena de significación: "Los peores filmes que haya podido ver, aquellos que me hacen dormir

>>>

FILMOGRAFÍA de Luis Buñuel 1929-1977

1929



Un perro andaluz
Francia

1930

La edad de oro
Francia

1932

Las hurdes
España

1946

Gran Casino
México

1949

La gran calavera
México



1950
Los olvidados
México

>>>

profundamente, contienen siempre cinco minutos maravillosos, y los mejores, los más celebrados, cuentan solamente con cinco minutos que valgan la pena; o sea que, tanto en los buenos como en los malos filmes, y por encima y a pesar de las intenciones de sus realizadores, la poesía cinematográfica propugna por salir a la superficie y manifestarse”.

El cine es un arma maravillosa y peligrosa, si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El filme es como una simulación involuntaria del sueño. B. Branius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale a cerrar los ojos: entonces comienza en la pantalla, y en el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a voluntad; el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir, en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos.

“Lo más admirable de lo fantástico, ha dicho André Bretón, es que lo fantástico no existe, todo es real”. Hablando con el propio Zavattini hace algún tiempo,

expresaba mi inconformidad con el neorrealismo: estábamos comiendo juntos, y el primer ejemplo que se me ocurrió fue el vaso de vino en el que estaba bebiendo. Para un neorrealista, le dije, un vaso es un vaso y nada más que eso: veremos cómo lo sacan del armario, lo llenan de bebida, lo llevan a lavar a la cocina en donde lo rompe la criada, la cual podrá ser despedida de la casa o no, etc. Pero ese mismo vaso contemplado por distintos hombres puede ser mil cosas distintas, porque cada uno de ellos pone una carga de afectividad en lo que contempla, y ninguno lo ve tal como es, sino como sus deseos y su estado de ánimo quieren verlo. Yo propugno por un cine que me haga ver esa clase de vasos, porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido, de lo que no puedo leer en la prensa diaria ni encontrar en la calle.

No crean por cuanto llevo dicho, que solo propugno por un cine dedicado exclusivamente a la expresión de lo fantástico y del misterio, por un cine escapista, que desdeñoso de nuestra realidad cotidiana pretendiera sumergirnos en el mundo inconsciente del sueño. Aunque muy brevemente, he indicado hace poco la importancia capital que le doy al filme que trate sobre los problemas fundamentales del hombre actual, no considerado aisladamente, como caso particular, sino en sus relaciones con los demás hombres. Hago mías las palabras de Emers, que define así la función de un novelista (léase para el caso, la de un creador cinematográfico): “El novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una

1951

Don Quintín el amargao
México

1951

Una mujer sin amor
México

1951

Subida al cielo
México

1952

El bruto
México

pintura fiel de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido sensiblemente”.

REFLEJOS DE UNA CONVERSACIÓN ENTRE LUIS BUÑUEL Y GLAUBER ROCHA**

En Venecia, frente a la Plaza de San Marcos, a unos pocos kilómetros de distancia hay una isla que se llama San Cipriano. En ella hay un hotel tranquilo, solitario, apacible. Durante los cuatro días que ha durado la estancia de Luis Buñuel en Venecia con motivo de la proyección de *Belle de jour* en la Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica ha vivido en esta isla, en este hotel.

Glauber Rocha, uno de los directores más importantes del Cinema Novo brasileño, ha llegado a Venecia desde Montreal, en cuyo festival cinematográfico ha intervenido como jurado, con la intención de hablar personalmente con Buñuel, de tener una conversación con él.

Buñuel considera *Deus e o Diabo na Terra do Sol* como una de las obras más importantes que ha visto durante los últimos años. Rocha ha dicho de Buñuel: "Es un cineasta personal, latinoamericano, español, ibérico, que tiene un lenguaje propio y una visión profundamente crítica del subdesarrollo de la gente, de la oposición psicológica, del moralismo de la clase media, de la alineación del pueblo; por esto creo que Buñuel es la máxima expresión de la cultura ibero-latinoamericana en el cine".

Godard

Ambos son grandes admiradores de *La chinoise*, la única película presentada en la Mostra que ha visto Buñuel. El español se alegra de que el premio que concede un grupo de críticos españoles independientes, y que lleva su nombre, se le haya otorgado a ella. "Cuando la veo —dice— me encuentro molesto y siento ganas de salirme del cine, pero una vez terminada, pienso sobre ella y comprendo que es una gran película". Rocha cree que puede compararse con *La edad de oro*, máximo exponente de la "nueva ola" de su momento. Buñuel no está de acuerdo. "Al contrario que los actuales realizadores franceses —dice— nosotros no buscábamos ningún estecisismo, lo único que nos importaba era una cierta moral, estar contra la familia, el matrimonio, la iglesia". Ambos están de acuerdo en que lo único interesante del actual cine francés es Godard, aunque Buñuel dice que no hay que olvidar algunas cosas de Truffaut.

Simón del desierto

Desde hace algunos años, Glauber Rocha es amigo de Juan Luis, el hijo de Buñuel que ha trabajado como ayudante de dirección de su padre en varias películas. Durante el rodaje de *Simón del desierto*, Rocha estaba en México y un día le dijo a Juan Luis que lo llevase al rodaje porque quería conocer a Luis Buñuel. Aquel día se rodaba el plano final donde un grupo de jóvenes bailaban en un club nocturno. Juan Luis presentó a Glauber a su padre, Buñuel no se enteró de quién era y después de saludarlo lo eligió como figurante. Fijándose bien se puede ver durante unos breves segundos a Rocha bailando en

>>>

1958



Nazarín
México

1956

La muerte en este jardín
México - Francia

1955

Cela s'appelle l'Aurore
Francia - Italia

1955

Ensayo de un crimen
México

1954

El río y la muerte
México

1953

Abismos de pasión
México



1952
Robinson Crusoe

México - EEUU

1953
La ilusión viaja en tranvía
México



FILMOGRAFÍA de Luis Buñuel 1929-1977

1960

La joven

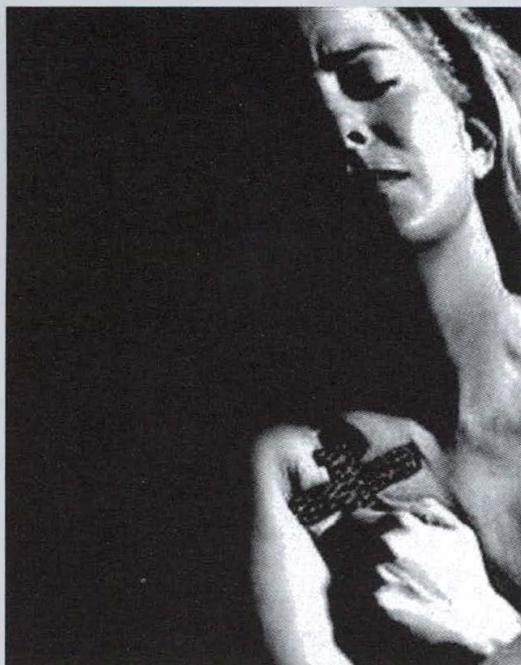
México - Estados Unidos

1959

Los orgullosos

México - Francia

1961



Viridiana

México - España

1962

El ángel exterminador

México

1963

El diario de una camarera

Francia - Italia

1964

Simón del desierto

México

>>>

esta escena. Buñuel no recuerda este incidente. Hacía esta escena porque durante el rodaje habían escaseado los medios de producción y había decidido acabar la película aunque solamente tenía cuatro de los nueve rollos previstos. Creó esa nueva escena para ponerle punto final al filme, preocupado en medio de un rodaje complicado.

En un principio, Buñuel quería contar la vida del estilita en lo alto de una columna y terminar con su muerte en estado de santidad. La escena del baile le permitirá acabar o continuar con la vuelta de Simón, que había caído en las tentaciones de Satanás y al morir era sustituido en la columna por el demonio.

También habla de las dificultades técnicas para dar movilidad al relato que planteaba el hecho de que Simón no se moviera de lo alto de la columna.

Comienzos mexicanos

Durante quince años, el tiempo transcurrido entre *Tierra sin pan*, que hace en España, y *Gran Casino*, que rueda en México, Buñuel no dirige ninguna película. Trabaja como productor ejecutivo en España en películas dirigidas por José Luis Sáenz de Heredia y Luis Marquina, y como montador en Estados Unidos. "Creía -dice- que mi carrera cinematográfica había terminado". Se va de Estados Unidos porque le proponen una adaptación de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, que no se hace. Con este motivo había ido a México donde termina dirigiendo *Gran Casino*, un musical con Jorge Negrete y Libertad Lamarque que le hubiera gustado llamar A

ver quién canta más, pero el productor no quiso porque le pareció que la broma iba a ser demasiado evidente. La película es un desastre comercial y durante tres años los productores mexicanos no lo vuelven a contratar. Finalmente, consigue hacer *El gran calavera*, que es un éxito y lo salva de la situación. Gracias a ella, en 1950 dirige *Los olvidados*, su primera película personal desde *Tierra sin pan*.

Pasan a hablar de *Abismos de pasión*, adaptación que hizo en 1953 de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brönte, y que podría definirse como la película con el peor reparto de la historia del cine. Jorge Mistral, un español, Irasema Dilian, una polaca, y Lilia Prado, una cabaretera mexicana, tipos no solo distintos sino contrapuestos, que encarnan personajes entre los que existen lazos familiares. "Me propusieron un musical -dice Buñuel-, pero ni me gustaba ni sabía hacerlo". Al productor Óscar Dancingers, un hombre inteligente, le enseñó un guión de su época surrealista en París, y le gustó mucho. Era la adaptación de *Cumbres borrascosas*. Rocha señala el interés, la fuerza y el surrealismo de la escena final en el cementerio, y cree que el reparto fue adecuado porque destruía el posible romanticismo de la historia.

Rocha también ha visto recientemente en París *Cela s'appelle l'Aurore*. Buñuel la considera como una de las peores películas de la segunda parte de su obra. A Rocha le gusta, pero Buñuel insiste en que no es nada, que está mal hecha y que solo la acepta moralmente. Rocha considera *La fiebre monte a El Pao* una obra excelente, donde la problemática latinoamericana es expuesta con gran claridad. Buñuel cree que al desarrollarse la actuación de un país

1966



Bella de día

Francia - Italia

imaginario pierde gran parte de la fuerza que habría tenido de estar situada en un país real.

Belle de jour

Buñuel aparece paseando por los Campos Elíseos y sentado en un café en *Belle de jour*. Son apariciones al estilo de las de Hitchcock que nunca había hecho, salvo el papel en *Un perro andaluz*. Buñuel parece no recordarlas, luego sonrío asombrado porque alguien se fije en esos pequeños detalles. Habla de los dos cortes que la censura francesa ha impuesto a la película. La escena con el duque interpretado por George Marshall ha sido la más afectada. Han desaparecido los planos de la misa negra que decía Jean-Claude Carrière, el coguionista de la obra, en una pequeña capilla del castillo donde situaba el ataúd, en que luego aparece Catherine Deneuve, delante del altar. También faltan los planos donde el mayordomo de forma ritual y aburrida le daba las instrucciones para la ceremonia: "No se mueva, respire despacio". Rocha le pregunta si esta secuencia del duque es real o imaginada por la joven Severine. Buñuel no lo sabe. "Se supone —dice— que imaginaria por la aparición de la carroza, pero también puede ser real". "El otro corte —termina Buñuel— es un plano situado después que el oriental sale de la casa de prostitución y la mujer se asoma a la escalera para comprobar que va hacia abajo y su hija hacia arriba, donde en la habitación que está Severine se veía una toalla manchada con la sangre que se supone le ha hecho con los insectos que llevaba en la caja".

Actores

A Rocha le ha contado un miembro del jurado que tanto a Geneviève Page como

a Pierre Clementi les han faltado solo dos votos para conseguir los respectivos premios de interpretación por *Belle de jour*. Le pregunta a Buñuel si trabaja mucho con los actores. Contesta que sí, que es lo que más cuida. Primero hace algunos ensayos, no muchos porque trabaja muy de prisa —su última película la ha rodado en dos semanas menos de las previstas y con solo 18,000 metros de negativo—, luego les marca los movimientos y les da algunas indicaciones. En *Belle de jour* le ha bastado con esto porque tenía muy buenos actores, pero en algunas películas mexicanas él tenía que hacer toda la acción marcando los gestos y luego el actor lo imitaba. "La mejor actriz con quien he trabajado —dice— ha sido Jeanne Moreau. Tiene una gran fuerza. Con una pequeña indicación es suficiente".

De cada plano hace un máximo de tres tomas. "En *Belle de jour* —dice— Sacha Vierny, el director de fotografía, que ha realizado un trabajo espléndido, a veces hubiese querido hacer mis tomas de un plano, pero en cuanto conseguía superar ese límite de defectos que el público no admite, yo lo daba por bueno. Mientras termino de hacer un plano, estoy pensando en el siguiente, siempre sé dónde debe estar colocada la cámara. En realidad soy un realizador-montador, nunca hago planos para cubrirme. En ocasiones hubiese necesitado algún plano que no he rodado, pero siempre ruedo montando. Aunque tuviese un presupuesto muy alto rodaría así. Me acostumbré desde mis primeras películas. Este es mi librito. Resulta muy cómodo para montar. Solamente hay que cortar las claquetas y pegar. He montado

>>>

1977 *Ese oscuro objeto del deseo*

Francia

1974 *El fantasma de la libertad*

Francia



1972

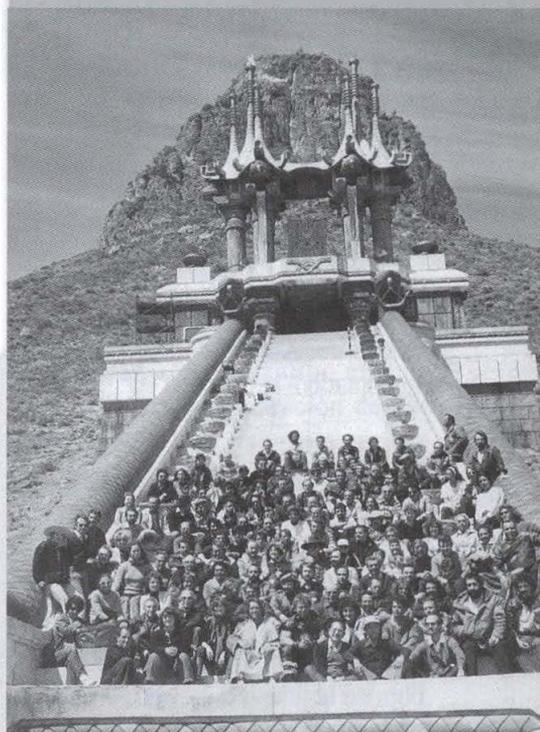
El discreto encanto de la burguesía

Francia

1969

Tristana

España - Francia - Italia



1968

La Vía Láctea

Francia - Italia



Escena de la película *El brujo*.

>>>

Belle de jour en doce horas, en sesiones diarias de dos horas. Previamente había elegido las tomas. Veía un plano detrás de otro, decía dónde debía cortar y luego la montadora los pegaba”.

El evangelio

Finalizada *Belle de jour*, Buñuel hace unas declaraciones donde afirma que será su última película, pero ahora es casi seguro que volverá a dirigir. El productor Serge Silberman quería que haga *El monje*, una adaptación de la obra de Matthew G. Lewis, pero a él ya no le interesó realizarla.

“Hace tres días –dice Buñuel– se me ha ocurrido una idea con la cual quizás haga una película. Se llamaría *El evangelio*, argumento de San Mateo contado por Luis Buñuel y no tendría ninguna relación con la de Pasolini. Sería un enfrentamiento entre la época de Cristo y la actual. La figura de Cristo sería la que tradicionalmente presenta la Iglesia: rostro estilizado con barbas, las manos elevadas con los dedos hacia delante, un andar derecho y calmado. Estaría llena de detalles que lo mostrarían como una persona humana, pero que todos crearían sacrílegos. Por ejemplo, se le verá comer, marcar. Algunos de los episodios podrían ser así. Juan, el más simpático y

tonto le pregunta: ‘Maestro, dónde duermen las mariposas’. Y él se echa a reír. Irá andando despacio, muy derecho, de pronto lo llaman y sale corriendo. Se le verá con la brocha en la mano, dispuesto a afeitarse. Entrará la Virgen y le dirá: ‘No te afeites, estás mejor con barba’. La podría hacer enseguida porque es muy fácil y no tendría ninguna dificultad, aunque puede que estuviese prohibida en todo el mundo porque la gente creería que estaba llena de herejías”.

Cinema Novo

Buñuel es un gran admirador de Cinema Novo, aunque la única obra del movimiento que ha visto completa es *Deus*

e o *Diabo na Terra do Sol*, que lo dejó fuertemente impresionado. “Algunos tipos –dice– como el de las medallas son de los que más me han impresionado en el cine”. Ha visto fragmentos de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos. “Solamente he visto algunos trozos, pero han sido suficientes para darme cuenta de la fuerza y personalidad de las obras”.

Rocha le habla de *A falecida*, de Leon Hirszman, sobre la obra teatral de Nelson Rodrigues. Dice que es un gran escritor que le interesa mucho. La película cuenta la historia de una mujer que quiere tener un entierro de primera clase. Buñuel se siente atraído por esta historia y este autor.

“El cine es un arma maravillosa y peligrosa, si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto.”

Rocha le pide su dirección en México para enviarle las obras de Nelson Rodrigues y Buñuel la escribe en un papel.

Despedida

Han pasado cerca de dos horas. Buñuel tiene una cierta prisa porque espera la llegada de una periodista de L'Europeo. Se despiden, Buñuel acompaña a Rocha hasta el embarcadero. Por el camino, Rocha le pregunta sobre su vida en México. “Leo, aunque no mucho –responde–, soy muy aficionado a las armas. Tengo una pequeña armería. Pero sobre todo soy un gran trabajador de la ociosidad. Puedo estar horas seguidas sin hacer nada, sentado, pensando y bebiendo”.

En el momento de darse la mano, Buñuel vuelve a lo que ha sido el leit motiv de la conversación. Ha llegado a sus oídos que el arzobispo de Venecia quiere hacer una manifestación contra *Belle de jour*. Buñuel tiene gran interés en que se haga y le pregunta a Rocha si ha oído algo de esa historia. Rocha sube al motoscafo que lo devolverá a la Plaza de San Marcos y Buñuel se aleja hacia su silencioso hotel. Han quedado en verse en Madrid. Rocha tiene el propósito de hacer una película sobre Buñuel en Madrid, donde se le vea pasear por la parte antigua y beber vino en las tabernas típicas.

HABLA BUÑUEL ***

–¿Hasta qué punto su obra misma ha contribuido a crear una especie de leyenda negra en torno a usted?

–Las relaciones entre mi vida privada y mi obra filmica se sitúan al nivel de los principios. Si el movimiento surrea-

lista fue revolucionario fue porque se apoyaba en una ideología que convino exactamente al momento histórico en que se produjo. En mi actitud privada no he renunciado nunca a los principios de rebeldía, de inconformismo y de apoyo a todo lo que es un principio liberador.

–Muchos lo identifican a usted con el surrealismo que tanto hizo por reivindicar la memoria del marqués de Sade. Por eso sus exégetas no resisten la tentación de dar un sentido físico a su actitud ideológica...

–Toda mi “actividad” se sitúa en un plano cerebral. Mis bromas, mis boutades y mis chistes e ironías no deben tomarse en serio, obviamente, y menos interpretarse como “actividad física”. Nuestra devoción al marqués de Sade, entre los surrealistas, fue siempre intelectual, por supuesto. Nos entusiasmaba su espíritu libertador, su rebeldía contumaz ante toda represión. Toda su vida y su obra fue una provocación al orden establecido. Nosotros nunca fuimos sádicos, entiéndase bien, sino “sadianos”.

–Algunos críticos le han atribuido hechos sacrílegos, incluso demoníacos...

Con el grupo surrealista organizábamos algunos actos escandalosos para provocar y sacudir a las mentes conformes con el estado de cosas. En esa época el escándalo era un arma útil. *La edad de oro* la filmé con el ánimo de escandalizar, como un manifiesto apoyado por todo el grupo. Ahora cualquiera de esas cosas sería grotesca, ridícula, porque no se apoya en nada. ¿Cómo escandalizar después de las matanzas nazis y de las bombas atómicas sobre Japón? Creo que ahora el uso del escándalo es negativo.

–Usted es un realizador que ha trabajado en la preparación de sus guiones con más de veinte escritores. ¿Cómo se plantea esta relación y qué importancia le concede?

–El guión es una de las cosas que más me gustan. He hecho todas las adaptaciones de mis películas, pero necesito

>>>

>>>

trabajar con un escritor. Yo soy un escritor fracasado, tengo un defecto que me impide serlo: la repetición. Por ejemplo, me pongo a escribir una carta: "Querido Pepe: Te escribo porque mi madre me ha escrito diciéndome que no te puede escribir y me dice que te escriba yo". Lo que yo tardaría tres días en escribir, un escritor lo hace en tres horas. Hablamos, discutimos y luego el otro escribe. **El ángel exterminador** la escribí solo y tardé cuatro meses en tener continuidad. Lo que me importa al escribir el guión es saber que voy a contar algo que debe entenderse. Cuando una imagen me sorprende, la conservo, no la analizo, y no me pregunto cómo ha surgido: si por asociación de ideas, si de una emoción, de un sueño, de un recuerdo. Nosotros los surrealistas nos dejamos invadir por la imagen. **Un perro andaluz** era ya una serie de imágenes.

—¿Cómo enjuicia su obra?

—Al principio hacía lo que me encargaban, pero siempre dentro de una moral. No hice películas alabando a la policía, ni a la patria, ni al ejército, ni melodramas tampoco. La primera película que rodé con libertad fue **Ensayo de un crimen...** Bueno, después de **Los olvidados** y luego de **Robinson Crusoe**. Me gusta el espíritu con que hicimos **La edad de oro**, porque éramos entonces muy jóvenes. La joven es la que me resulta ahora más simpática. Fue un fracaso porque no había ningún héroe. **La fiebre sube al Pao** es una película más en mi filmografía, pero permanecerá ligada en mi recuerdo a la desaparición de Gerard Philippe, uno de mis mejores amigos franceses. Era casi un hijo para mí y es una terrible responsabilidad hacia él haberlo dirigido en su último filme. **Viridiana** es el filme que está más cerca de mis tradiciones personales de realización de cine y de **La edad de oro**: son dos obras que dirigí con mayor sensación de libertad. **El discreto encanto de la burguesía** está en la línea de **El ángel exterminador**. En mi obra hay tres líneas: a la surrealista pertenecen la dos anteriores; la realista está ejemplificada por **Tristana**,

“Con el grupo surrealista organizábamos algunos actos escandalosos para provocar y sacudir a las mentes conformes con el estado de cosas. En esa época el escándalo era un arma útil”.

mientras que **La Vía Láctea** pertenece a la línea teológica. Yo me río de la teología, pero con este filme quería expresar el conflicto del pensamiento humano y el fenómeno de la herejía, que existe tanto en el arte como en la política. **El discreto encanto...** es un filme de inspiración irracional y no fundado en un pensamiento dirigido.

—A propósito de la teología, se ha dicho que con **Nazarín** inició usted su retorno al catolicismo...

—Cada uno es libre de interpretar mi película como quiera. Personalmente he quedado confundido cuando he leído ciertos comentarios donde las gentes quieren buscar lo que ellos escriben. Me gusta **Nazarín** porque es una película que me ha permitido expresar ciertas cosas que llevaba en el corazón. Pero gracias a Dios todavía soy ateo. La religión me afectó mucho durante mi infancia, pero la fe la perdí a los quince años. Si evoco la religión es porque ocupa en el mundo un lugar muy importante. Y si hablo del catolicismo es porque lo conozco mejor que el zen. No estoy en absoluto obsesionado con el problema de Dios; es algo que resolví hace ya mucho tiempo.

—Sin embargo, la muerte siempre le ha preocupado...

—Es como siempre algo instintivo. Siento una mezcla de atracción y repulsión hacia la muerte. Siempre se halló presente en mí. La idea de la muerte me viene muy a menudo.



Escena de **Los olvidados**.

—Usted siempre ha hecho un cine de bajo presupuesto. ¿No ha necesitado para ciertas historias presupuestos más altos?

—Siempre que en un guión se escribe: "La barquita aparece sobre las olas y llega el vendaval o la tempestad", tacho tempestad, vendaval y todo lo que mecánicamente significa dificultad de rodaje. Mi ideal es contar una historia con cuatro o cinco personajes. A veces me faltan medios técnicos para contar adecuadamente algunas de mis historias, por ejemplo en **Simón del desierto**.

—En la situación actual del mundo, ¿es justo cultivar el arte puro, es decir, el arte por el arte?

—Todo arte, aun el más abstracto, entraña una ideología. Fatalmente estará situado a uno u otro lado de la moralidad. Para casi todos el futurismo y el dadaísmo eran en 1918 dos formas de "arte por el arte". El tiempo ha demostrado que en el primero latía ya el embrión de un arte fascista, mientras que el dadaísmo tenía marcada su evolución hacia el materialismo dialéctico.

—Parece ser que usted últimamente rueda en video...

—Es un sistema fabuloso. No se puede uno llevar sorpresas con la proyección porque se ve el rodaje al mismo tiempo que lo ve el operador. Cuando hice **El discreto encanto...** era la segunda vez que se utilizaba en Francia. Además de poder seguir el rodaje se evita uno el tener que estar subiendo a los sitios incómodos donde a veces está la cámara. Al principio me sentía más cámara que otra cosa, y me interesaba más

por la composición que por la acción. Luego "rectifiqué" e hice compatibles ambas tareas.

—¿Qué filme haría usted si no existieran las limitaciones impuestas por la industria o la censura?

—Si fuera posible desearía realizar filmes que, aparte de entretener al público, hiciesen ver al más adoctrinado de los espectadores que no

>>>



Escena de *Nazarín*.

>>>

está viviendo en el mejor de todos los mundos posibles. De este modo mi trabajo, por modesto que fuera, resultaría altamente constructivo.

EL CANTO DEL CISNE****

Hasta los setenta y cinco años no he detestado la vejez. Incluso encontraba en ella una cierta satisfacción, una calma nueva y apreciaba como una liberación la desaparición del deseo sexual y de todos los demás deseos. No ambiciono nada, ni una casa a orillas del mar, ni un Rolls-Royce, ni, sobre todo, objetos de arte. Me digo, renegando de los gritos de mi juventud: "¡Abajo el amor desenfrenado!" ¡Viva la amistad!

"Me gusta Nazarín porque es una película que me ha permitido expresar ciertas cosas que llevaba en el corazón. Pero gracias a Dios todavía soy ateo".

Hasta los setenta y cinco años, cuando veía un hombre muy viejo y muy débil en la calle o en el vestíbulo de un hotel, decía al amigo que se encontraba conmigo: "¿Has visto a Buñuel? ¡Increíble! ¡El año pasado estaba todavía tan

fuerte...! ¡Qué ruinas!". Leía y releía *La vejez*, de Simone de Beauvoir, libro que me parece admirable. Por el pudor de la edad, no me exhibía en traje de baño en las piscinas, viajaba cada vez menos, pero mi vida se mantenía activa y equilibrada. Hice mi última película a los setenta y siete años.

Después, en los cinco últimos años, ha empezado verdaderamente la vejez. Me han asaltado diversas afecciones, sin gravedad extrema. He empezado a quejarme de las piernas, antaño tan fuertes, luego de los ojos e, incluso, de la cabeza (olvidos frecuentes, falta de coordinación). En 1979, por un problema de vesícula, tuve que pasar tres días en el hospital, alimentado con suero.

El hospital me horroriza. El tercer día, arranqué los hilos y los tubos y me fui a casa. En 1980 me operaron de la próstata. En 1981, de nuevo esta vesícula. Mi salud se ve rodeada de amenazas. Y soy consciente de mi decrepitud.

Puedo establecer fácilmente el diagnóstico. Soy viejo, esa es mi principal enfermedad. Solamente me siento bien en mi casa, fiel a mi rutina cotidiana. Me levanto, tomo un café, hago media hora de ejercicio, me lavo, tomo otro café mientras como alguna cosa. Son la nueve y media o las diez. Salgo a dar vueltas a la manzana y luego me aburro hasta el mediodía. Mis ojos son débiles. No puedo leer más que con una lupa y una iluminación especial, lo que me

fatiga muy pronto. Mi sordera me impide desde hace tiempo escuchar música. Entonces espero, reflexiono, recuerdo, animado de una loca impaciencia, echando frecuentes miradas al reloj.

Mediodía es la hora sagrada del aperitivo, que tomo muy lentamente en mi despacho. Después de comer, descabezo un sueñecito en un sillón, hasta las tres. De tres a cinco es el momento en que más me aburro. Leo algunas líneas, contesto una carta, toco los objetos. A partir de las cinco, mis miradas al reloj se multiplican: ¿cuánto tiempo me queda antes del segundo aperitivo, que tomo siempre a las seis? A veces, escamoteo un cuarto de hora. En ocasiones, también recibo a algunos amigos a partir de las cinco, charlo con ellos. Cenar a las siete con mi mujer y acostarme muy temprano. No he ido al cine desde hace cuatro años, a causa de mi vista, de mi oído, de mi horror a la circulación de la multitud, y nunca veo la televisión.

A veces, transcurre una semana entera sin que reciba ninguna visita. Me siento abandonado. Entonces, llega alguien a quien no esperaba, a quien no he visto desde hace algún tiempo. Al día siguiente, cuatro o cinco amigos vienen a verme a la vez, pasan una hora. Entre ellos, Alcoriza, que antaño trabajó conmigo como guionista. Y Juan Ibáñez, nuestro mejor director teatral, que bebe coñac a todas horas. Y también el padre Julián, un dominico moderno, excelente pintor y grabador, autor de dos singulares películas. En varias ocasiones hemos charlado sobre la fe y la existencia de Dios. Como en mi casa tropieza con un ateísmo sin fisuras, un día me dijo: Antes de conocerte, había veces en que sentía vacilar mi fe. Desde que hablamos juntos, se ha reafirmado.

Yo puedo decir otro tanto de mi incredulidad. ¡Pero si Prévert y Péret me viesen en compañía de un dominico...

En medio de esta existencia mecánica y minuciosamente reglamentada, la redacción de este libro, con la ayuda de Carrière, ha constituido una efímera revolución. No me quejo de

ello. Eso me ha permitido no cerrar por completo la puerta.

Al aproximarse mi último suspiro, imagino con frecuencia una última broma. Hago llamar a aquellos de mis viejos amigos que son ateos convencidos como yo. Entristecidos, se colocan alrededor de mi lecho. Llega entonces un sacerdote al que yo he mandado llamar. Con gran escándalo de mis amigos, me confieso, pido la absolución de todos mis pecados y recibo la extremaunción. Después de lo cual, me vuelvo de lado y muero.

Pero, ¿se tendrán fuerzas para bromear en ese momento?

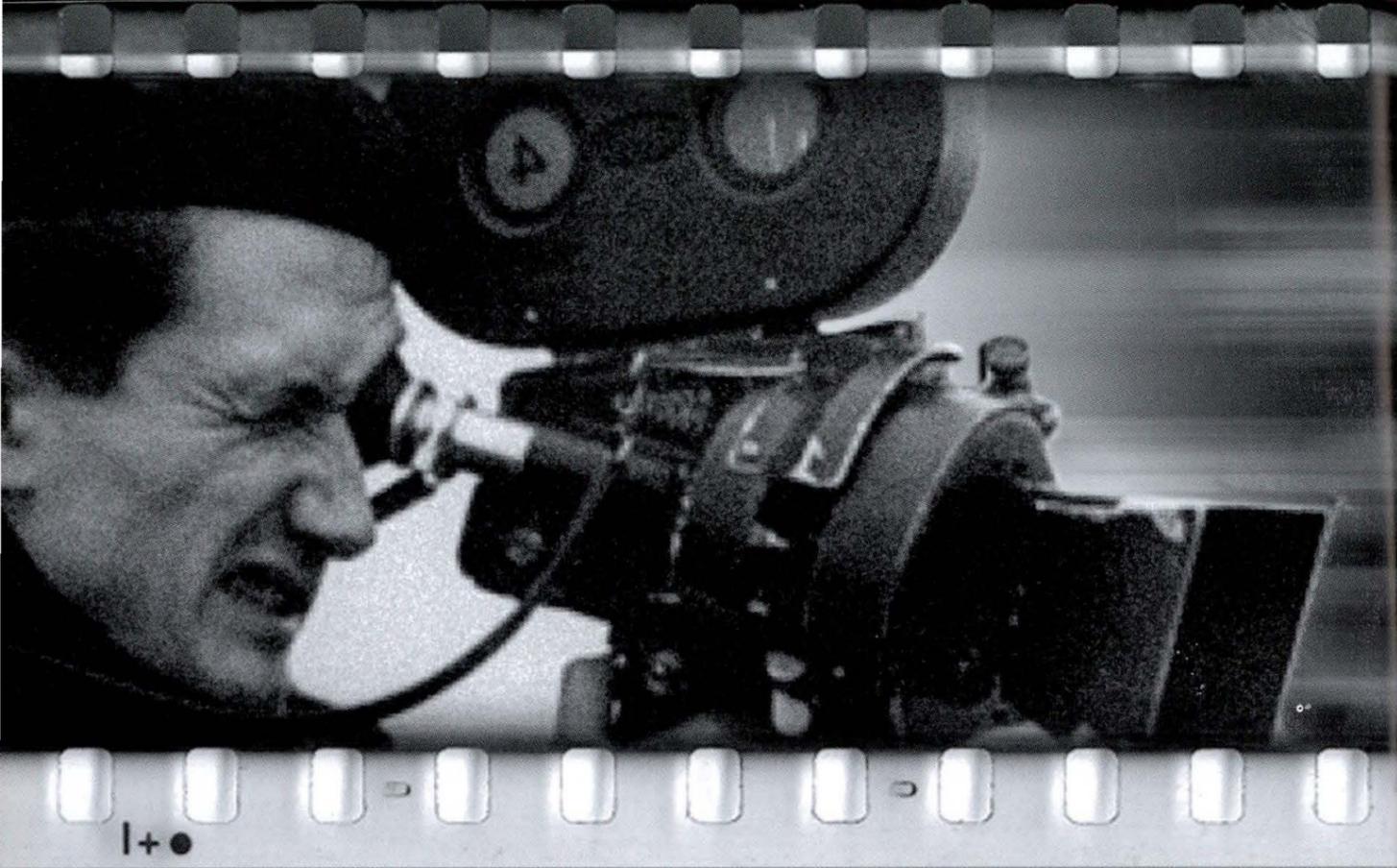
Una cosa lamento: no saber lo que va a pasar. Abandonar el mundo en pleno movimiento, como en un folletín. Yo creo que esta curiosidad por lo que suceda después de la muerte no existía antaño, o existía menos, en un mundo que no cambiaba apenas. Una confesión: pese a mi odio a la información, me gustaría poder levantarme de entre los muertos cada diez años, llegarme hasta un quiosco y comprar varios periódicos. No pediría nada más. Con mis periódicos bajo el brazo, pálido, rozando las paredes, regresaría al cementerio y leería los desastres del mundo antes de volverme a dormir, satisfecho, en el refugio tranquilizador de la tumba. ■

* Fragmentos de la intervención de Luis Buñuel en una mesa redonda sobre temas cinematográficos, reunida en México, el año 1954, publicados en la revista *Universidad de México*, volumen XIII, número 4, diciembre de 1958.

** Textos tomados de Glauber Rocha (escritos por el director brasileño sobre la conversación que sostuvo con Buñuel en Venecia, el año 1967), por Augusto M. Torres.

*** Fragmentos seleccionados por Juan Hernández Les de una entrevista publicada por la revista *Cinema 2002*, número 37, marzo de 1978.

**** *De Mi último suspiro* (Memorias), por Luis Buñuel. Editores Plaza y Janes S.A., Barcelona, 1982.



El cine cambia, ¿y la crítica?

Por Lino Micciché.

Desde hace años se discute acerca de la crítica cinematográfica. Mejor dicho, se discute, desde hace ya varios decenios, y a medida que el análisis sobre los primeros pasos del cinematógrafo se profundizan, aun más allá de la siempre colosal reconstrucción global de Georges Sadoul (por ejemplo, a través de las diferentes "historias nacionales" del cine "mudo"), descubrimos que el surgir de la crítica cinematográfica, y consecuentemente también el debate sobre la misma, resultan —si no exactamente nuevos— ser en poco subsiguientes a la aparición del cine. En Italia, por ejemplo, el cine se difunde a finales del último decenio del siglo pasado; y hacia fines del primer decenio sucesivo, ya tenemos no solamente los primeros ejemplos de "crítica cinematográfica" sino también los primeros debates sobre la naturaleza y las funciones del crítico cinematográfico. Deberes, poderes, estatutos, responsabilidades, conjuntamente con acusaciones, denuncias,

imputaciones y condenas, constituyen —en fin— los temas recurrentes de un debate que, surgido durante los años '10 y '20 —cuando el cine era una "industria" y un "arte" en expansión— continúa aún hoy en los años '70 y '80, cuando el arte cinematográfico es, quizá, un "arte" que está alcanzando (finalmente) su edad adulta, pero es indiscutiblemente una industria en regresión. Refiriéndonos solo al año 1980, el actual es el tercer encuentro sobre crítica cinematográfica en el cual participo (los anteriores fueron: el organizado en Milán por FIPRESCI, el pasado mes de abril; y el organizado en Roma por la asociación de los críticos cinematográficos italianos el recién pasado octubre), pero es indudable que habrá habido otros, nacionales e internacionales.

¿Por qué tanto espasmódico interés y —visto que los que organizan los encuentros (que a veces son peleas) sobre la crítica cinematográfica son casi siempre los críticos cinematográficos — por qué tantas dudas, tantas inseguridades y tantas incertidumbres?

Una primera e inmediata explicación, que me parece fundada, aunque no exhaustiva, es aquella de que, la crítica cinematográfica, constituye la primera "práctica crítica" que se ocupa de un "mass-medium", de un moderno medio de comunicación de masas, profundamente diferente —por lo menos en los primeros treinta años de vida— de las demás formas de comunicación pre-existentes y coexistentes. Otra explicación suplementaria —que de alguna manera podría caber en la primera (y que de todos modos se funde con ella) —es que, la cinematográfica, constituye también la primera "práctica crítica" que "choca" directamente contra la "industria cultural". La tercera y última de este tipo de explicaciones es aquella de que la crítica cinematográfica constituye la extrema y tardía heredera de una tradición —la de la Cultura y del Arte "Gran Burgués"— que, precisamente cuando el cine adquiere firmeza y su crítica se consolida, entra en crisis irreversible. Deseando sintetizar, podríamos decir que la crisis perenne (de identidad, de metodología, de responsabilidad, etc.)

que caracteriza a la crítica cinematográfica proviene del hecho de que el punto de vista desde el cual esa observa, el objeto-cine será ilustre, pero viejo; mientras que el objeto observado no tendrá lustre, pero es nuevo.

Todo esto es para decir que la primera responsabilidad general que incumbe al crítico cinematográfico es la de darse constantemente cuenta de que la tradición más ilustre que quiera (literaria, musical, teatral, artística, etc.) podrá ayudarlo mucho —mejor dicho, es un paso obligado—, pero no podrá, ni transmitirle automáticamente un método ni proporcionarle mecánicamente instrumentos interpretativos. Al menos por hoy, el crítico cinematográfico tiene que partir de aquel poco de tradición histórico-crítica existente en el cine, ponerse una serie de dudosas preguntas acerca de las características "mediológicas" del llamado sétimo arte, individuar sucesivamente el punto de observación (estético, sociológico, mediológico, económico, etc.) desde donde entiende analizar el fenómeno. Es solamente en este punto donde él puede asumir un papel mejor definido en el ámbito del discurso crítico sobre el cine; y en consecuencia, es solo en

“¿Por qué tanto espasmódico interés y —visto que los que organizan los encuentros (que a veces son peleas) sobre la crítica cinematográfica son casi siempre los críticos cinematográficos — por qué tantas dudas, tantas inseguridades y tantas incertidumbres?”

este punto que comienza a definirse su responsabilidad de especialista dentro del ámbito del discurso estético, sociológico, mediológico, económico—y así por el estilo— sobre el cine. Quiero decir que el papel del crítico cinematográfico (que sea bien claro, del crítico; no, por ejemplo, del historiador del cine), no es un rol indiscutiblemente definido y definible y

al que uno se puede inscribir limitándose a desempeñarlo, ejercerlo y tomar posesión: si acaso, una función que de vez en vez establece una relación particular e históricamente determinada entre el sujeto observador y el objeto observado. El crítico cinematográfico —mucho más que otros titulares de prácticas críticas mayormente consolidadas— se halla, guste o no guste, en el centro de una dinámica, que puede ser sutil e imperceptible o bien clamorosa y vistosa, pero que es siempre concreta. Por esto, yo creo, que a la pregunta general acerca de la responsabilidad del crítico de cine, implícita en este nuestro convenio, no se le puede dar respuestas si no queremos ser genéricos: la responsabilidad del crítico cinematográfico (como de cualquiera que opere hoy día en los "media") es siempre, y únicamente, concreta; es una responsabilidad que no puede dejar de estar relacionada con la especificidad concreta del campo en el que opera el crítico y con la situación cultural general, histórica, política, económica y social en cuyo contexto existe dicho campo; es una responsabilidad de la que se puede hablar solamente hic et nunc, aquí y ahora. No creo, dicho en otras

>>>



Escenas de *Matrimonio a la Italiana*, Vittorio de Sicca.

>>>

palabras que la responsabilidad de un crítico cinematográfico francés o italiano sea en concreto (lo es ciertamente en abstracto) la misma que la de un crítico cinematográfico cubano o senegalés. Pongamos un ejemplo concreto: los jóvenes críticos y "cinéfilos" cubanos que a mediados de los años '50 operaban en el Club Nuestro Tiempo consideraron su deber lanzarse, en los años '60, a la actividad operativa; y a ellos se debe el nacimiento del cine cubano de hoy. Los jóvenes críticos y "cinéfilos" italianos que a mediados de los años '50

operaban en los Centros Universitarios Cinematográficos creyeron su deber, en los años 60, volcarse en una actividad —crítica y teórica— encaminada a poner en evidencia las líneas del "nuevo cine-ma" contra el viejo "cinema" de papá.

Por lo tanto no diré nada que implique, más de cuanto he hecho hasta ahora, las responsabilidades generales, y por lo mismo abstractas, del crítico cinematográfico entendido como categoría. Haré mención solamente al tema de la crítica de mi país o mejor, en una sociedad industrial avanzada occidental como lo es —aunque con

la primacía de la contradicción mayor entre los diez países occidentales más industrializados— la sociedad italiana. Es del todo evidente que mis consideraciones pueden extenderse a otras sociedades similares, donde el crítico cinematográfico tiene funciones y problemas análogos. Es posible y ausplicable que esas consideraciones puedan tener una utilidad indirecta, por lo menos en perspectiva, también para los críticos que operan en sociedades medianamente avanzadas o en sociedades en vías de desarrollo. Pero esta última es una posible perspectiva de mañana, no ciertamente una realidad



de hoy. Por esta razón me referiré a dos congresos sobre la crítica celebrados en Italia: uno, en el ya lejano 1973; y, el otro, hace menos de un mes.

En ese encuentro de 1973, pareció importante a muchos de nosotros limpiar el campo de una serie de equívocos, aparentemente solo nominalistas, en realidad sustanciales. Eran precisamente equívocos que tendían a la generalización, si no a la universalización. A fuerza de generalizar, y de aceptar la generalización, nos encontrábamos frente a verdaderas y propias categorías conceptuales. Se hablaba del crítico como de la persona que tenía que revelar al público el mundo expresivo y las intenciones que los autores imprimían a su cine. Y se decía cabalmente lo siguiente: los autores, el cine, la crítica, el público. En realidad, estos pseudoconceptos aún se siguen usando. Y, aunque hayan perdido un poco de su genérico encanto, todavía sirven también en la actualidad, para confundir las aguas. Creo que valdría la pena de reanudar aquella confrontación.

Se dice: los "autores". Pero, ¿quiénes? ¿Son casos aquellos que ponen su firma sobre un producto filmado, en cualquier modo puesta y cualquiera que sea? Pero esta es solamente la corporación de los "autores". Esa comprende ciertamente a los cineastas que "firman" solamente los "credits" de los productos, pero también comprende a los que realmente, y en el sentido más profundo "firman" las imágenes sonorizadas que los constituyen, a los cineastas que hacen obras problemáticas y a los confeccionadores de los "makaroni-western", a los autores de obras y a los confeccionadores de los

“El público es una mera abstracción estadística ya que nace de la nivelación, de un estándar común, de la dialéctica con la que los individuos reaccionan a las coacciones de la oferta”.

pornofimes seriales, a los directores que realizan sátiras desacralizantes y a los realizadores de las parodias populacheras. Desde un punto de vista corporativo todos estos representan indiscutiblemente una unidad la de los "autores". Pero sin duda alguna que si utilizamos el término "autor" la palabra tiene poco sentido.

Se dice: el "cine". Pero si los años 60 y 70 han enseñado algo (a quien ha querido aprender) es que el "cine" no existe, sino como "estatus" mercantil que provisionalmente aúna arte y pacotilla, obras y subproductos, cultura problemática y beatificante media cultura, bajo un mínimo común denominador que es solamente mercantil. El "cine" como unidad global y omnimoda no existe sino en la "ideología cinematográfica" de quien lo considera terreno de inversión y de superbeneficios: el comerciante; o en la de quien contempla las imágenes filmadas como un valor por sí solas confundiendo la "realidad" de la cámara con la realidad del mundo y la realidad del mundo con la "realidad" de la cámara, tal como el "cinéphille". En cambio, existe un cine que nace directa y explícitamente

de la ideología de los "patrones" y comunica maravillas sobre la sociedad que ellos mismos dirigen; hay un cine que sirve directamente a la ideología de los "patrones" y narra lindas fábulas, ya que soñar y no pensar resulta menos peligroso que estar con los ojos abiertos y pensar; hay un cine que nace de las trampas ideológicas de los "patrones" e informa moderadamente acerca de los conflictos, sociales y psicológicos, de la sociedad de los "patrones", pero los define como solubles con un poco de paciencia y de buena voluntad; hay un cine que no es de los "patrones, pero está cansado de su poder y de nuestra impotencia y busca refugio en las utopías de la forma y de la armonía; hay un cine que quisiera estar contra los "patrones", pero por escasez ideológica y estética no logra pasar de las premisas a las consecuencias y resulta de suma utilidad al dominio existente porque termina por testimoniar su tolerancia y la inconsistencia de quien lo rechaza; hay un cine que quisiera estar contra los "patrones" pero para llegar al público que ellos se han inventado y condicionado usa los mismos medios expresivos que han determinado (y en gran parte aún determinan) aquel condicionamiento —evidentemente olvidadizo de que Lenin, como observaba Brecht, no decía solamente cosas diferentes de las que decía Bismarck sino que las decía de manera diferente. Hay un cine que quiere ser y está contra los "patrones", pero acepta la "isla" de los que están ya convencidos, persuadidos y contentos, acabando por no perturbar el enorme "continente" donde el "patrón" continúa persuadiendo, directa o indirectamente con la bondad y la eternidad del paraíso que él tiene en su poder. Hay un cine

>>>

>>>

que quiere ser y está contra el "patrón", que no le cede ni una pulgada de terreno y lucha contestándole, filme por filme, enfrentándose con mil dificultades precisamente porque es en sustancia "autre" respecto al cine dominante. No existe, por tanto, el cine: hay diez, ciento, mil cines. En extremo, cada filme es un cine. Desde un punto de vista mercantil todos estos "cines" representarán ciertamente una unidad.

Se dice: la "crítica". Pero como no existen los autores y no existe el cine, no existe tampoco la crítica. Existen nacional e internacionalmente asociaciones de críticos (yo mismo soy presidente de una de ellas, la FIPRESCI), pero se trata casi siempre de unidades solamente corporativas. Por lo demás, existen únicamente los distintos críticos, con sus varias colocaciones políticas, culturales, ideológicas y profesionales; con sus diferentes y a veces opuestas metodologías, con sus prácticas a menudo deplorablemente "judiciales" y a veces laudablemente analíticas, con sus diversas dependencias, o independencias, del "cine como es" (y del "mundo como es") y sus diferentes aspiraciones al "cine como tendría que ser" (y al "mundo como debería ser". Ver estas relaciones antinómicas como unidad categorial significaría no solamente hipostatizar lo fútil existente mirando lo externo de sus apariencias y de sus "funciones", sino transformar en arquetipos los sindicatos, las asociaciones y las corporaciones. Además, desde hace ya tiempo no median líneas de participación y de alianza entre grupo y grupo, función y función, "status" y "status", o peor aún corporación y corporación; ellas pasan por lo contrario, al interior de los grupos, de las funciones y de las corporaciones, establecidas nuevas intersecciones, nuevas comunidades, nuevas plataformas de pensamiento y de acción. Desde este punto de vista externo, los críticos (los individuales) forman la crítica (la corporación). Sin embargo, aun siendo —bajo ciertos aspectos— la agrupación quizá más homóloga, también el término "la crítica" (si no se precisa cuál "crítica" tiene muy poco sentido.

Se dice: el "público". Pero, ¿qué cosa

"No existe, por tanto, el cine: hay diez, ciento, mil cines. En extremo, cada filme es un cine. Desde un punto de vista mercantil todos estos "cines" representarán ciertamente una unidad".

es el público sino hidra estadística de cien cabezas, inventada por los mercantes para hacerla titular de una "demanda" que luego se demuestra por ser el resultado, generalmente determinado, de la "oferta"? "La producción —decía Marx— no crea solamente los objetos para los sujetos, sino también los sujetos para los objetos". El objeto es precisamente el cine, los sujetos son precisamente el público, los inspectores de la contratación "libre" son propiamente la crítica, la "bolsa de valores" es justo el mercado... pero, ¿qué es este conjunto de pseudoconceptos si no el lugar donde el valor de uso es torcido en mero valor de cambio, el terreno donde reina la enajenación mercantil que el capital impone a los bienes, el triunfo "ideológico" de las apariencias de la "libre competencia". El público es una mera abstracción estadística ya que nace de la nivelación, de un estándar común, de la dialéctica con la que los individuos reaccionan a las coacciones de la oferta. No existe el público del cine, como no existe el público del jabón Palmolive; es abstracto hablar de público cinematográfico, como es abstracto hablar de público automovilístico. De hecho, no existe un público y no existen tampoco dos públicos, sino muchos, infinitos públicos: el público de quien explota, lo sabe y está satisfecho; el público de quien contribuye a la explotación, no lo sabe y no se da siquiera cuenta de cuánto son explotados los demás; el público de quien es explotado, no lo sabe; y aunque se da cuenta de la explotación



Por un puñado de dólares de Sergio Leone, uno de los más representativos "makaroni-western".

ajena cree que no le concierne; el público de quien es explotado, no lo sabe y cree que las jerarquías del mundo forman parte de la fisiología del mundo; el público de quien es explotado, lo sabe y lucha contra la explotación propia y la ajena... No uno, sino cien mil públicos. Queriendo ser extremadamente sutiles, cada espectador es un público: su reducción a un número de la serie es solo el resultado de una astuta abstracción mercantil. Desde un punto de vista, solo podemos hablar del público como dato unitario, del "público que tiene siempre razón" como decía A. Zockor. Es decir, que paga los gastos de la Razón existente. Pero fuera de esta paradoja, el término "público" tiene sentido solo para los estadísticos.

Los autores, el cine, la crítica, el público, resultan por tanto unidades categoriales aparentes (y, no digo que

no, vistas) en un mundo donde rigen la división del trabajo y las divisiones de clase. Pero el mayor sociólogo de la era moderna nos ha demostrado desde el siglo pasado que la realidad del mundo está fundada sobre unidades y distinciones categoriales solo en la cabeza de los "filósofos". En el interior de los autores, del cine, de la crítica y del público existen otras distinciones, otras barricadas, no las categoriales: las divisiones y las barricadas de clase. Las divisiones de clase pasan entre los autores, según las responsabilidades que ellos asumen, con su práctica cinematográfica, respecto al mundo dividido en clases; las divisiones de clase pasan a través del cine, según sea este instrumento de conservación de los ajustes de clase existentes o instrumento de su demolición. Las divisiones de clase pasan por el interior de la crítica, según que los críticos indi-

viduales se solidaricen o no con un cine de la liberación; las divisiones de clase escinden la unidad estadística del público, según el saber entre quienes saben (o no) que también por medio del cine está en juego su conciencia de explotado o de explotador.

Entonces, me refiero al remoto y muy cercano invierno del 1973. Aquellas preguntas y aquellas respuestas parecían suficientes. Es decir, parecían adecuadas no solamente al horizonte del "político", sino también el horizonte del "cinematográfico". Si bien en el primero se habían derrumbado desastrosamente muchos mitos, quedaban sin embargo, algunas fervientes esperanzas (la tragedia de Chile, por ejemplo, no se verificará sino meses después), en el segundo parecía aún plausible discurrir de cine limitándose al ámbito de lo que tradicionalmente se

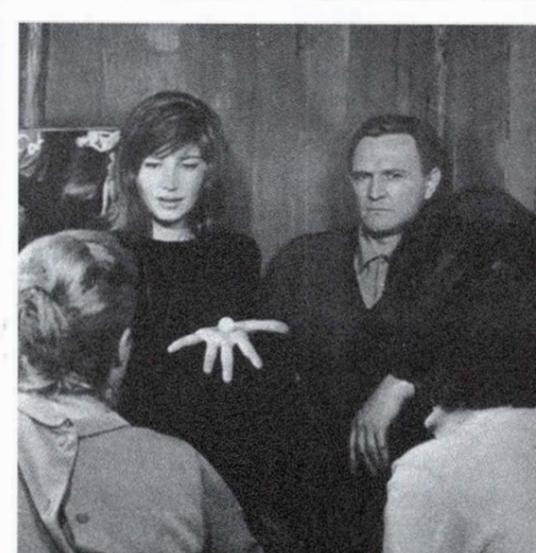
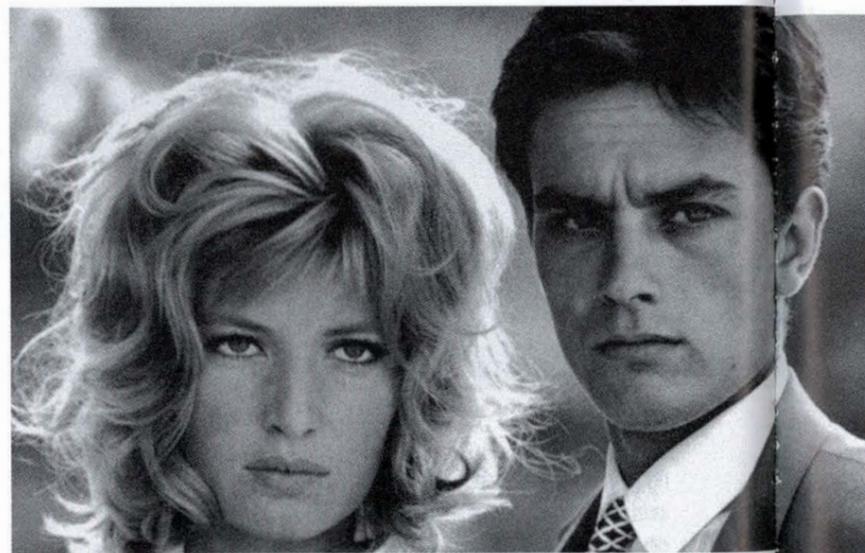
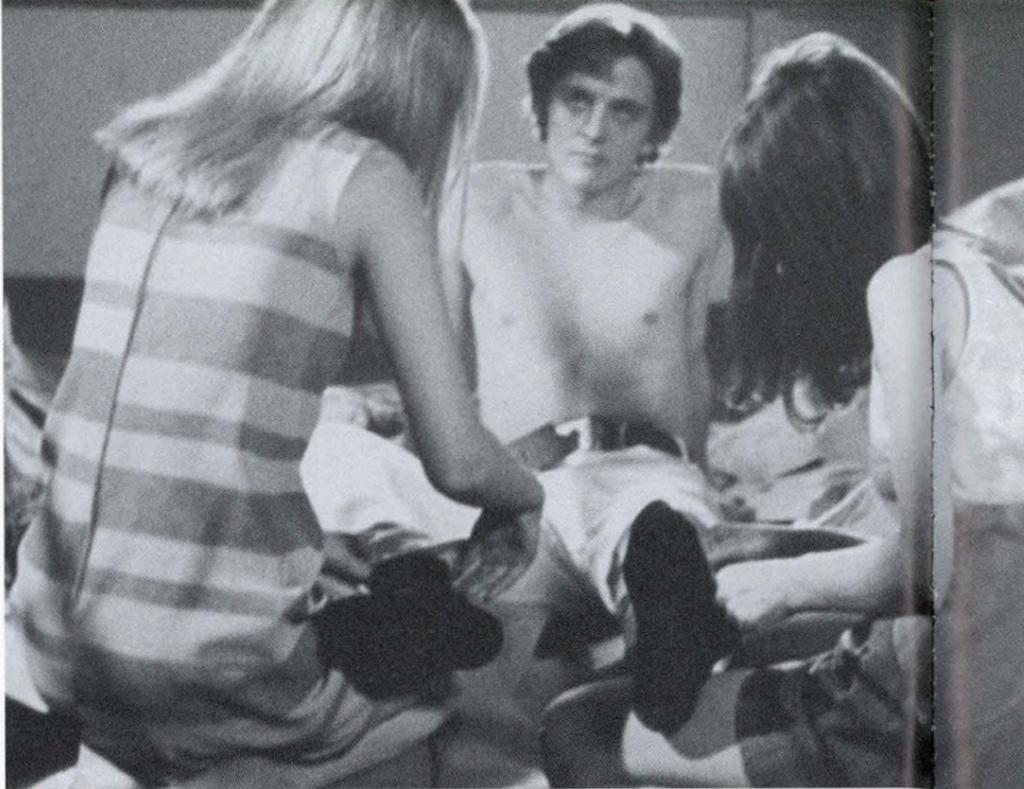
entendía por cine (en Italia, por ejemplo, comenzaría dos años más tarde la desastrosa recesión del consumo cinematográfico en sala). Actualmente, aquellas preguntas y aquellas respuestas (con todo lo que detrás de ellas había de implícito) no funcionan más; aplicadas a la realidad actual de las sociedades industriales avanzadas serían pura y simple ideología, es decir, pura "falsa conciencia". Dejando a un lado (provisionalmente) otros problemas por ejemplo, todo cuando incide directamente sobre lo "político"; ¡y que cuenta también, y de qué modo!), si muchas de aquellas preguntas y respuestas son aún válidas. Otras y no pocas han sido irremediablemente superadas. Otras, y es esto el verdadero problema de hoy se demostrará que fueron erradas si tratáramos de

>>>

>>>

aplicarlas a una realidad que ha sido modificándose inmensamente —principalmente porque a la crisis general de la demanda cinematográfica tradicional, que ha afectado a las sociedades industriales avanzadas, corresponde contemporáneamente— al ampliarse y difundirse la demanda y la oferta de otros “medios” audiovisuales.

En esta situación, papeles, espacios, funciones, autonomías, metodologías, deontologías, hábitos, costumbres, usanzas, etc., entran en plena crisis, sufren cambios radicales, evidencian a veces vuelcos totales. La realidad es que, por encima y antes de los problemas



individuales, existe un problema de los problemas que abarca y los absorbe a todos. Y es a través de esto que se debe obligatoriamente pasar si se quieren aclarar también los problemas particulares y las particulares responsabilidades de la crítica. Este problema de los problemas que tiene un nombre bien preciso: el cine. Dado que detrás de este nombre bien preciso existe ya una realidad tan compleja, inestable y ambigua que, con tal de no tomar al toro por los cuernos, los cine-críticos prefieren dar vueltas en torno a él con las banderillas. Cierto, porque ¿es el cine, aquel del que por definición se ocupan los críticos del cine? Por años y años —los años de nacimiento, de formación, de afirmación y de “prise de pouvoir” de la crítica cinematográfica

en Europa y en las sociedades industrializadas— el cine ha sido algo relativamente definido, o sea, algo que la industria, las instituciones, el mercado, los ajustes mediológicos, contribuían a delimitar y definir. Documentales y noticiarios, “fictions” de consumo y filmes experimentales, cine científico y cine publicitario constituían, todos juntos, la globalidad del cine: la indiscutible monocracia de la “mirada” —que en parte absorbió y en parte determinó— el imaginario colectivo en los primeros cincuenta años del siglo. El cine, convertido en la primera y más fuerte de las industrias culturales el novecientos, así como el más poderoso aparato de producción del Imaginario Colectivo Industrial, pareció alcanzar—entre los años '20 y '40— un propio y conso-

lido equilibrio, en el interior del cual parecieron posibles solo crecimientos industriales y maduraciones estéticas. Al crítico se le presentaba este campo enorme, pero circunscrito; variado, pero definido, en el que podía operar: él era el “experto” único de esa única forma de producción industrial y mecánica del “ver”, que era el cine en todas sus formas. El cine del ajuste global había producido el cine-crítico del ajuste global; así como —por otra parte— había producido una industria, un comercio, un mercado y un público de dicha globalidad.

Pero a partir de una cierta época —digamos desde los años 50 en adelante— este ajuste global del cine entró en crisis: al principio mostró alguna que

otra resquebrajadura, luego comenzó a evidenciar grandes grietas y, en consecuencia —es crónica de los comienzos de los años 70 y de los años 80, es decir de hoy—, ha sido absorbido en un campo enormemente más amplio y sustancialmente diferente: la enorme galaxia de los audiovisuales, donde los pasajes, misturas, fusiones, entre tecnologías, “mediologías” y lenguajes antaño diferentes y diversos se hallan a la orden del día. Mientras que aquella misma forma particular de “internacionalismo” de los lenguajes y de los contenidos (en resumen, el “Nuevo Cine”) que había caracterizado en los años 60 la práctica cinematográfica de las sociedades industriales avanzadas y de aquellas del mundo en vías de

“...el cine cambia, se transforma en otra cosa, modifica su propio público, se engloba en otros y más vastos fenómenos mediológicos. Lo único que no cambia, o cambia poco, o cambia insuficientemente, son los críticos”.

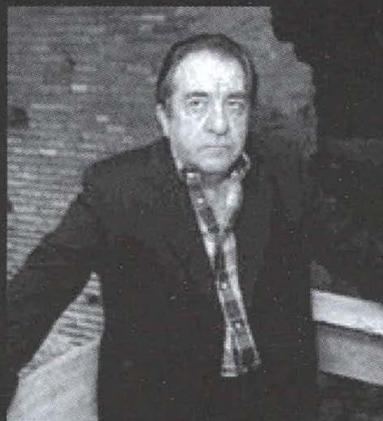
desarrollo, de hecho, finalizó: hoy, en los años 80, entre un cineasta africano y un cineasta alemán existe inconmensurablemente mayor distancia que hace diez o veinte años. Ambos pueden usar películas Kodak; pero el uso, destino, contexto sociológico y mediológico al cual se dirigen son profundamente distintos. En esta situación de explosión mediológica que caracteriza a las sociedades industriales avanzadas, el cine-crítico quizá es el operador audiovisual más extraviado entre todos. En efecto, él continúa presentándose como el especialista de una especialización desde confines cada vez más fluidos, como

>>>

>>>

el experto de una globalidad (aquella –tendencialmente planetaria– de los audiovisuales: televisión, videocasetes, videodiscos, videogames, etc., que a su vez forman parte integrante de los gigantescos aparatos de la información y de la comunicación: diarios, radio, publicidad, etc.). Sigue presentándose como aquel que sabe de algo, tendiendo a ser otra cosa diferente de la que él sabía, lo sorprende muy a menudo impreparado.

De esta contradicción a nivel teórico derivan no pocas contradicciones a nivel concreto. Estas contradicciones son más evidentes en la práctica crítica de quien, en las sociedades industriales avanzadas, tiene que operar en los grandes órganos de información impresa, semanarios y diarios (especialmente estos últimos). Es en este punto que algunas normas consagradas de la crítica cinematográfica asumen una macroscópica evidencia, apareciendo solamente ya como pésimas costumbres: reseñar virtualmente todos y, en seguida, los filmes en “estreno” en el mercado (en Italia, casi 500 anuales), obras de autor y pornopelículas, filmes de poesía y “makaroni-western”; ocuparse con inútil minucia crítico-informativa de cada uno de los episodios de una línea productiva explícitamente serial y no ocuparse, en cambio (y con culpable negligencia sociológica) del sentido, en constantes y variantes, del conjunto de la “serie”; subvalorar, cuando no olvidar, que el mercado nacional ofrece solo una mínima parte (en Italia poco más del 15%) del cine anualmente producido en el mundo; descuidar, cuando no ignorar, que existen cinematografías enteras cuya historia y cuya realidad actual son no solamente desconocidas por el público sino poco conocidas frecuentemente por la crítica misma, la que a lo mejor se improvisa experta en cine indio o mexicano cuando, por una casualidad, uno de estos productos “exóticos” llega a penetrar en las estrechísimas mallas del mercado; no tener nunca presente suficientemente a los espectadores de filmes en las grandes pantallas de las salas cinematográfi-



LINO MICCICHÉ

Nacido en 1934, el italiano Lino Micciché, si bien llegó a dirigir algunos documentales de influencia neorrealista, destacó ampliamente como historiador del cine y crítico cinematográfico, actividad esta en la que se inició muy joven, en la veintena, cuando aún estudiaba en la universidad, y que lo llevó a ser conocido a nivel mundial. Además de los muchos cargos que desempeñó –catedrático de las universidades de Trieste, Siena

cas (en Italia, 250 millones en 1979); operar, tanto respecto a las obras como a los autores, de manera tal, como si existiese una frontera clara y definida entre cine y televisión.

Si estas contradicciones, y he enumerado solo algunas, aparecen con especial evidencia, como se ha dicho, en la crítica cinematográfica de los grandes órganos de información, esas se reflejan también –aunque de manera diferente y con alguna diversidad de implicaciones– en la crítica cinematográfica que opera en otro lugar, en revistas, asociaciones, instituciones. Si bien con consecuencias relativamente menos graves (en todo caso, menos directas), respecto a los procesos de formación e información de la opinión pública, también esta crítica ejerce aún la actividad propia refiriéndose además esta a una noción de cine que cada vez se aleja y diferencia más de aquella en vigor por años y años.

y de la Roma TRE, donde fue director del Centro Experimental de Cine; crítico cinematográfico del diario L'Avanti durante cerca de 30 años; fundador de la “Mostra Internazionale del Nuovo Cinema” en Pesaro; miembro del Consejo Administrativo del Italnoleggio y del Ente Autonomo di Gestione per il Cinema; presidente de la Bial de Venecia; presidente de Scuola Nazionale di Cinema; presidente del Sindicato Nazionale di Critici Cinematografici; presidente de la FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica)–, que demuestran su infatigable labor por el cine, también aportó para la historia del sétimo arte numerosos libros, en los que se muestra como un profundo estudioso de la obra de Visconti, De Sicca y de Antonioni, por ejemplo, siendo el primero que publicó uno sobre el filme *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti, en 1971. Falleció el 30 de junio de 2004 en Roma.

En fin, el cine cambia, se transforma en otra cosa, modifica su propio público, se engloba en otros y más vastos fenómenos mediológicos. Lo único que no cambia, o cambia poco, o cambia insuficientemente, son los críticos: si no son siempre los mismos, por lo menos creen serlo; si no siguen las viejas prácticas, las varían poco; y, aunque se hayan dado cuenta de que los espectadores del cine (en sala) son cada vez menos, no parecen haber comprendido que los espectadores de los filmes (sobre la grande, pero principalmente sobre la pequeña pantalla) son siempre en mayor número. He dicho cine y he dicho filme con un propósito diferenciador. En efecto, creo que el problema fundamental para la crítica cinematográfica, al menos en las sociedades industriales avanzadas, debe ser aceptar esta distinción y entender que es precisamente en la progresiva divergencia entre cine o filme donde estriba la mutación enorme de estos últimos años: el cine, la



Zabriskie Point, Michelangelo Antonioni.

monocracia de la "mirada", en realidad tiende a desaparecer, por lo menos en el sentido de que tiende a confluír en el gran río de los audiovisuales, río que desemboca, luego, en el mar planetario de las comunicaciones de masa; en cambio, quedan por aquí y por allá (no solo en el ámbito del viejo cine, quiero decir) los filmes, aquellos que logran emerger y sobresalir de la gran videogalaxia. Ante un fenómeno tal no se puede continuar siendo, por lo menos tendencialmente, "críticos cinematográficos" en el sentido tradicional del vocablo: o nos ocupamos de la entera nueva globalidad audiovisual y eventualmente de cada uno de los "textos" únicamente como momentos de dicho contexto (que funciona justo en su conjunto: como globalidad); y entonces se deja de ser "crítico cinematográfico" para convertirse en crítico de la economía política de los "mass-media". O bien nos ocupamos de los filmes, o sea de cada una de las "obras"

audiovisuales que, en cualquier modo (sobre las grandes pantallas de las salas cinematográficas, pantallas televisivas, videocasetes, videodiscos, etc.), tienden a individualizarse en el contexto global de la industria de la información y de la comunicación más bien como discurso en singular y no como fragmento del discurso de conjunto; y entonces no se es más "crítico cinematográfico" sino críticos de un "arte" audiovisual, del que el viejo cine constituye la gloriosa, pero concluida, protohistoria.

Quisiera precisar, antes de terminar, que a esta tendencialmente necesaria distinción metodológica entre crítica del "medium" y crítica de la obra, corresponde una unidad deontológica justamente en torno al tema de la responsabilidad. Si por un lado la tarea del crítico es la de develar de vez en vez, y constantemente, los mecanismos de representación y de comunicación que producen el "sentido", mejor dicho las múltiples posibilidades de

"sentido" del "mensaje"; por otro lado, su tarea es la de evidenciar los mecanismos de canalización y de consumo puestos en movimiento por los grandes aparatos del dominio para integrar todo discurso en el orden del discurso consentido y dominante. En fin de cuentas, trátase de solicitar una fruición activa, creativa, autónoma, de cada una de las obras, la capacidad de leerlas a fondo, más allá de las apariencias; y de favorecer una relación libre, dialéctica, no fedeísta con los grandes sistemas mediológicos, las residuales posibilidades de pensar y decidir por sí solos su propia imagen del mundo. Es, ciertamente, una tarea ardua, también porque los grandes sistemas de la persuasión masiva ya poseen fuerza y poder inmensos. Pero no hay alternativas a esta batalla, que no es más que la siempre, mutatis mutandis; pero saber mudar es de la más grande importancia en este caso para que la verdad no sea una dogmática revelación sino una continua investigación. 🎬

Resolución* Razón de la calidad



Por Orlando Macchiavello.

Cuando en 1927 se inventa la televisión y en 1942 la computadora, nadie pensó en que estas interactuarían con la fotografía para crear la tecnología audiovisual de la que ahora disfrutamos los profesionales y aficionados.

La fotografía llevaba, a esa fecha, ventaja en su desarrollo, aproximadamente 150 años de ventaja. La fotografía cinematográfica a mediados del siglo XX era en B/N y este material había alcanzado ya cierto nivel y competía con las nuevas técnicas de reproducción fotográfica en color, la cual ya presentaba serias limitaciones, sobre todo de almacenaje y conservación. Debido a la inestabilidad de los colorantes y del soporte. El soporte cinematográfico de nitrato de celulosa era inflamable y se derretía bajo los efectos del "vinagre",

llamado así porque la descomposición química reproducía el olor del vinagre y convertía la película en un amasijo deforme y pegajoso. Los grandes éxitos de taquilla, como *Lo que el viento se llevó*, perdían su color y eran atacados por el vinagre. La industria perdería archivos de importancia histórica y económica.

Para recuperar, actualizar y poner en valor todas las películas había que cambiarlas de soporte mientras la industria del plástico (Kodak) encontraba el acetato de celulosa más fino, resistente y transparente que el anterior, con características mecánicas que aseguraban su estabilidad, y que por lo menos ya no era inflamable. Todas las nuevas bondades del celuloide colaboraron para mejorar la calidad de la imagen. El soporte magnético de grabación electrónica ofrecía un primer recurso, pero ni mucho menos el mejor.

De manera que se fabricó una computadora que permitía escanear la película, retocarla, imprimirla en celuloide nuevamente, material del soporte y la nueva tecnología del grano de plata, que hasta ahora no es superado por los medios electrónicos de grabación y reproducción digital.

La cinematografía siguió investigando sobre la estabilidad de los colorantes y del grano de plata, lo que permitiría un mejor contraste, latitud y sensibilidad. Al inicio de la industria fotográfica, los granos de plata eran terrones microscópicos de diferente tamaño y forma. Mientras más pequeño mejor calidad pero menor sensibilidad a la luz. Paralelamente, la industria de la óptica fabricaba lentes de uso fotográfico de gran calidad en la reproducción de los detalles y mejor contraste, para suplir lo que a la película le faltaba para reproducir imágenes de alta calidad.

Carl Zeiss Jena, famosa fábrica de los mejores lentes, queda en manos de los rusos al posesionarse sobre el territorio de la Alemania Oriental, al terminar la Segunda Guerra Mundial.

La tecnología del grano de plata ha permitido emulsiones de más alta sensibilidad, color y capacidad para reproducir detalles. Soporte, grano de plata, color, contraste y latitud son aspectos que contribuyen a la calidad, resolviendo la realidad en imágenes, igual o mejor que la agudeza visual del ojo humano.

El medio fotográfico reproduce una paleta de color y contraste mejor que los medios electrónicos, debido a que tanto la televisión como el video en su mecánica tienen limitado número de sensores dispuestos para grabar o reproducir la imagen. La televisión trabaja en una retícula de puntos limitada por la norma a la que corresponde; en el caso del NTSC (norma estadounidense) hasta 525 líneas horizontales y el PAL (norma europea) 625 líneas horizontales. La mecánica de reproducción de imagen en un televisor está basada en el impacto de un haz de electrones sobre un punto fijo en la pantalla. Al impactar en la pantalla este se ilumina formando la 1/210,000 avo parte de la información visual de la imagen a ser formada. El número total de puntos es de 525 x 400 igual a 210,000 (correspondiendo el 400 al número de líneas verticales), el total en líneas sería la capacidad máxima de calidad que un televisor pueda reproducir y sea cual fuera la imagen esta se formará sobre los mismos puntos en la que estuvo la imagen anterior. La intensidad del haz de luz dará un punto de un gris proporcional a la fuerza del haz. Muy intenso crea un punto negro, poco intenso, gris claro, sin incidencia, punto blanco. Entendiendo que cada 1/60 de segundo se forma la mitad de la imagen en el campo de líneas impares de la pantalla, que ocupa solamente 105,000 puntos luminosos, el haz de electrones en el próximo 1/60 avo de segundo formará la imagen en el campo de líneas pares. La imagen quedará completa a los 1/30 de segun-

do. Gracias a la característica del ojo, llamada persistencia retiniana, que es el efecto de mantener en la retina el estímulo luminoso hasta por 1/15 de segundo, es el ojo el que completa la imagen, percibiéndola como unidad. Campo de líneas impares, 1/60 de segundo + campo de líneas pares 1/60 = un cuadro a los 1/30 de segundo.

La velocidad de cuadros por segundo en el sistema NTSC es de 30 cuadros. Para el caso de las cámaras analógicas, los tubos de imagen captan la imagen y un obturador electrónico a velocidad de 1/30 de segundo procesa la imagen para efectos de descomponerla en cuadros. Bajo este principio, para aumentar la calidad visual, se hicieron televisores y videograbadoras que reproducían hasta 500 líneas verticales, de manera que habría más información visual (525 líneas horizontales x 500 líneas verticales, 262,500 puntos de información visual). Esta alternancia en la formación de los campos es lo que se llama exploración entrelazada. En el caso del video digital, ya no hay exploración del haz de electrones sino que los puntos de la retícula de la imagen son formados por elementos fotosensibles llamados fotodiodos (píxeles). Estos receptores se impresionan al incidir la luz sobre ellos y el número total de fotodiodos montados en unidades, llamadas CCD o Cmos, dará por resultado la calidad visual total. Dependiendo del precio de la cámara o nivel profesional de esta, el número de fotodiodos aumentará y por tanto su calidad de imagen, relativo también al tamaño y número de CCD.

Hasta este momento he evitado usar la palabra clave en este artículo, "resolución", que es la palabra síntesis que incluye los otros factores, que aportan a la calidad total de la imagen, percibida a través de un medio electrónico analógico o digital de grabación o reproducción.

La resolución en celuloide depende de:

- Grosor del soporte
- Grano de plata
- Colorantes
- Óptica
- Técnicas de revelado

En video, depende de:

- Tamaño del CCD
- Numero de los CCD
- Tamaño del píxel
- Número de píxeles
- Tipo y frecuencia de exploración (entrelazado, progresivo)
- Paleta de colores
- Compresión
- Óptica

Debido a que el medio digital se está popularizando para la producción audiovisual de largometrajes es necesario tener en cuenta las características de los dos sistemas: Filmación / Proyección, Grabación / Reproducción.

Considerando que la industria del cine tiene sus canales de exhibición en soporte celuloide, los productores de cine digital tienen que competir contra un medio de alta resolución, con equipos de baja resolución. El cine 35mm, formato de cámara y proyección tiene una resolución de 20 mpx, usando el argot digital. La industria hollywoodense cuenta con equipos digitales sofisticados y sumamente caros como la cámara DALSA o la Arri HD20 con 9 mpx sin compresión.

Los equipos a nuestro alcance en miniDV o con disco duro en HD o HDtv solo alcanzan en el mejor de los casos hasta 1600 x 1200 pxs. Es decir, 1.9 mpx. toda la calidad de la imagen. La resolución puede ser afectada si al registrar la imagen es grabada como entrelazado, es decir que la imagen se forma por campos, así como la televisión, y no por cuadros como el caso del progresivo.

Todos los parámetros de la edición no lineal deben ser fijados cuidadosamente si posteriormente el material digital será convertido a celuloide. Estos parámetros deben coincidir con los del laboratorio al cual se le encargue el trabajo. Cualquier conversión posterior significará una disminución de la resolución. 

*En anteriores números de Butaca se han desarrollado conceptos que el lector debe revisar para la comprensión total de este artículo.

Las tres CENSURAS

*El decir y lo dicho
en el cine*

“... A menudo la mutilación de los contenidos de los filmes es obra de la censura política pura y simplemente; o también de la censura de las “indecencias”, es decir de la **censura propiamente dicha**. Con mayor frecuencia todavía, es obra de la censura comercial: autocensura de la producción pensando en las exigencias de la rentabilidad, verdadera **censura económica**, por lo tanto. Tiene de común con las otras el hecho de ser una **censura a través de las instituciones**, y el término “censura institucional” podría servir para abarcar ambas de manera adecuada.

(Si la segunda es una autocensura lo es sencillamente porque la institución que censura y la censurada se confunden de manera provisional. Baste con ver, por ejemplo, el Código Hays.) Sea como sea, la censura institucional es más rígida con los filmes que con los libros, los cuadros, las piezas de música, por lo que los problemas de contenido en el cine están ligados a **permisos externos** de manera mucho más directa que el resto de las artes.

Por lo que se refiere a la tercera censura, la **censura ideológica** o moral (es decir, inmoral), esta ya no parte de las instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones por parte de algunos cineastas que no intentan más (o no han intentado nunca) sustraerse al restringido círculo de lo decible recomendado para la pantalla.

Estas tres censuras se disponen, según el nivel exacto de su intervención en el proceso que lleva de la idea al filme, según una progresión “natural” y de gran eficacia restrictiva: la censura propiamente dicha mutila la difusión; la censura económica, la producción, y la ideológica, la invención”

Christian Metz.



festival audiovisual estudiantil

del 5 al 10 de noviembre de 2007

RECEPCIÓN DE TRABAJOS HASTA EL 14 DE SETIEMBRE

Ficción
Documental

Reportaje
Animación

Video Arte
Video Clip

Video
Publicitario

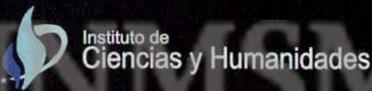


Av. Nicolás de Piérola 1222, Parque Universitario - Centro Histórico de Lima - (01)6197000, anexo 5211
cinearte.ccsm@unmsm.edu.pe - www.ccsm-unmsm.edu.pe/cinearte - <http://festivalaudiovisualestudiantil.blog.com>

Organiza:



Patrocinan:

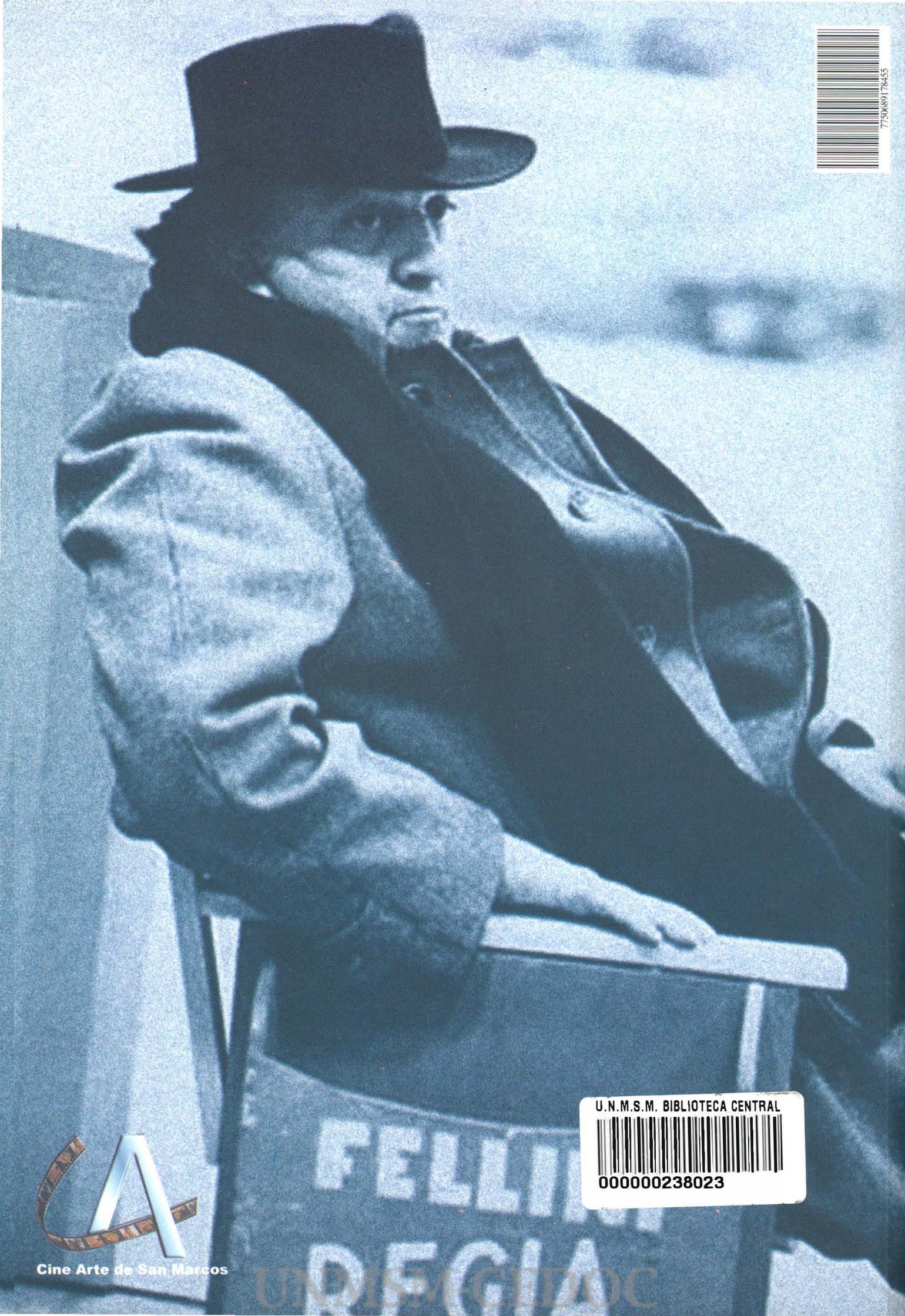


Hazlo corto!!!

UNMSM CEDOC



7750689 178455



Cine Arte de San Marcos

U. N. M. S. M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000238023

UN MISM GEDOC