

# RUTAGA

Dirección de  
Cine y Televisión  
de San Marcos

Año **10** Número **36**

## Oso de Oro para dos talentosas peruanas



Cortesía La República

**Americano**  
La película de  
Carlos Ferrand

**Eréndira**  
Guión de Gabriel  
García Márquez

**Dossier**  
Dirección de fotografía y guión:  
la experiencia canadiense

UNMSM CEDOC





CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS

Dirección de  
**Cine y Televisión  
de San Marcos**

UNIVERSIDAD NACIONAL  
MAYOR DE SAN MARCOS



SISTEMA DE BIBLIOTECAS  
BIBLIOTECA CENTRAL

CLASIFICACIÓN:

N.º DE INGRESO:

La Casona de San

el Parque Universitario

Todos los  
**MARTES**

6pm  
entrada  
**LIBRE**

Anfiteatro del  
Parque Universitario



# BUTACA

2009, año 10, número 36

Director

Mario Pozzi-Escot Parodi

Editora

Matilde Gamarra Rivero

Diseño y diagramación

Jorge Quiroga Paitamala

Diseño de carátula

Jorge Quiroga Paitamala

Coordinación

Verónica Rodríguez Trujillo

Miguel Bonilla Moron

Colaboran en este número

Nancy Baric, Carlos Ferrand, Gabriel García

Márquez, Pierre Gill, Philippe Lavalette,

Nathalie Moliavko-Visotsky, Pier Paolo

Pasolini, Nicolas Renaud, Augusto Roa

Bastos, Jerome Sabourin

Impresión

Centro de Producción Editorial

e Imprenta de la UNMSM

Publicidad y RR.PP.

Verónica Rodríguez Trujillo

Distribución

Cine y Televisión de San Marcos

Avenida Nicolás de Piérola 1222

Parque Universitario – Centro Histórico

de Lima

Teléfono 619-7000, anexo 5211

Teléfono: 619-7000, anexo 5209

cinetv.ccsm@unmsm.edu.pe

www.ccsm-unmsm.edu.pe/cinetv

www.butacaenlinea.com

**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

Lic. Roberto Velásquez Gutiérrez

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

# Editorial

La coyuntura cinematográfica actual atraviesa una vez más los páramos de la eterna crisis en la que está sumergida desde hace décadas. Ni la educación universitaria de algunos de los jóvenes cineastas, ni las producciones de los consagrados, que ya cumplieron con su aporte a juzgar por la taquilla y por la reacción consecuente del público frente a sus propuestas, ni los insistentes actuales directores que siguen produciendo a través del Conacine y llegaron sin darse cuenta a su techo expresivo con idénticos resultados, ni las óperas primas, muchas de ellas realizadas con una evidente ingenuidad orientadas al género y a la receta comercial, ni las producciones de los autodidactas videastas de provincia, la mayoría de ellas mediocres y de pésima factura técnico-artística, ni las oportunistas pelculitas provenientes del mercado publicitario o televisivo, y menos aún los jóvenes galardonados por sendos y merecidos premios internacionales tienen la solución en sus manos a no ser que potenciemos juntos todo el sector sin exclusiones, una verdadera evolución en cuanto a la organización gremial de cada uno de estos sectores para afrontar esta realidad y se inicie un transparente diálogo para democráticamente plantear soluciones tanto legales como jurídicas, es decir, una nueva ley frente a esta nefasta situación. Mientras sigamos dorando la píldora a la actual y obsoleta ley de cine, esta crisis tanto política, como económica y por supuesto expresiva remontará los niveles previstos, llevándonos a un callejón sin salida, y a un consecuente y ya evidente fracaso cultural, económico y expresivo, latente y presente por su ausencia en la gran pantalla comercial actual.

Esta situación merece un cambio frente al ya acostumbrado estado de copamiento por parte del cine comercial transnacional de los circuitos de exhibición, situación "madre del cordero", más aún si los distribuidores y sus exhibidores insisten en "lobear" posibilidades para alimentar el globo de los aportes del Estado premiando al cine peruano vía la actual ley, y al mismo tiempo obviar la realidad crucial de la necesaria nueva ley que el Perú necesita, que propicie la tan ansiada cadena industrial y el consecuente desarrollo, esencia de todo país que se respete y respete su creatividad y producción cultural.

**BUTACA 36**, inserta en esta realidad, nos trae de entrada la merecida portada sobre el premio internacional (el Oso de Oro del Festival de Berlín del presente año) obtenido por la película de Claudia Llosa, *La teta asustada*. Y una entrevista al decano de la Facultad de C. de la Comunicación de la U. de Lima, Dr. Óscar Quezada Macchiavello, sobre su labor educativa; un artículo sobre el cine peruano, "Comentarios reales sobre el cine peruano actual"; una apreciación sobre la película de Llosa; también un importante dossier que contiene una entrevista al cineasta peruano Carlos Ferrand, radicado hace más de 30 años en Canadá y una carta-testimonio sobre su laureada película *Americano*. En la sección Flash Back un tema necesario, tratado esta vez por el gran cineasta, ya desaparecido, Pier Paolo Pasolini, extractos del guión *La cándida Eréndida*, de Gabriel García Márquez, y un importante aporte sobre el guión, de Augusto Roa Bastos. Y para cerrar, una entrevista a cinco directores de fotografía canadienses sobre su labor y conexión con el guión y el director.

Como se ve ponemos el acento en el tema del guión por ser el primer eslabón de esta necesaria cadena industrial aún por construir.

## EL DIRECTOR



Transferencia: Vicerrectorado Académico

Memorandum N° 096 - VRAC - 2015 - 24609115

5/20.00

en el 3  
grm

25/06/15

DONACION



# Sumario

## **CÁMARA ACCIÓN**

**Análisis crítico de la premiada película de Claudia Llosa. 6**

## **MIRADA INTERNA**

**Habla Óscar Quezada Macchiavello, decano de la Facultad de C.C. de la U. de Lima. 10**

**Comentarios reales sobre el cine peruano. 14**

## **OJOS DE VER**

**Entrevista con Carlos Ferrand. 26**

## **FLASH BACK**

**El guión cinematográfico visto por Augusto Roa Bastos. 53**

**La estructura del guión, por Pier Paolo Pasolini. 62**



CÁMARA...¡ACCIÓN!

# La teta asustada,

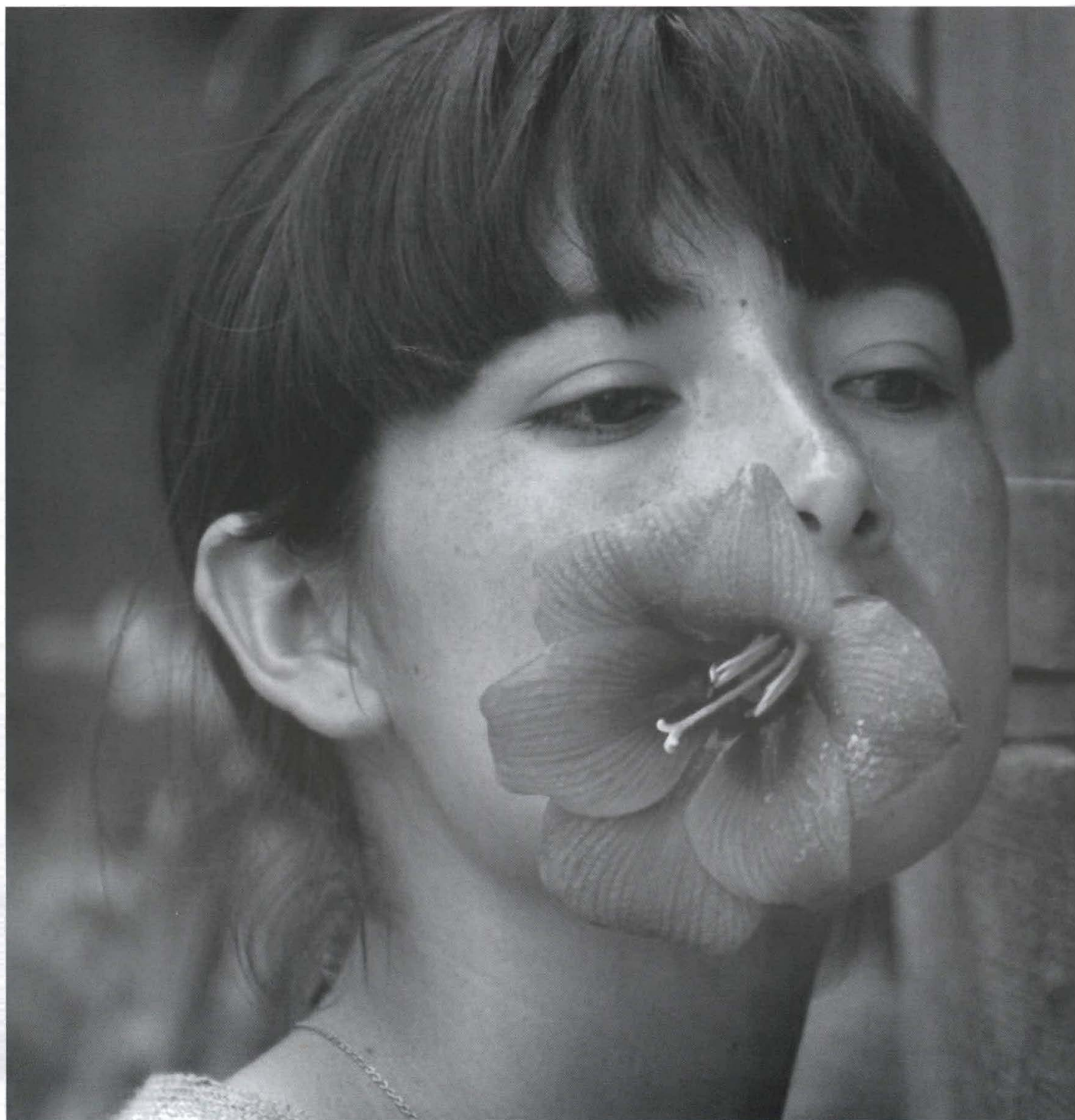
película de Claudia Llosa

.. Por Mario Pozzi-Escot.



UNMSM-CEDOC





**U**biquemos esta producción dentro de las nuevas corrientes expresivas que revitalizan el mediocre, repetitivo por lo superficial e insustancial cine peruano de los últimos años.

Con la aparición de directores de la última generación provenientes de diversas canteras académicas, perfeccionados en importantes universidades extranjeras, el cine en el Perú abre nuevas puertas tanto en lo técnico como en lo expresivo, confrontando además de esta manera la problemática de la financiación y distribución con elaboradas coproducciones

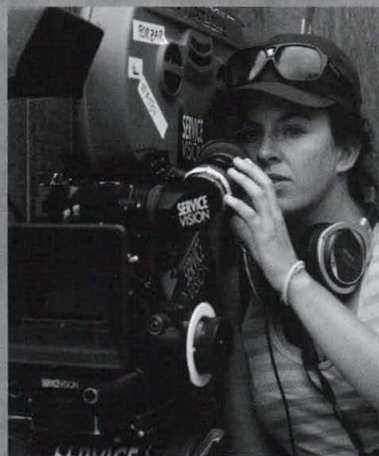
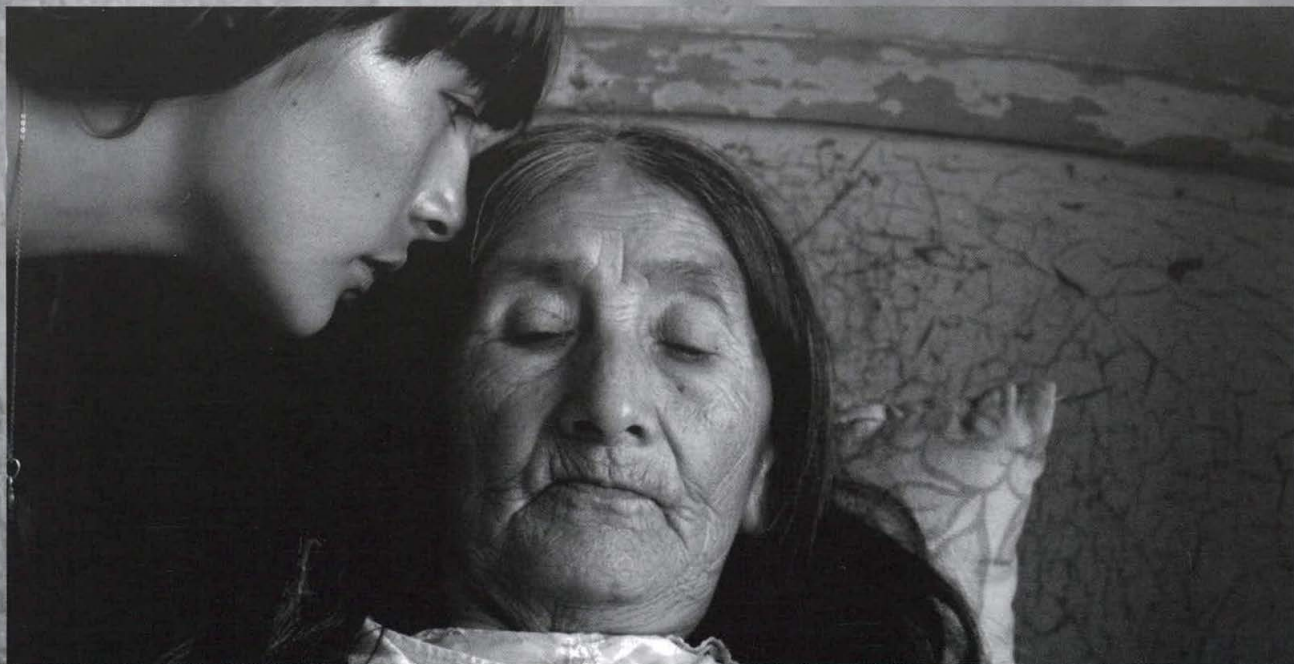
y financiamientos con la participación del CONACINE e IBERMEDIA, buscando llegar a su público ante la carencia de una legislación apropiada y tener presencia económica en el voraz mercado de la distribución y exhibición, copado por las grandes transnacionales del entretenimiento. Josué Méndez, Javier Corcuera y Claudia Llosa son tres de los más representativos, exitosos y auténticos realizadores actuales a la búsqueda de una expresión propia en constante cambio y un estilo que bucea más allá de las concesiones comerciales del anémico mercado interno de la mayoría de las últimas películas de la década

que está por terminar. Estas líneas como introducción al rotundo éxito de **La teta asustada**, película de Claudia Llosa ganadora del Oso de Oro del Festival de Berlín del 2009.

En esta segunda película de la realizadora, la fantasía se instala por derecho propio, la libertad que da el manejo artístico y técnico talentoso de la expresión cinematográfica más allá de territorios, culturas, costumbres, mitos o leyendas llega a una de sus máximas expresiones y usos: convencemos de la propuesta. El tema es peruano, la historia universal, por encima de la anécdota, la ficción; más allá



**"En esta segunda película de la realizadora, la fantasía se instala por derecho propio, la libertad que da el manejo artístico y técnico talentoso de la expresión cinematográfica más allá de territorios, culturas, costumbres, mitos o leyendas llega a una de sus máximas expresiones y usos: convencernos de la propuesta".**



de la realidad, la ficción. Lo de la Llosa es cine y del bueno, nos ubica en su propio territorio, el de la metáfora visual, la poética de la imagen y el audio y un sentido depurado del manejo de secuencias, personajes, caracteres y situaciones. El actual universo emocional peruano mostrado en la película trasciende época, lugar y tiempo. La migración, la guerra interna y sus secuelas, el decadente y asfixiado espacio burgués, la desbordante choledad limeña, el amor y sus misterios, los prejuicios y taras remanentes de la situación y nivel de la educación y cultura del país, son desarrollados con nitidez y plasticidad sostenidos con talento,

creatividad y sensibilidad, en el caso del personaje Fausta por la actriz Magaly Solier en una interpretación soberbia y a la vez simple. Un elenco real y convincente interpreta su propio mundo y rol. La historia se desarrolla en una atmósfera imaginaria emergente, sostenida en

una fotografía realista y cromática con una banda sonora precisa y sugerente, refleja el espíritu de la época, es crítica y consecuente, cubre espacios y muchas lecturas. Un producto casi perfecto para el actual mercado y la industria. De ahí el premio y éxito. 🎬



## **LA TETA ASUSTADA**

**España y Perú 2008. Color, 94 minutos.**

**Dirección y guión: Claudia Llosa.**

**Intérpretes: Magaly Solier, Susi Sánchez, Marino Ballón, Efraín Solís, Bárbara Lazón, María del Pilar Guerrero, Delci Heredia, Karla Heredia.**



## En un país incomunicado, la profesión de comunicador es una urgencia

**Entrevista al decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, Óscar Quezada Macchiavello.**

Por Mario Pozzi-Escot.

**-Me interesa la visión de la Universidad y de la Facultad sobre la realidad del Perú y su incidencia en la formación de los alumnos, ¿cómo se enfrentan los alumnos a esta realidad cuando salen de la universidad?**

-Muy buena pregunta, nosotros antes que periodistas, antes que publicistas, antes que cineastas, formamos comunicadores.

**-Exacto.**

-Comunicadores, comunicador en publicidad, comunicador en periodismo, comunicador empresarial pero ante todo comunicadores. ¿Cómo se traduce eso en la política académica, en la estructura del plan de estudios? Se traduce en lo que llamamos desde el año 1994, de eso ya hace 15 años, Plan de Estudio Flexible. ¿Qué significa esto? Que no somos partidarios de carreras rígidas, porque somos la facultad de comunicación más antigua y tenemos una experiencia de muchos años al respecto.

**-¿Cuál es la alternativa que ustedes proponen?**

-La alternativa es formar comunicadores con...

**-Experiencias diversas...**

-Con ventanas, pueden tener una vocación de periodistas pero tienen que tener una ventana abierta a los otros ámbitos, a los otros territorios

o dominios del manejo de la comunicación, eso nos lo ha enseñado la experiencia. Por ejemplo, resultados tangibles: Claudia Llosa, ganadora del Oso de Oro en el Festival de Berlín, vino a estudiar publicidad.

**-Sí, vi el anuncio que ustedes pusieron, esa es una buena estrategia.**

-Vino a estudiar publicidad, lo que nadie sabe, y en plena carrera de publicidad se fue dando cuenta de que le encantaban los cursos de cine. Qué hubiera pasado si se hubiera adoptado el patrón de la carrera rígida, esta chica solamente hubiera llevado cursos de publicidad.

**-Sería una excelente publicista.**

-Pero nunca hubiera tenido la oportunidad de...

**-De desarrollar su vocación...**

-Y sucede en muchos casos. Tengo muchachos en El Comercio, periodistas que entraron acá a estudiar cine y ahora son excelentes periodistas. ¿Por qué? Y ahí voy a la realidad del país.

**-Cuando se fundó la Universidad en los sesentas, estuvo claro a través de su filosofía que tendría una visión volcada a lo empresarial y a la satisfacción de las nuevas exigencias, al nivel de las nuevas tecnologías que se venían al Perú.**

-Esta es una nueva universidad, con una inspiración tecnocrática.

**-Que ha dado sus frutos. Recuerdo hace unos años, por ejemplo, una publicidad fantástica, súper agresiva pero bien planteada, muy bien posicionada en la que daban el mensaje de que ustedes formaban "tigres"...**

-A mí no me gustó mucho, tuvo buen impacto entre los jóvenes, pero por parte de la gente conservadora la Universidad recibió muchas críticas.

**-Sí, porque era bastante agresiva para el Perú tradicional.**

-Lo que voy es a eso, el Perú es un país multiglósico, como decía Enrique Ballón, con muchas lenguas, pluricultural, como lo constatamos antropológica y turística.

**-También, pero esa es una de las joyas, eso es uno de los tesoros de la diversidad.**

-Diverso, tanto biodiverso como antropodiverso.

**-Sobre todo, una universidad como esta que no es excluyente en eso, sino al contrario incluye y desarrolla políticas para esas realidades. Cuéntame un poco...**

-A eso voy, a pesar de esas riquezas, se constata día a día que es un país incomunicado o mal comunicado, que a veces no es lo mismo, porque la mala comunicación genera desinformación del otro, del diferente, entonces un

>>>





NMSM-CEDOC



>>>

país que a pesar de su complejidad, su diversidad, de su riqueza cultural, está mal comunicado o incommunicado y muchas veces fracturado. Mira lo que pasa con todo el sur del país, cada día la problemática es más seria...

**-No solo en Puno, Cusco y otras regiones, acá en Lima.**

-Puno y la sierra. Pienso que lo que necesitamos es ante todo gente con ética, ethos comunicador, ethos comunicativo. Pensamos que un estudiante de comunicación por más que se dedique a una rama de la comunicación debe tener un conocimiento aun cuando sea básico, aun cuando sea incipiente de toda la problemática de comunicación, por eso es que en los cursos de tercer nivel, tienen un curso de desarrollo, un curso empresarial, un curso de publicidad, obligatorio; un curso de periodismo, un curso de taller de video, de técnicas audiovisuales, un curso de radio, es impensable que un comunicador no conozca la realidad de la radio que es el medio que más une al país, es impensable que un estudiante siga cinco años en la Universidad y que nunca haya llevado un curso de radio, por ejemplo. En ese tercer nivel el alumno tiene el espectro, la visión de conjunto, cursos obligatorios, todos ellos, de toda la carrera de comunicación. Luego se va orientando, porque el plan de estudios es flexible, va orientando su formación hacia lo que le interesa pero ya sin dejar de conocer lo otro, así tenemos un periodista que conoce de publicidad, que conoce de cine o un cineasta que conoce de comunicación para el desarrollo o que conoce de comunicación empresarial, ahí tienes todos los juegos posibles.

**-Claro, son posibilidades y oportunidades. Dime, ¿frente a lo que denominamos la industria de las comunicaciones, la industria del entretenimiento, de la televisión, y sobre todo en esta era de "grandes fusiones", cómo encajarían estos jóvenes?**

-Yo pienso que ese perfil polifacético, con énfasis en algunas cosas está funcionando, monitoreamos, supervisamos el recorrido profesional de nuestros egresados y

## **"Mis clases las hago con Youtube, comienzo mis clases de Análisis del discurso bajando unos cuantos comerciales. La verdad es que el día de hoy eso ya no es un lujo, es una necesidad".**

felizmente vemos que a la gran mayoría, quisiéramos que a todos pero no es verdad, que a la gran mayoría le va bien, saben acomodarse en espacios laborales a veces exigentes, a veces problemáticos y sobre todo como estos alumnos son ya medio "nativos digitales", los "nativos digitales" ya los tenemos en la universidad, aquellos que desde que han nacido han estado pegados a la computadora.

**-A nivel generacional, son de dieciocho años, o menos los postulantes.**

-Sí, ya los que están ingresando son "nativos", pero los que nosotros tenemos aún son "medio nativos", pero esos "medio nativos"...

**- "Gente nativa", que vive en medio de la tecnología.**

-Claro que se mueven en ese mundo como en su medio ambiente.

**-¿Qué oferta tienen como soporte tecnológico a nivel pedagógico?**

-Felizmente tenemos una oferta de primer nivel.

**-Tienen sets, diversos estudios, equipos.**

-Tenemos todo, tenemos una oferta que permite que cualquier alumno que esté en la Universidad con una laptop pueda estar inmediatamente conectado a Internet. Todas las aulas de la universidad tienen proyector, Internet, computadora.

Mis clases las hago con Youtube, comienzo mis clases de Análisis del discurso bajando unos cuantos comerciales. La verdad es que el día de hoy eso ya no es un lujo, es una necesidad.

**-Forma parte de lo cotidiano...**

-Es una necesidad; tenemos este soporte tecnológico que nos permite enseñar la comunicación tal como es.

**-¿Y a nivel de profesores?**

-También, tenemos profesores muy antiguos, tenemos algunos que son instituciones.

**-¿Como cuáles?**

-Bueno, se los ve en los medios: el "Diablo" Zamalloa, "Chacho" León, Ricardo Bedoya...

**- Muy buen plantel.**

-Es una escuela. Tenemos 70% de profesores egresados que han hecho posgrado, considero que somos una escuela de comunicaciones, los años no te los regala nadie, estamos por llegar a los cuarenta años de Facultad de Comunicaciones....

**-Desde la época de Pinilla...**

-Claro y eso es un patrimonio para la memoria, las otras facultades son chibolitas, son muchachitas, la nuestra ya es viejona.

**-Como se dice, "pisan fuerte". ¿Cómo ves el cine peruano, cómo los medios, la televisión?**

-Con mucho optimismo, porque somos un país creativo.

**-Pero la calidad de nuestro cine, de nuestra televisión...**

-Yo creo que se proyectan, aunque a veces hace falta tener un poquito más de audacia, los cánones empresariales muchas veces son muy sumisos a lo que viene de afuera, a los formatos, se está demostrando gran capacidad para generar nuestros propios formatos, nues-





tros propios esquemas de producción. Algunas experiencias de Plus TV son muy interesantes: "A la vuelta de la esquina", el programa de recuperación de la memoria; el programa de Gastón Acurio, "Aventura culinaria". Y por supuesto el cine, tenemos una película ganadora, creo que podemos decir que hay un cine peruano antes de Claudia y otro después de Claudia.

**-Creo que cambiaron muchas cosas, en eso estamos de acuerdo.**

-Y en publicidad también hemos ganado en Cannes...

**- Eso es algo que no se ha conocido**

**suficientemente, salvo entre la gente del medio.**

-Yo tengo optimismo, si abstraemos, porque no podemos hablar de la realidad de todo el país, tengo bastante optimismo, porque hay que ser muy honesto, muy hidalgo en todo esto. He sido presidente de la Asociación Peruana de Facultades de Comunicaciones dos años, del 2004 al 2006, y veo que mis colegas y que las universidades hermanas, las universidades de la competencia lo están haciendo muy bien: la Católica, la UPC, la San Ignacio también, la San Martín, veo que se está trabajando muy bien la formación de comunicadores en nuestro país. Nosotros somos la mamá,

pero una mamá que reconoce que los pollitos están creciendo.

**-Dime algunas palabras para los jóvenes.**

-Que amen a su país, que se comprometan con el país, que no sean egoístas, que no vean solamente su éxito personal, que no se cierren, por supuesto es legítimo el éxito personal, pero que no se encierren en un castillo que los aparte o los separe de la problemática de su país, que se comprometan con su país, porque el país lo necesita, es un país incomunicado y la carrera de comunicación más que nunca es urgente. Es una urgencia. 🎬



# Comentarios reales sobre el cine peruano actual

Por Mario Pozzi-Escot.

**E**l cine peruano de estos primeros diez años del siglo XXI transita en medio de su conocida y habitual crisis, a estas alturas endémica, heredada del siglo pasado a través de dos sendas leyes cinematográficas de diverso cuño político e

ideológico y su consecuente repercusión en la realidad cinematográfica del país. Supervive actualmente en medio de la utópica esperanza en la ley actual y sus posibles adaptaciones o transformaciones. Crisis no solo expresiva sino económica, a pesar de la aparición de los muy bien "marqueteados" éxitos y merecidos premios internacionales a

tres jóvenes cineastas, Josué Méndez, Javier Corcuera y Claudia Llosa.

La realidad de nuestro cine como hecho socio-político y económico no se sustenta en la "aparición", digamos natural de nuevas o talentosas generaciones o de exitosas películas competitivas dentro de nuestro reducido mercado





>>>

de la exhibición, ni mucho menos del esperado aporte de talentosos directores. Crisis actual sorteada hábilmente por el "ente regulador", Conacine, con una política adecuada a las exigencias del gobierno de turno, lo que le permite conseguir del Estado jugosas cuotas para repotenciar los concursos de proyectos cinematográficos, ampliándose de esta manera la gama y la frecuencia de sus convocatorias, realidad a estas alturas rutinaria porque es parte de su obligación que no toma en cuenta la situación, responsabilidad y factibilidad de muchas de las producciones premiadas, quedándose un buen número en las primeras etapas de producción, sin negociación para la coproducción o simplemente sin realizarse al intervenir factores que van desde la incapacidad de financiar realmente los proyectos por parte de los productores, o la simple y letal "supervivencia" de la microempresa al sustentarse estas en los aportes del Estado, que si bien son anunciados como se debe, con gran pompa y brillo mediático, este demora y no cumple la entrega de ley o la malcumple en fechas retrasadas dejando de abonar la cantidad debida, provocando para muchos un intrincado y subterráneo malestar jurídico-legal, además de problemas de producción generando a su vez un empanamiento de las pocas películas realizadas, saliendo estas al mercado a competir en deficientes condiciones. A esta situación se agregan los "oídos sordos" crítico-mediáticos y la "vista gorda" del Conacine frente al exiguo y fracasado resultado de mercado de las producciones realizadas. Menudo problema legal y financiero a mediano plazo, tanto para la entidad como para las productoras en cuestión. Situación real, latente en medio de esta obsoleta legislación actual, mantenida desde hace años por el Estado y los gobiernos de turno.

El Conacine y su entorno cinematográfico -en dialogadas y dilatadas discusiones con claros retrocesos mediatizados- hartos conocidos desde la promulgación de la ley 26370 con los exhibidores nacionales y distribuidores del cine co-

>>>



El niño picapedrero: el trabajo infantil en Lima. La espalda del mundo de Javier Corcuera.





mercial internacional, además de las fallidas gestiones con las diversas y extintas representaciones del gremio dejaron pasar coyunturas y oportunidades para reformular la actual ley, o, a través del diálogo y la justa convocatoria a la comunidad cinematográfica por entero, cambiarla por una legislación moderna y adecuada a nuestras necesidades y realidad. Desarrollando convenientes estrategias los gremios transnacionales especializados en logros a través de lobbies y movimientos de presión política lograron coyunturalmente mantener el actual sistema de exhibición y distribución, lo que ya a estas alturas es historia, es decir desde la ley proteccionista 19327, promulgada durante la dictadura del general Velasco, a la actualidad que se vienen generando situaciones jurídicas y legales que hacen retroceder o inmovilizan las aspiraciones de la comunidad cinematográfica, representadas en el Conacine, hasta llegar a la situación que veremos a continuación: con el supuesto aporte de estas entidades se intenta actualmente paliar la crisis, el Conacine propone la creación de un fondo pro cine, proyecto de ley 30912008, con el apoyo de un congresista emocionado por el triunfo de la película de la cineasta Claudia Llosa, quien consideró oportuno elaborar una propuesta de modificación de la ley 26370 usando el impuesto municipal en un 50 por ciento a favor del Conacine, aún en manos de las Comisiones de Economía y Educación del Congreso, evaluándose su factibilidad, generándose ante esta acción un movimiento legal que bloqueó las buenas intenciones del congresista y el Conacine al oponerse inmediatamente a esta propuesta el gremio de la distribución y exhibición, ofreciendo como alternativa otorgar al Conacine un porcentaje a negociar de dicho impuesto. Inmediatamente, y digamos oportunamente, otro congresista presentó al Congreso el proyecto de ley 33392008, llamado Ley de Masificación del Cine y Fomento a la Cinematografía Nacional. Ante esta danza legal, oportunista y sobre todo política, el Conacine impulsa el proyecto de ley 30912008 y según su comunicado dirigido al gremio cinema-



tográfico, luego de un estudio y análisis del proyecto de ley dará opinión a las entidades oficiales que lo soliciten afirmando sus funciones según la ley 26370, situación latente y en proceso que solo facilitará, de ser aprobada, cualquiera de las gestiones en el crecimiento de la torta a repartir y mantendrá la situación real de anacronismo y subdesarrollo empresarial e industrial de nuestro cine. Solo "aparecerá", para

regocijo de los cinéfilos y sus clones cibernautas, en la próxima década algún producto generacional de éxito y quizás alguna producción realmente talentosa y creativa, además de productoras supervivientes recurseándose entre la televisión comercial y la publicidad, amén de su consabido y fallido largometraje cada dos años a través de la actual ley en proceso de "reformulación". A la política comunicacional del

Estado de no asumir una moderna y adecuada legislación en beneficio del cine en el país, se agrega la existente desorganización gremial del sector y la poca resonancia de esta problemática en los pasillos del Congreso actual, del Ejecutivo, en municipios y otros organismos del Estado, a pesar de la cercanía de algunos congresistas progresistas y directores oficiales del ente regulador cinematográfico, lo que perpetúa

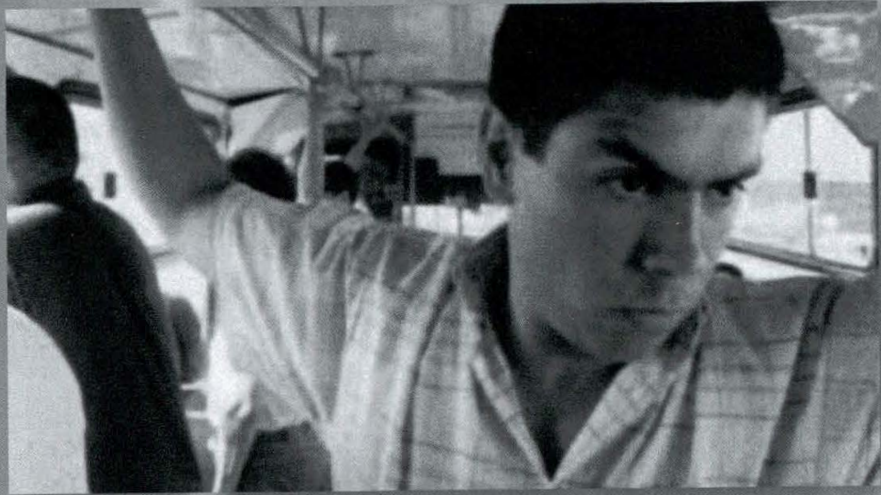
la decadente situación en medio de un círculo vicioso de usufructo excluyente, de unos pocos directores y sus fallidas películas, algunas óperas primas o algún "buen" e integrado documentalista. Basta revisar los afamados y repetidos premios pecuniarios y su resultante, tanto en el mercado de la exhibición así como producto técnico-artístico y comunicacional. Realidad que corresponde a la situación del país propiciada por la

**"Vivir". La espalda del mundo.**

obvia carencia de una legislación moderna y nacional adecuada a nuestra realidad que incluya un fondo de financiamiento, una escuela de cine, la eficaz cuota de pantalla en la exhibición para las producciones peruanas y un banco para el financiamiento de los proyectos, lo que según la evaluación neoliberal actual afectaría a las transnacionales, puesto que el fondo financiero no solo







*Días de Santiago, de Josué Méndez.*

>>> recibiría dineros del Estado, el mismo que va a "fondo perdido" en la actual ley sino que se retroalimentaría con un mínimo impuesto a las entradas, punto crítico para ellos puesto que las afecta, teniendo de esta manera la comunidad cinematográfica con esta recaudación y un adecuado manejo financiero, real presencia del fondo en el sistema económico bancario del país. Lo que ge-

neraría una mayor oportunidad a jóvenes cineastas, empresarios y productoras convenientemente equipadas. Los cineastas mal representados y solo con la presencia de una asociación de productores, el resto sin voz en esta danza de los premios por estar convenientemente desorganizados y digamos "aparecer", como ya es costumbre como una "portátil" oportunista que no es sino restos de la fenecida ACDP, a cada

convocatoria a elecciones para la representatividad en el ente o a cada concurso anual, el resto de comunicadores, cineastas y videastas poco o nada hace o puede decir frente a esta rancia, legalista y oportunista realidad balanceándose entre los intereses de gobiernos de turno, los del ente regulador Conacine, el entorno cinematográfico, su política de preservación de esta realidad y como hemos dicho las transnacionales

y sus recaudaciones por la exhibición y distribución de su mercancía en el país. Esta situación propicia a los pocos cineastas, multitud de comunicadores y algunos técnicos, sin olvidar a "cineastas en para", a aglutinarse en grupos de poder y vincularse a esta realidad a la espera de un premio salvador. De ahí el silencio. Situación que se arrastra desde la dación de la actual ley de cine propuesta por el inefable Fujimori, pro-

mulgada en 1994 como se recordará en medio de una casi habitual situación político-económica: golpe de Estado cívico-militar, cuyo devenir en dictadura corrupta fujimontesinista es hartamente conocida. La intrincada red político-económica y administrativa, por no decir burocrática, que sustenta esta situación pervive frente a la aparente apatía y la inutilidad de las negociaciones por una nueva ley y su consecuente reglamen-

tación que se pierde en medio de la inoperancia y las contradicciones del sector cinematográfico, inmerso en esta perpetuada crisis ligada a la evidente realidad que plantea el rol y la inserción del país en la llamada globalización capitalista, lo que repercute en nuestra inexistente industria cinematográfica de una manera irreversible y totalitaria, carente como todo país dependiente de

>>>



>>> una convincente cadena productiva y sus consecuentes beneficios, como ya sabemos referida en nuestro país no solo al cine sino a otras industrias, es decir, hablando de economía, el mercado "cuello de botella" de la exhibición y distribución copado por los intereses

transnacionales no permite a través de artimañas legalistas muy bien acompañadas por técnicas de mercado y su silencio mediático correspondiente, la adecuada exhibición de las pocas películas comerciales producidas, ni el adecuado apoyo jurídico-legal que propicie la industria cinematográfica

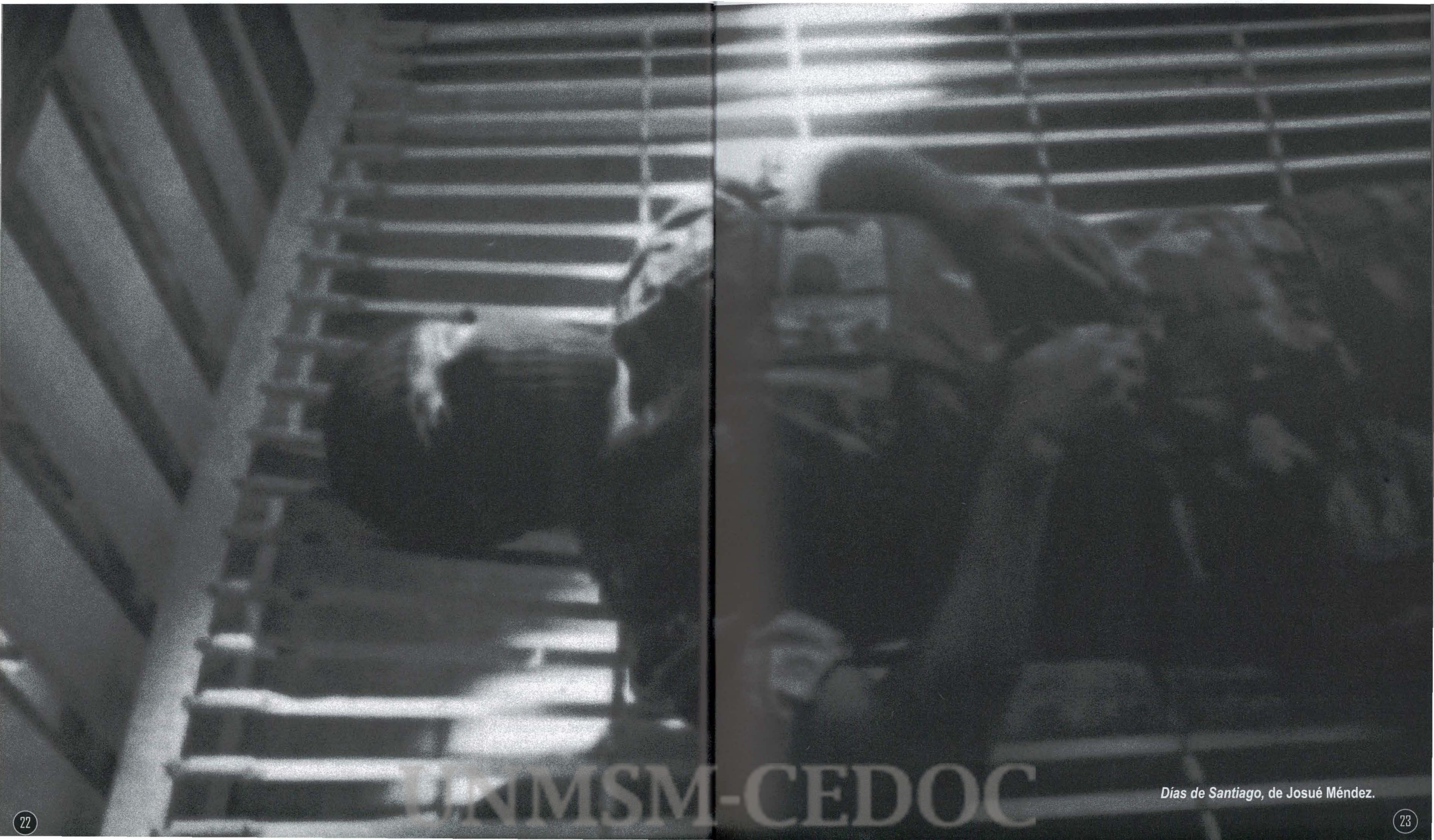
local. La cartelera limeña que agrupa a la gran mayoría de multicines del país brilla por la ausencia de películas peruanas, y si las hay no pasan de tres a cuatro semanas de contacto con su público, las que son retiradas aduciendo programación comercial estadounidense previa y la poca taquilla obtenida, el

conocido sistema de rotación en los multicines cumple su objetivo para el cine peruano, ninguna producción calienta pantalla a la espera de su ansiado público, lo que repercute como es obvio en la recaudación, ninguna película de la década en curso recuperó el capital invertido, ni las premiadas internacio-


nalmente, salvo alguna excepción de "rompió récord" de asistencia de público en las primeras semanas, frente a la acostumbrada mala performance de nuestro cine. Este público, reducido a un galimatías llamado "público objetivo", no conoce, no se refleja, no se identifica

con las propuestas fallidas del cine hecho en el Perú con apoyo del Conacine o de Ibermedia, lo que cierra el proceso base de la crisis actual: no hay consolidación empresarial y el cineasta no vuelve a filmar más, a no ser que postule repetidas veces, y está en su

>>>







**"La cartelera limeña que agrupa a la gran mayoría de multicines del país brilla por la ausencia de películas peruanas, y si las hay no pasan de tres a cuatro semanas de contacto con su público, las que son retiradas aduciendo programación comercial estadounidense previa y la poca taquilla obtenida, el conocido sistema de rotación en los multicines cumple su objetivo para el cine peruano, ninguna producción caliente pantalla a la espera de su ansiado público, lo que repercute como es obvio en la recaudación, ninguna película de la década en curso recuperó el capital invertido, ni las premiadas internacionalmente, salvo alguna excepción de cine comercial peruano que "rompió récord" de asistencia de público..."**

>>>  
derecho, a las diversas opciones del Conacine y que con el posible apoyo de coproducciones además del Ibermedia logre, después de muchos años y esfuerzo, su objetivo: realizar la película, la cual repetirá una vez más el mismo resultado. Público en su mayoría alienado por el entretenimiento y por el consumismo, sobre todo carente de educación y cultura audiovisual que sucumbe a las grandes campañas mediáticas de las Mayors y de sus felipillos en el país que saturan y posicionan sus productos copando la gran mayoría del negocio de los multicines de la capital y los pocos de provincias. Sin olvidarse, por supuesto, de la mala competencia por la existencia comercial posicionada en el nefasto y para muchos necesario mercado de la piratería cinematográfica. Si de cuestión temática queremos hablar, el problema es aún más complicado, la violencia, el sexismo, el melodrama, la hiperacción, el romanticismo ramplón y la pseudocomedia a la estadounidense, a la italiana o francesa, cumplen su real objetivo de entretener y mediatizar de cierta manera el espíritu crítico y la conciencia sobre la realidad de la mayoría de los espectadores. El actual cine peruano, salvo conocidas excepciones, se muerde la cola perpetuando de manera mediocre recetas y artificios copiados o en el mejor de los casos calcados del inefable cine B de género con los resultados ya conocidos.

Alternativas no faltan, el salto al cine en video digital, circuitos paralelos, po-

pulares, independientes, universitarios, institucionales, la propuesta aún débil del cine en video en provincias, un cine ligado a la esencia de nuestra idiosincrasia, el cortometraje, festivales, encuentros, salas tipo microcine, etc., son solo un ideal en proceso, desatendido no solo por la crítica y los medios sino, por supuesto, por el Estado, mientras que los involucrados, persistentes algunos de ellos, persiguen sus sueños como debe ser, realizando a bajo costo sus ansiadas películas, aunque si estas propuestas son vistas con real espíritu crítico, en su mayoría carecen del impulso ideológico, el riesgo creativo y repiten de alguna cansada manera las otrora propuestas cinematográficas de diversas corrientes transformadas en receta cinéfila y sus derivados asépticos de manera vacua, efectista e insípida, al carecer de la necesaria lucidez política, social y artística. Se tendrá que estudiar el sistema curricular en el sinfín académico local, puesto que la mayoría de estas propuestas provienen del campus institucional educativo. Del Internet transformado a través de sus blogs, comentarios, encuestas, foros virtuales y páginas Web "especializadas" en inocuo curriculum vitae al infinito, rescatamos su extraordinaria capacidad para albergar una monumental información mediática y cultural en medio de la consabida basura y el morboso uso de este medio contemporáneo. Queda pues la palabra del cineasta o videasta independiente y su obra frente a esta realidad comentada. 📺



# “Para salvar la esencia de la diversidad es necesario querer preservarlo todo”

Entrevista con Carlos Ferrand

Por Nicolas Renaud  
y Nancy Baric.

**Nacido en el Perú, residente en Québec desde hace una treintena de años, el cineasta y director de fotografía Carlos Ferrand vivió y trabajó recorriendo con su cámara las tres Américas. Su último largometraje documental es un viaje cautivante desde la Tierra del Fuego hasta el Ártico a la búsqueda de su “gran familia americana”.**

**Americano\*** es un filme eminentemente personal, que se desarrolla a través de la vida de viejas amistades del cineasta, donde la historia de cada uno de ellos está ligada a la historia del continente, de su diversidad y particularmente de sus pueblos autóctonos que aún viven de norte a sur, desde hace miles de años.

Un texto narrativo magníficamente escrito por el cineasta, nos acompaña a lo largo del viaje, invitándonos tanto a la reflexión política como a la ensoñación poética. **Americano** es una vasta exposición a múltiples voces en las cuales los sobrevivientes cantan, los fantasmas cuchichean y los hombres hablan con los animales. Al espectar el filme y adentrarnos en su densa propuesta, nuestra experiencia no solo se reduce a seguir su propio discurso sino que se enriquece con la danza envolvente de las imágenes donde los cambiantes colores regionales y sus propios rostros nos proponen múltiples lecturas. La cámara guiada por una presencia emotiva e instintiva nos invita por momentos a caminar entre la realidad y el sueño para traernos nuevamente a una realidad que más

## PERFIL

Carlos Ferrand nació el 23 de enero de 1946 en Lima. Es realizador: A.R.R.F.Q., director de fotografía: S.T.C.V.Q.,escenógrafo: S.A.R.D.E.C. Estudió en:

**1969 - 71:** Institut national d'études cinématographiques (INSAS), Bruxelles, Bélgica.

**1968 - 69:** Estudios de cinematografía con A. Robles- Godoy, Lima, Perú.

**1964 - 68:** Le Moyne College & Université de Syracuse, New York, EE.UU.

## B.A. Fine Arts.

**1963 :** St.Michael's College, Inglaterra. Winnooski, Vermont, EE.UU.

**1962:** Colegio Winnetka (Secundaria). Lima.

parece una pesadilla atravesada por el sufrimiento y la muerte.

**—Cuando nos adentramos en la materia del filme, inmediatamente pensamos, a partir de tus lazos con estas personas, que la idea de hacer este trabajo la tienes dando vueltas en la cabeza desde hace muchos años, ¿cuáles son los orígenes del proyecto?**

—Fue el productor Sylvain L'Espérance quien me dio la idea al preguntarme: “¿Si has vivido tanto tiempo por las Américas por qué no haces un filme sobre tus recorridos?”. No se me había ocurrido, encontré la idea excelente,

aunque persistiendo siempre la dificultad de creer que podría hacer algo interesante remontando mi propia historia personal. Verdaderamente tengo que agradecer a Sylvain de haberme propuesto hacer el filme.

**—Antes de hablar de los múltiples temas del filme me gustaría abordar la forma, ya que esta produce un certero efecto, hace que no sintamos el esfuerzo de un estilo preconcebido, impuesto, simplemente las cosas llegan por sí solas. ¿Cuál es tu apreciación sobre esto?**

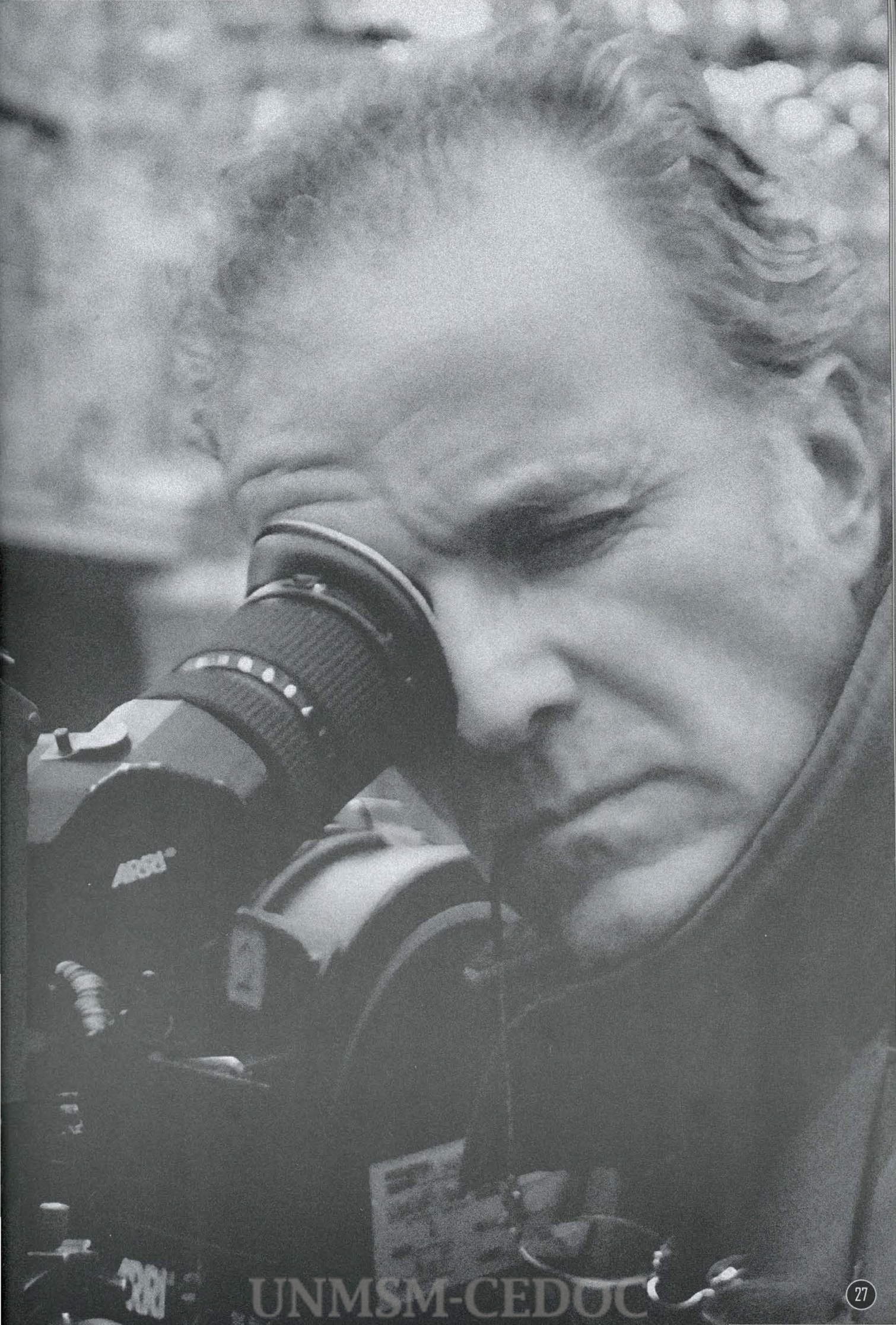
—Quise que el espectador sienta que está ahí, quise que estuviésemos ahí. En el montaje por ejemplo, esto significa la ausencia de fundidos encadenados, pienso que el sonido sobrepasa la imagen en solo tres momentos o lugares. Durante el rodaje a veces yo encuadraba mal y bueno que más da, puesto que yo no quería presionar a mis amigos con el grueso truco del “cinema”, una vez que comenzaba a filmar continuaba tratando de seguir lo que las personas decían, quiénes eran o qué eran, jamás según nociones de encuadre o de luz... todo lo que sucede fue filmado una sola vez, el punto de partida debe ser la vida y no el cinema.

**—Pero tu filme no tiene ese sello aproximativo y accidental, ese “aspecto sucio” que se encuentra y se acepta algunas veces en ciertos filmes rodados “en vivo”, no existe la impresión de un encuadre pobre o que la cámara está mal emplazada...**

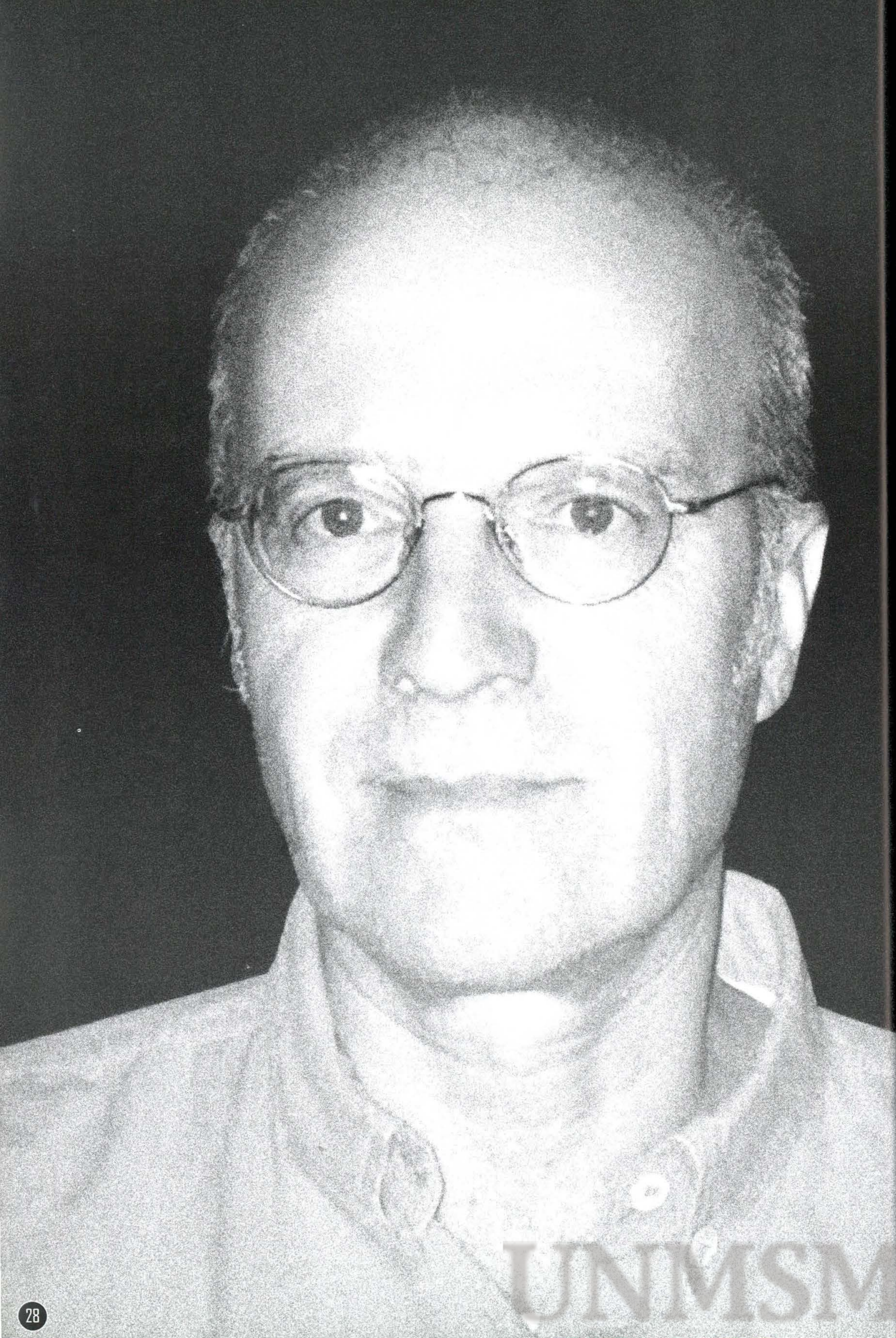
—¡Si ustedes lo dicen! Creo que son los cuarenta años de oficio y de mucho trabajar con la cámara. Todos esos años de práctica están por algo. Forma

>>>









>>>

la filmación, en la edición... es muy difícil hacer un filme personal, "de autor" como se dice, me es difícil tener confianza para esto. Felizmente tuve la confianza de otros, de Catherine (compañera y sonidista) del productor, de la editora Dominique Sicotte. Me alentaron en lo personal, me dijeron que no tenía opciones, que no tenía alternativa que debía enfrentarme a mi propia visión para realizar el filme. Por ejemplo, en la primera edición los lazos con mis amigos tenían menos presencia, no eran muy claros, poco a poco fui encontrando los medios para integrar mi relación con ellos.

**-Esta dimensión le da forma al filme, constituye el punto de vista, y al mismo tiempo no sobrepasa el aspecto personal. Es decir no encontramos ese tono tan frecuente y reconocible en los filmes personales y autobiográficos, no tenemos el sentimiento y sentido de estar volteando páginas de un diario íntimo, ¿todo esto fue una opción consciente?**

-Me alegra escuchar lo que dices puesto que estuve muy consciente de todo esto. Por ejemplo con Fortunata, con quien me encontré en Lima después de muchos años, y que me mostró fotos de mi familia, fotos que no conocía de mi padre y de mi madre. Pero todo el mundo tiene un padre, una madre, todo el mundo puede sentir nostalgia de este hecho y al asociar el espectador su propia historia con la película, pasa a segundo plano mi historia. También hay una foto mía con mi madre, foto en la que estoy feliz y en la cual el espectador reconoce también su propia felicidad y sobre todo la ausencia de esta y lo efímero de estos momentos. Es universal. No tiene ninguna importancia en este caso

el saber más sobre la relación con mi madre, quise que ciertos elementos de mi historia sirvieran de puente a hechos y cosas universales.

**-Los elementos personales nos llevan casi siempre a cosas más profundas. Tus lazos con la gente, sus historias, nos llevan a una visión de las Américas...**

-Hablo de América desde una visión personal como individuo, como ciudadano. No soy capaz de hacer una tesis sociopolítica sobre las Américas. Parto desde un punto de vista subjetivo lo que no impide una apertura a lo universal. Ese es el punto. Puesto que lo contrario de la objetividad no es la subjetividad, es lo engañoso, es lo falaz. La subjetividad es una buena manera de comprender objetivamente lo que acontece. Lo que nos lleva a pensar que un documental debe ser un producto neutro, esto no tiene sentido, en principio esto no es posible puesto que nos llevaría a una serie de errores y horrores en el estilo, en los encuadres...

**-El punto de vista personal en tu caso forma parte de la narración, está encarnado en ella, pero tu presencia delante o detrás de la cámara es muy discreta ¿te cuestionaste este aspecto? Se te ve una sola vez al comienzo del filme, cuando tocas la puerta de Fortunata, la señora que trabajaba con tu familia y que te vio crecer...**

-Creo que el que me vean en ese justo momento fue suficiente para la película. Realmente tuve mucho cuidado de no caer en el "me, myself and I". Si me encuentro delante de cámara cuando llegué donde Fortunata, fue porque estaba tan emocionado que le di la cámara a mi amigo. Además quise abrir el filme con ella y su nombre maravilloso, Fortunata, deseando la

buena fortuna para esta película.

**-También vemos antes de iniciar el viaje, un indio realizando una ceremonia "de pago" para tener el permiso y el favor de los espíritus, considerando la riqueza del material encontrado en el curso del viaje, ¿crees tú que los lazos entre los hechos y cosas se dieron, digamos bajo el sentimiento de que la película iba protegida por una "buena estrella"?**

-Sí... y también recé mucho. El filme es también católico porque es mi cultura. Yo no soy practicante, no tengo ninguna ligadura a la iglesia católica, pero mi paisaje psicológico es católico. Sería inútil luchar contra esto. El catolicismo en los países andinos es sincrético, es una fusión de creencias paganas y otras muchas formas religiosas, es una manera de ver el mundo. Cuando los españoles llegaron impusieron el concepto de un solo dios, los quechuas lo aceptaron y lo introdujeron en su panteón religioso, nunca pensaron que a nombre de ese único dios se iniciaría un genocidio que trascendió la historia. Esta visión sincrética fundamenta mi cultura, por tanto soy supersticioso, sentimental, incapaz de fingir lo contrario.

**-¿Entonces aun sin ser practicante, ni quizás creyente en el sentido religioso tienes una cierta relación con el "misterio"?**

-Por supuesto. Mi atracción por la luz forma parte de todo esto, es para mí una magnífica manifestación de lo "milagroso". Creo en el milagro, no solo creo en lo racional. Una de las grandes dificultades de la vida en esta sociedad es su falta de sueños, de surrealismo, de vuelo y de trance. Busco constantemente el trance, el estado de trance

>>>

UNMSM-CELD-OC



>>>

que solo las películas pueden procurar. No me gusta el distanciamiento. Debe seguir siendo posible el perderse; perderse y regresar al mismo punto donde nos hemos perdido.

**–Por poner otros ejemplos para los documentales, podemos pensar en ciertos filmes de Herzog donde ese estado si es posible: las imágenes son captadas por otras vías diferentes a la intelectual, transmiten emociones indescriptibles. Estas imágenes hablando de tu filme son aquellas que no son explicadas, aparentemente aparecen fuera del claro contexto del filme. ¿Es para ti cuestión de saber acallar la narración en ciertos momentos?**

–Algunas personas me han puntualizado que no pongo mucho énfasis y lazos claros entre todos los elementos, que quizás debí decir mucho más. Pero no puedo decir todo. Para ciertas cosas, si uno trata de decir... tenemos un gran poeta peruano, César Vallejo, que decía: "Quiero escribir y me sale solo espuma". Muchas veces cuando tratas de decir cosas, al final te das cuenta de que lo que has estado diciendo es solo espuma. Entonces no lo dices, lo dejas supeditado al viaje, a lo que percibes en los momentos de trance. Ya que mencionas a Herzog, mi película preferida es *Fata Morgana*, la vi hace tiempo, la recuerdo como en estado de trance.

**–Tomemos una de esas bellas imágenes aparentemente "fuera de contexto": el gran caballo gris solo e inmóvil en un prado, es una imagen chocante, pero no podría ser confundida fácilmente y vista como un "plano de corte", una puntuación, como se ve en casi todos los filmes como transición entre escenas. ¿Cómo escoges estas imágenes para la edición?**

–Tengo confianza en lo que siento, particularmente adoro ese caballo, y no sé por qué, no lo busqué. Está ahí simplemente, se levanta como un monumento a la vida, puro misterio. Lo puse en la película porque tengo la esperanza de que así como

yo sentí algo, muchos otros podrán sentir lo mismo.

**–¿Es bajo este tipo de mirada en la que se te aparecen las diferencias principales entre hacer este tipo de trabajo y las otras diversas producciones, digamos menos personales, que te ocupan como realizador y director de fotografía?**

–Sí, pero no solo es la cámara la que cuenta en este tipo de proyectos. El productor es muy importante. No se hace un filme solo, por lo menos para mí esto es imposible, se necesita un cómplice. Me ayudó mucho trabajar con Sylvain L'Espérance, que no solo es productor sino que tiene la ambición y las cualidades de un verdadero cineasta (ver los textos *Un fleuve humain : sagesse du territoire*, por S. Galiero y *Entretien avec Sylvain L'Espérance* por P. Gendreau). En los orígenes el filme debió ser más político y económico, pero soy nulo para el análisis político, creí poder hacer una película con el corazón y la experiencia entre el viaje de las ideas y las emociones, entre el pasado y el presente, entre un amigo y otro, entre un punto de la geografía y otro... Entre ese va y viene, en esas oscilaciones entre muchas cosas... lo que más me fascina es el tener muchas cosas que aparecen al mismo tiempo en lugar de llevar una sola cosa a la vez. Uno de mis momentos preferidos de trance se sitúa en ruta, en la Patagonia, Chile, el sonido de la radio, el camión... nos sentimos verdaderamente al extremo del mundo, llegando a ese villorrio que se llama el Porvenir "El futuro", frente a eso estás convencido de que vas a poder "encontrarte contigo mismo"... pero de pronto... todo esto te estalla en la cara, un nazi exilado vive en el lugar, descubrimos signos de la guerra en Yugoslavia para enterarnos después que un pueblo amerindio fue exterminado en estas tierras. En tres segundos se evaporaron todas las fantasías para escaparse de esta realidad, no hay forma de evadirse, me gusta mucho esta secuencia, es decir el momento de trance antes de llegar a otra cosa, después muchas cosas que aparecen al mismo tiempo.

**–Nos imaginamos lo difícil que será**

**preverlo todo en el guión cuando surgen muchas cosas al mismo tiempo, debe existir algo o una parte como sorpresa en el rodaje...**

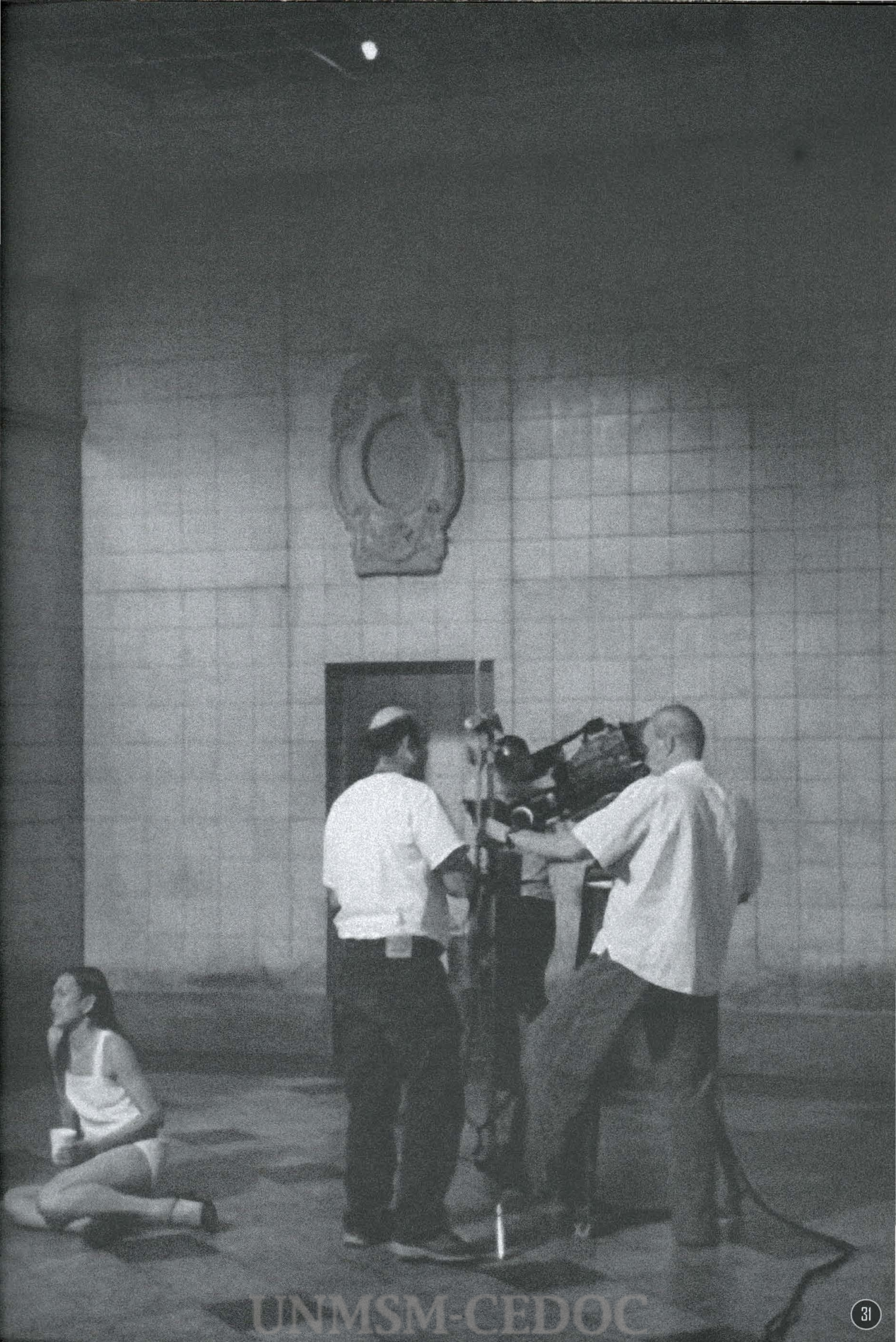
–Por ejemplo, no sabía nada de la casa del nazi. Cuadré mi cámara al momento que me dijeron que el hombre que inventó la cámara a gas móvil, Walter Rauff, vivía ahí. Estando frente a la casa decidí un plano lejano con teleobjetivo, con una suerte de recelo y miedo a la vez, que no me permitía aproximarme, realicé una pequeña y vibrante toma con la cámara.

**–La muerte está por todos lados en *Americano*. Muerte de familiares, los desaparecidos por el régimen de Pinochet, mujeres asesinadas en México, la caza de indios en la Patagonia... El afiche de la película en el Festival Internacional del Documental en Montreal muestra una cruz negra pintada en un poste en la ciudad, frente a esto pensamos que es un símbolo referente a la religión que llegó a imponerse violentamente, pero pensándolo bien comprendemos que además de eso es también una cruz por todos los muertos del filme.**

–Sí, la muerte está presente en todo. La cruz está pintada en un fondo rosa, es la cruz de las mujeres muertas en Juárez. Algo que descubrí en la película es que existe una mujer en el corazón de cada capítulo. A través de toda la película no solo vemos la historia de los personajes autóctonos, vemos además la historia de una mujer. Esto no fue premeditado, nunca pensé en hacer un filme feminista, aunque considero mi documental como un filme feminista. Y no le huyo a esta palabra, quiero decirla con la libertad para decir las palabras socialista, ecologista, comunista, o cualquier otro "ista". Esto es fundamental para mí, puesto que son puntos de referencia a través de mi vida ligados a hechos que me hicieron abrir los ojos. Tampoco sabía que estaba realizando un filme bajo las tonalidades del blues, lo descubrí casi al finalizar las últimas jornadas de la edición. Yo creía que desde hace cuatro años estaba realizando una celebración de la diferencia y de la

>>>







resistencia, nada que ver, mi película es puro blues.

**–Quizás sea la sombra de la muerte y el espectro de la desaparición entre dos pueblos autóctonos lo que ronda entre norte y sur en *Americano*. Al extremo sur los selk'nam, gradualmente exterminados por los colonos, y al norte en el Ártico los inuit amenazados por otro orden, a la distancia, solapadamente violento. Se trata de una cultura amenazada de desaparición por fuerzas invisibles como el recalentamiento climático o bajo la influencia de otros modos de vida... El final del filme nos parece a la vez abierto y trágico. ¿Fue concebido así o simplemente fue la lógica del viaje?**

–Te habrás dado cuenta de que el último plano del filme es flou. La duda y la incertidumbre rozan la esperanza, pero, desde la incertidumbre más plena. Amo esta toma y este final. Hay que ver la tasa de suicidas entre los jóvenes inuit, es diez veces más alta que la de los jóvenes de Québec, teniendo estos un nivel alto y problemático. Los jóvenes se suicidan y las muchachas quedan encinta. La joven Elisapee, que participa en el filme acaba de dar a luz. Frente a la desesperación te matas, o tienes hijos para aferrarte a la vida.

La historia de la muerte en el filme va mucho más lejos, la gente continúa desapareciendo. El maravilloso cantante limeño Ángel Lobatón murió, Kanut el percusionista de Brooklyn también murió. En *Cimarrones* (1982) que hice en homenaje a mi ama, su hijo Miguel que interpretaba a uno de los esclavos, murió después de la filmación. Estamos más cerca de la muerte en América Latina que aquí en el norte. Por ejemplo, la esperanza de vida en el Perú es de 48 años, la que había en Québec hace 100 años.

**–¿Dime por qué es que no aparece nada de Québec en el filme?**

–No quiero decir nada sobre esto.

**–¿No quieres decir nada?**

–No, por razones personales, no tengo mucho que decir, prefiero no hablar. En fin, podemos hablarlo tú y yo, podría hasta intentar varias respuestas a tu pregunta, lo hablo en conversaciones con la gente pero prefiero no abordar este tema complicado y delicado en medios públicos.

**–Entonces volvamos a la cuestión autóctona. Captamos una inquietud en tu película sobre la suerte, el devenir del mundo actual, pero también el riesgo de percibir una posición simplificada entre la colonización blanca por un lado y lo autóctono del otro.**

–La cuestión es global. Lo que no impide el preguntarme ¿quiénes son los verdaderos "salvajes"? En plena Europa en el siglo XX fueron asesinados cincuenta millones de personas ¿Esto cuestiona su ser más "civilizados"?, pero si queremos salvar a una comunidad remota en la sierra peruana debemos ocuparnos de salvar también la esencia misma de la variedad, de la diversidad de la existencia humana. Es un grave error por ejemplo atacar a los quebequenses, francófonos y blancos, que quieren proteger su cultura, solamente porque son blancos, como si esto supusiera ser enemigos de la diversidad. La riqueza que los quebequenses aportan al mundo tiene el mismo valor que la que podrían aportar los selk'nam.

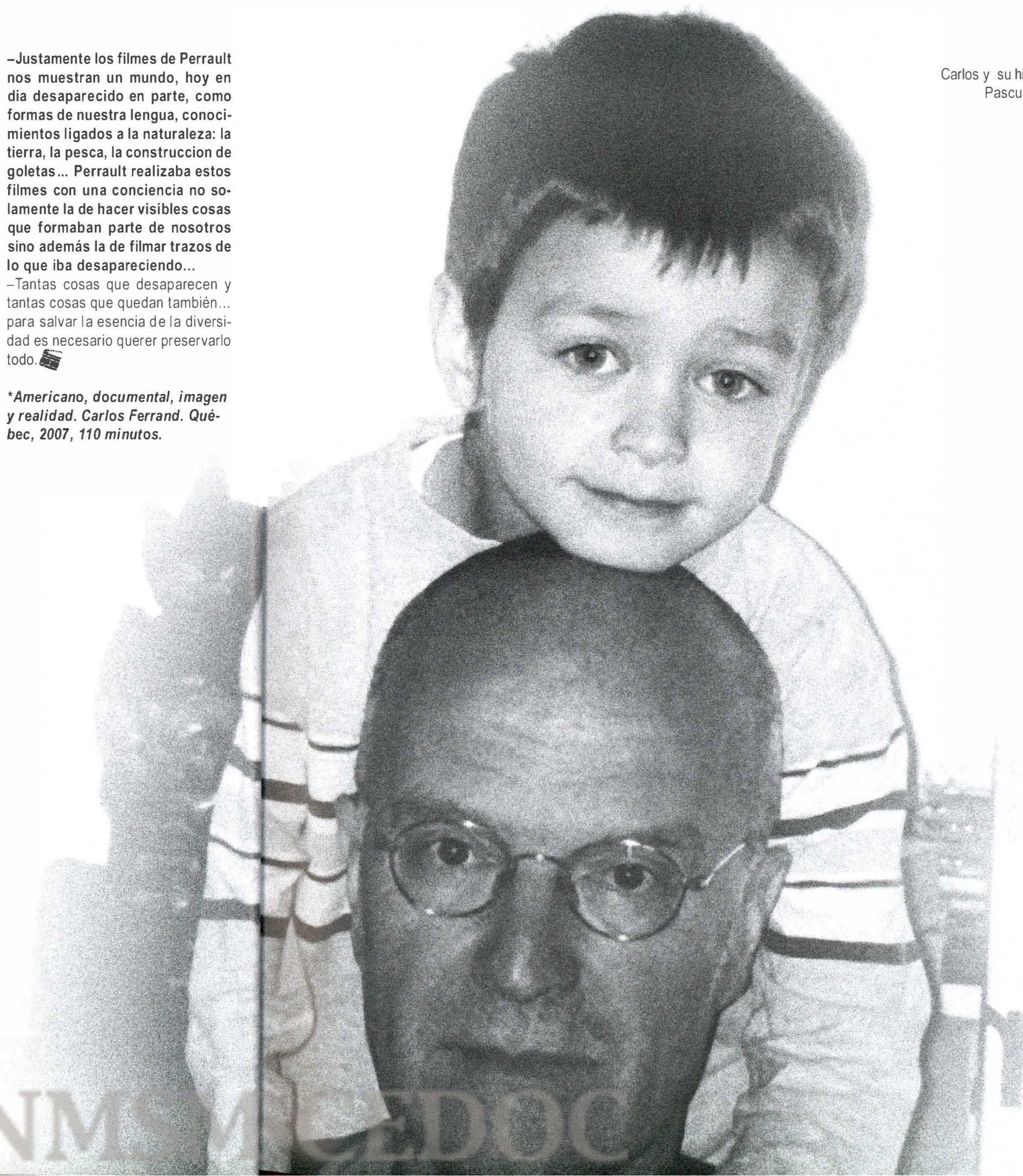
Cada cultura aporta lo suyo al mundo, por ejemplo el hecho terrible de las lenguas que van desapareciendo. Estoy por la diversidad, con los inmigrantes... de los que se habla tanto... ¿los indoamericanos? Claro que forman parte de mi búsqueda... ¿pero cómo asegurarse de guardar la esencia misma de la diversidad, es decir la integridad de todas las culturas? Por ejemplo, esa esencia del espíritu quebequense, es decir aquella que retomamos, aquella que redescubrimos especialmente en el pueblo quebequense, como en su lengua, como el lenguaje fabuloso que había en los filmes de Perrault...

**–Justamente los filmes de Perrault nos muestran un mundo, hoy en día desaparecido en parte, como formas de nuestra lengua, conocimientos ligados a la naturaleza: la tierra, la pesca, la construcción de goletas... Perrault realizaba estos filmes con una conciencia no solamente la de hacer visibles cosas que formaban parte de nosotros sino además la de filmar trazos de lo que iba desapareciendo...**

–Tantas cosas que desaparecen y tantas cosas que quedan también... para salvar la esencia de la diversidad es necesario querer preservarlo todo.

*\*Americano, documental, imagen y realidad. Carlos Ferrand. Québec, 2007, 110 minutos.*

Carlos y su hijo Pascual.







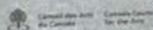
LES FILMS DU TRICYCLE présente

# AMERICANO

un film de CARLOS FERRAND



AVEC Fortunata Gomes, Pablo Peregrina, César Pérez, Isabel Vercal, Carol Cruzickbank et Fred Adler, Hissat et Ajuba Bariley, Elisapi Ishulalak.  
Recherche, Scénarisation, Image et Réalisation CARLOS FERRAND. Production SYLVAIN L'ESPÉRANCE - son CATHERINE VAN DER DONCKT,  
BENOÎT DAME, JEAN-PIERRE BÉLOUINETTE. Montage DOMINIQUE MCOTTE.  
Produit avec la participation financière de Fonds canadien de télévision - Québec, Crédit d'impôt cinéma et télévision - Gestion SODEC, SODEC Société de  
développement des entreprises culturelles - Québec, Conseil des Arts du Canada, Office national du film du Canada, ACIC - Aide au cinéma indépendant,  
producteur : Pierre Lapointe, Crédit d'impôt fédéral, produit par Les films du tricycle inc. Avec la collaboration de PAIX-Québec, Pierre-Emile Besselin, Nicolas Sauvageau.  
AMERICANO © Les films du tricycle inc.





# Americano

Por Carlos Ferrand.

**N**unca aprendí a viajar ligero. Cuanto más viajo más pesada se pone mi maleta. Debe ser que con tanto vagabundear –soy un viejo hippie –me acostumbré a hacer mi casa en cualquier parte. O tal vez sea la herencia de mis antepasados inmigrantes: sicilianos, judíos franceses, españoles, todos llegados in extremis a mi tierra natal, el Perú.

Lo cierto es que definir mis orígenes, mi identidad y mi nacionalidad ha sido siempre una preocupación mía. No me alegra sentirme poco peruano –a pesar de que nací allí– y después de haber vivido casi treinta años en Québec soy quebequense socialmente pero no por afinidad cultural ni psicológica. Viví en los Estados Unidos durante cinco años pero no pertenezco a ese país, viví en Europa durante siete y allí sí que no me siento en casa.

Ya había perdido la esperanza de darle nombre a la identidad que me define, cuando un día me encontré cara a cara con la “nacionalidad” que mejor me va: soy un “americano”, un americano de las tres Américas. Adentro de esa nomenclatura me siento bien, como cuando te pones un abrigo un poco grande y usado pero en el cual te sientes a tus anchas.

“Un escritor, decía Susan Sontag, es alguien que se interesa en todo”. Y me parece que debería ser lo mismo con los cineastas. Nuestro trabajo, es el de tratar de comprender y elucidar la época en la que vivimos. Borges dice que los temas son fantasmas hambrientos. Esa maravillosa y múltiple cantidad de sujetos, problemas, ese “todo” al cual alude Sontag, es voraz e insaciable. Nunca terminamos de comprender la realidad que nos circunda.

En mi caso, como buen americano que soy, son las Américas las que me interesan sobre todo. El interés no es

**“Ya había perdido la esperanza de darle nombre a la identidad que me define, cuando un día me encontré cara a cara con la ‘nacionalidad’ que mejor me va: soy un ‘americano’, un americano de las tres Américas”.**

reciente. Durante los 70 viajé con un grupo de amigos del Perú al Canadá, nos perdimos y fuimos a dar a Rioacha en La Guajira, un momento memorable. Íbamos cargados de cámaras de 16mm, de esperanza, de la verde y de una enorme curiosidad. En esos tiempos éramos sabios. Sabios en el sentido que le da a la palabra un poeta peruano, Martín Adán, quien escribió que el entusiasmo es la principal sabiduría.

Viajamos dos veces de norte a sur y en el transcurso hicimos 15 filmes. Creo que podrían ser calificados de experimentales. Un par de ellos están sembrados en el montaje de mi documental, como hitos que marcan el paso del tiempo.

Muchos años después de haber filmado esas películas tuve la oportunidad de reanudar la experiencia. Un productor, Sylvain L'Espérance, me propuso hacer un documental sobre esos viajes americanos. Nunca se me hubiera ocurrido proponer una idea que, en principio, pone al ego como una gigantesca espada de Damocles por encima de todo el proyecto. Pero como mi ego tampoco es enano, acepté.

Sylvain es productor pero también cineasta, muy buen cineasta. Él es de

los que creen en el cinema de autor, o sea de estar más cerca de la poesía que del comercio, de huir del lenguaje cinematográfico que solo sirve para decorar y divertir. Uno no hace los filmes solo, es un trabajo de equipo y el aporte de Sylvain a mi documental ha sido fundamental.

Con la propuesta de Sylvain bajo el brazo me fui a hurgar alrededor de la idea y a empezar a darle cuerpo. (El cine es un trabajo de escritura. Todo empieza con el papel y el lápiz.)

El concepto inicial de *Americano* era un ensayo económico y político. Pero después de tratar varios meses me di cuenta de que no funcionaba. Tuve que aceptar que no tengo la más mínima capacidad de hacer un análisis sociopolítico original. Nunca terminé de digerir la última noticia.

Defraudado pero siempre “sabio”, seguí tratando y poco a poco me fui acercando a la idea de hacer el documental apoyándome en gente que conozco y quiero. Gente, que a pesar del tiempo que ha transcurrido, o tal vez a causa de ello, siguen siendo importantes para mí. Una suerte de “familia americana”. Mejor dicho, amigos. Ellos serían los que iban a guiarnos. Ellos nos ayudarían a tomar el pulso de las Américas.

Son las turbulencias de la mal llamada globalización que hicieron imperativo acercarse a lo cotidiano de la gran familia americana. Digo “mal llamada globalización” porque la verdad es que los más poderosos quieren globalizar a los más débiles, pero no quieren dejarse globalizar por ellos. O eres global o no lo eres.

A diferencia de los países ricos, en América Latina la política y la economía son parte intrínseca de la cultura y de lo cotidiano. Es parte de todas las conversaciones. En el sur se siente claramente el menor sobresalto de la

>>>



>>>

economía que está en el poder: sacude fuerte a los países más pobres. El valor del dinero cambia constantemente y la gente sufre en carne propia esa inestabilidad.

"No necesitamos un intercambio libre pero sí un intercambio justo", dice Eduardo Galeano, "vivimos en un mundo que penaliza más la pobreza que la injusticia."

Una de las pistas que traté de seguir en mi documental es el verdadero significado de las palabras "libre" y "justo". ¿Es posible una ética independiente de la fe religiosa? Son ese tipo de preguntas las que uno guarda latentes. Hay muchas ideas y conceptos de este tipo, que no logran articularse pero que acompañan el proceso y lo guían de manera a menudo inconsciente.

El Mal absoluto no existe. El Bien puro tampoco, pero el mal con minúsculas,

**"A diferencia de los países ricos, en América Latina la política y la economía son parte intrínseca de la cultura y de lo cotidiano. Es parte de todas las conversaciones".**

mezquino y alienante, ese que mata y corrompe está vivo y coleando. Es un mal que se disfraza de libertad; la falsa democracia por ejemplo. A ese mal hay que darle la cara.

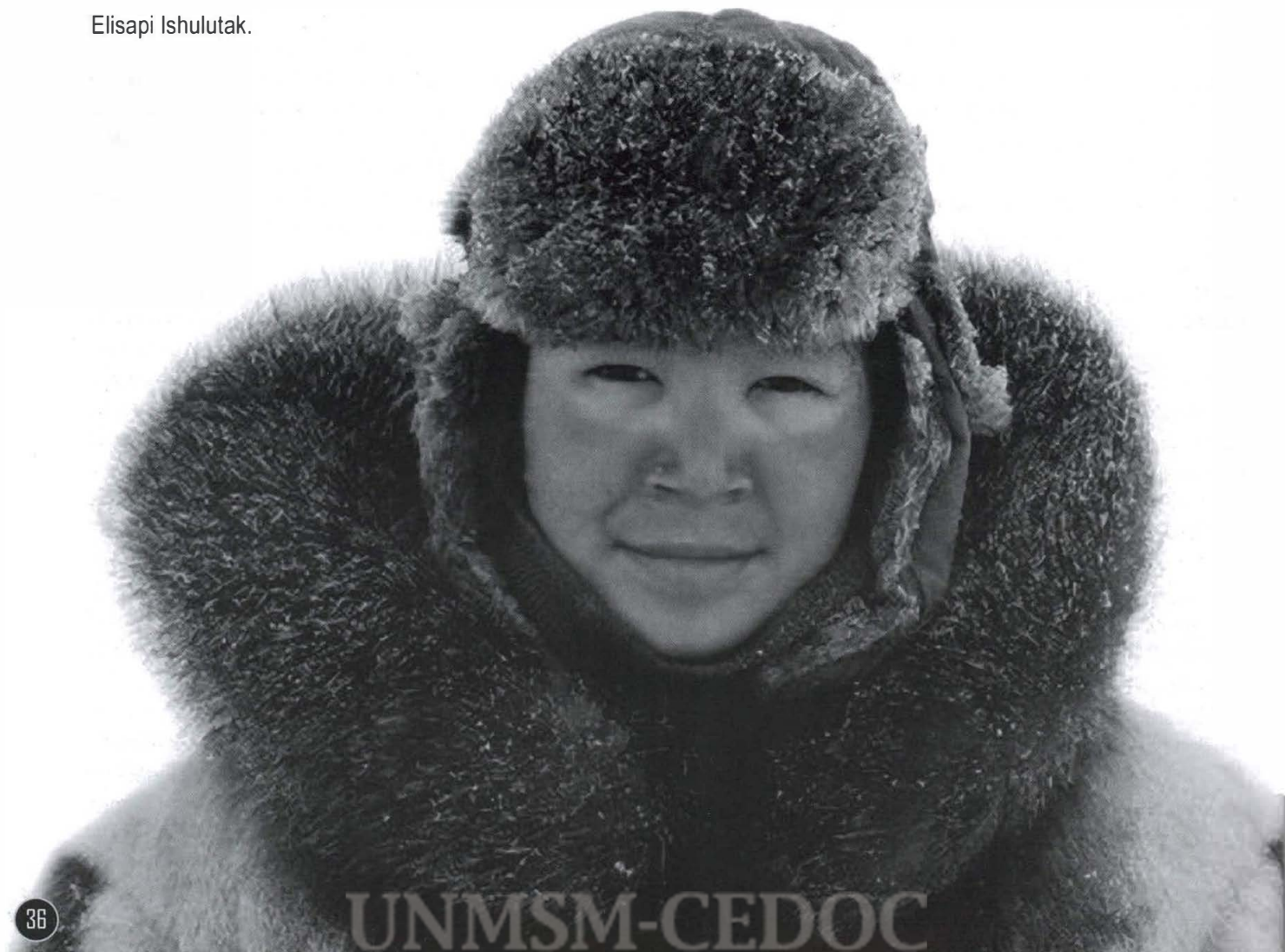
Por otro lado, esas verdades con las cuales nos sentimos demasiado cómodos y que nunca ponemos en duda también deben ser cuestionadas. Por eso hice un esfuerzo para no utilizar

la energía del filme para condenar, atacar y acusar. La idea era celebrar la diversidad, la pluralidad y la economía alternativa, la informal. Esa era la intención inicial. Cuando empecé el proceso de hacer el documental --duró cuatro años-- tenía la idea de hacer un filme-fiesta. Y en realidad solo fue el último día de trabajo, cuando se acabó la mezcla del sonido, que me di cuenta de que no habíamos hecho un filme-fiesta. Lo que habíamos hecho era un blues. *Americano* no baila al ritmo de la salsa o de la cumbia. Es un film austero.

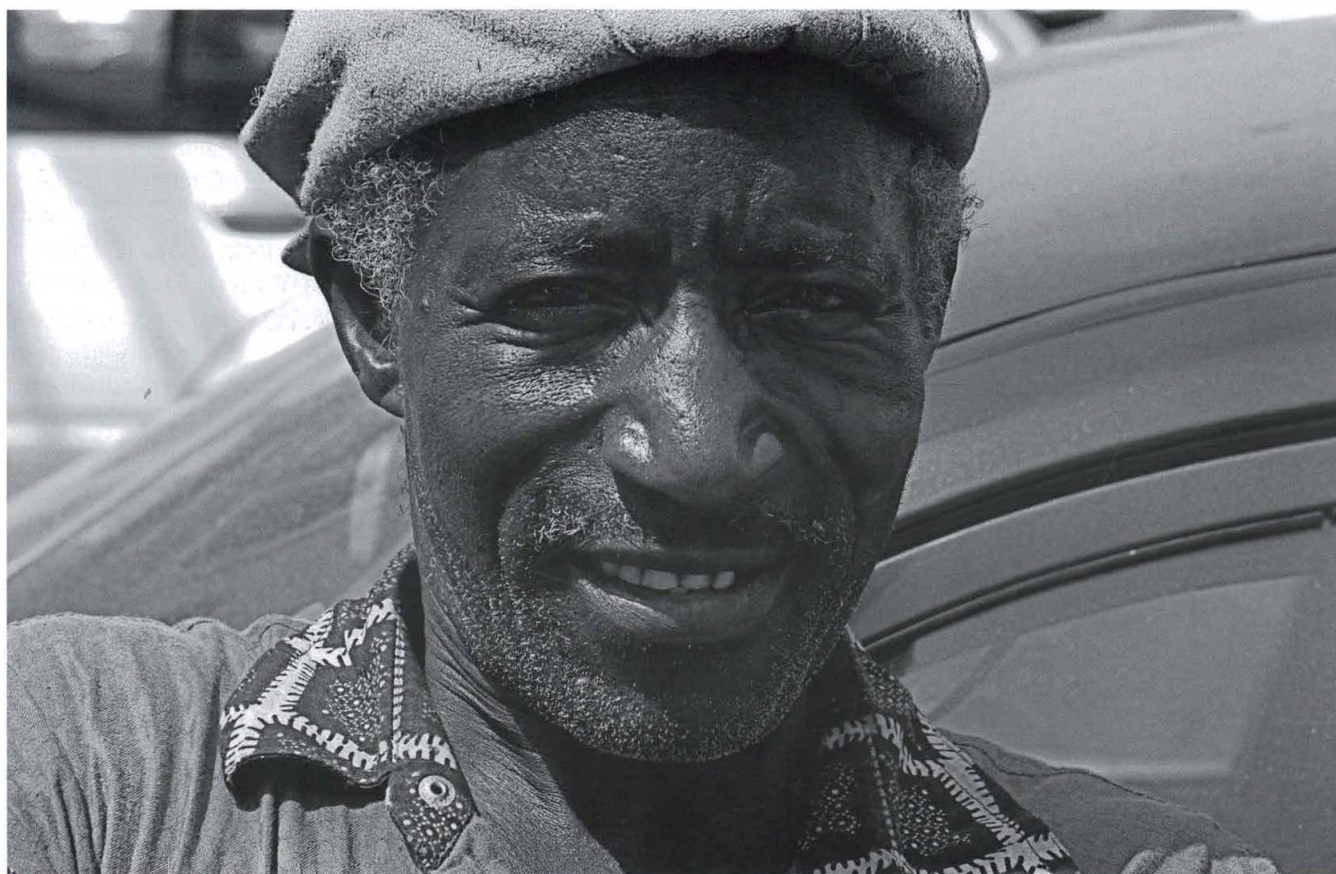
Filmar es vagabundear. Pero a pesar de su aparente desenvoltura el vagabundo que filma viaja y absorbe lo que sucede a su alrededor para luego transformarlo con su propia alquimia.

El filósofo jesuita Teilhard de Chardin decía que la más mínima cosa que toma forma en este mundo es el producto de una serie de coincidencias asombrosas. Para captar estos cam-

Elisapi Ishulutak.







Ángel Lobatón.

bios las antenas tienen que estar bien puliditas...

A menudo es una cuestión de estilo más que de reflexión. Pero es un estilo que no significa "puro estilo". Sartre dice que la forma es una manera de decir varias cosas al mismo tiempo. Para Godard, el estilo es la piel de la idea. Y para Cocteau, esta es mi definición preferida, el estilo es lo que resulta cuando uno trata de imitar a los otros pero no le sale bien...

Amores, drogas, lecturas. Así va la leyenda del flaneur; del vagabundo voluntario. Las velas de su buque buscan vientos pasajeros. El navío parte a la búsqueda de tesoros incandescentes que espera encontrar allí donde la intuición y la razón se cruzan.

Esa es la leyenda, la realidad del cineasta-vagabundo es un poco distinta, se tiene que viajar un poco más pegado a tierra. (Un filme cuesta demasiado dinero y al final hay que rendir cuentas.)

Soy director de cine documental pero en realidad trato de dirigir lo menos posible.

**“Y para Cocteau, esta es mi definición preferida, el estilo es lo que resulta cuando uno trata de imitar a los otros pero no le sale bien...”.**

Mi tarea es seguir y explorar lo que se encuentra en el camino, no dirigirlo.

Y esa fue la ambición de este documental: proponer una búsqueda de esa mezcla tan típica nuestra: mucha urgencia, mucho misterio y duda y el máximo de luz posible. Un filme que hace preguntas y que espera que el espectador siga dándole vueltas a la cosa.

Un profesor de filosofía que vio el documental me dijo que le hubiera gustado que propusiera más claramente mis conclusiones y soluciones. Le dije que ese era el trabajo del espectador, busco una audiencia que continúe la reflexión en su cabeza. “Eso dicen

todos...”, respondió un poco molesto. Un estudiante me dijo que había hecho un gran esfuerzo por seguir el documental pero que había sido derrotado: no entendió de qué se trataba. Le pedí disculpas por haberle fallado. ¿Qué más puedo hacer? Hacemos lo máximo durante un largo tiempo y si fracasamos hay que aceptarlo.

Hacer un filme no es un concurso para ver quién es el más simpático. No es que no me importe caer o no caer bien, pero la verdad es que prefiero dudar que estar completamente seguro de lo que sea. Si hoy me preguntan de qué trata el filme, me voy a poner a balbucear excusas y coartadas para no tener que explicarme.

¿Es un filme personal, un road-movie, un espejismo, la búsqueda de la esperanza? Espero que un poco de todo eso... y todo lo que Uds. le puedan añadir.

Algunas películas son como canciones, si le quitas la melodía y le dejas solo las palabras, eso que le dicen contenido, es como imaginar una comida a través





»»»

de las migas de pan que quedaron sobre la mesa.

Un ejemplo de estos filmes-canciones son los que hace Michael Moore y la voz hipnotizante con la que narra sus documentales. Le quitas la melodía y te das cuenta que hace trampa, miente por omisión, pone la lógica de un lado y manipula sin el menor pudor. Arma todo de nuevo, con la voz, y la canción cobra sentido.

Dicho sea de paso, Michael Moore ha hecho mucho bien al cine documental. Él logró probar dos cosas. La primera es que hay un público hambriento de información y ansioso de darle sentido al mundo en el que vivimos, y la otra es que un documental puede ganar dinero.

*Americano* está guiado por mis amigos y apuntado por mis reflexiones. La manera como se desarrolla el documental sigue el modelo clásico del road-movie. Viajamos del sur hacia el norte pero sin saber nunca cuál va a ser el próximo capítulo. Igual que cuando uno viaja sin agente. Igual que en la vida.

Nos tomó siete meses para hacer el montaje de las 130 horas filmadas.

**“El road movie sigue el modelo creado por La Odisea que cuenta el nacimiento de la conciencia. El significado de esa historia se va abriendo conforme se desarrolla”.**

Desde el principio teníamos muy claro que no queríamos efectos especiales ni ninguno de los trucos maravillosos que uno puede hacer hoy en día. Hay solo dos disolvencias en todo el filme y el sonido entra por corte el 98% del tiempo. Mejor dicho el sonido casi nunca precede a la imagen como se ha hecho costumbre en los últimos tiempos. Queríamos que el espectador llegue también por corte a cada instante para que se sienta como en el viaje.

Sabemos que el mapa no es el territorio. El guión de un filme es muy diferente de lo filmado. Pero a veces las mayores sorpresas vienen de lo que creíamos conocer.

Tuve tres grandes sorpresas mientras hicimos *Americano*. La primera y la más fuerte fue constatar hasta qué punto la relación entre los hombres y las mujeres sigue siendo de una gran desigualdad.

Vivo en el norte de las Américas donde se piensa que eso del feminismo son cosas del siglo XX y que está tan fuera de moda como el marxismo, el amor libre y los pantalones Bell bottom...

Hablando en general y siempre según mi experiencia, los hombres siguen creyendo que son más importantes que las mujeres. En Chile donde dicen que la situación ha cambiado, los hombres se sienten amenazados por los avances sociales de las mujeres. La violencia contra las mujeres aumenta en el Perú y ni hablemos de la situación en México. La segunda sorpresa ha sido ver hasta qué punto las relaciones entre la gente blanca y la gente de color siguen siendo difíciles de sur a norte.

Es prácticamente imposible tener una conversación sin que el tema no sea abordado. Las relaciones siguen siendo contaminadas por la desigualdad racial. En Chile, Perú, Bolivia, México,







Alix, la hija del cineasta, con Fortunata.

California y Brooklyn, desde la Tierra del Fuego hasta la tierra del hielo la gente habla de la diferencias raciales. Que quede bien claro, los que hablan de estas diferencias son la gente de color. Jamás me senté entre amigos blancos para hablar de que si somos más o menos rosaditos... Entre blancos no hablamos de desigualdad racial. Para la gente de color el tema es central y no tiene fin.

Aimé Césaire, uno de los grandes poetas del idioma francés, dedicó su vida y su obra entera al tema de su descendencia africana. Siempre pienso que si no hubiera sido negro hubiera podido dedicar su fabuloso talento y su exquisita sensibilidad a hablar de muchos otros temas. No tuvo esa oportunidad, un tema ejerció su tiranía sobre él: la irracionalidad del racismo.

El racismo es radiactivo y contamina todo a su alrededor.

Un antropólogo de los Estados Unidos dijo que el abominable hombre de las nieves, el eslabón perdido entre los animales y la verdadera humanidad, somos nosotros hasta ahora. Algún día, si sobrevivimos a nuestra propia

**“Es imposible crecer sanos si odiamos a nuestro padre o a nuestra madre. Esto es lo que representa la negación de nuestros orígenes indígenas. Ese rechazo de la parte de aquellos que creen exclusivamente en el modelo occidental”.**

estupidez seremos verdaderamente humanos. Nos daremos cuenta de que ya no somos el Yeti cuando nos veamos libres de prejuicios y cuando nuestra capacidad de amar habrá crecido, mejor dicho: cuando seamos más inteligentes. Creo que ese potencial existe, esa es mi religión. Por supuesto las posibilidades de que lleguemos a eso son iguales a las que no lo logre-

mos. Pero lo que trato de decir es que el potencial existe.

La tercera sorpresa, y esto me parece menos deprimente, es que lo irracional, el panteísmo, el animismo y todo lo que la cultura del “progreso” quiere negar está bien vivo. Infiltran lo llamado real de manera cotidiana. No creo para nada que la manera occidental, la llamada “racional” sea la única manera de explicar la existencia. El 90% del universo está hecho de una materia que no comprendemos. Es irracional pensar que todo puede ser explicado “racionalmente”.

La intuición, las creencias ancestrales, eso llamado “magia” son también herramientas útiles para confrontar la vida diaria. Pueden coexistir junto a la tecnología moderna, la ciencia y la ingeniería. La subjetividad no es lo opuesto de la verdad, lo que se opone a ella es el fraude y la mentira. Los rituales, los mitos y los sueños son también necesarios para comprender la vida.

Como documentalista me doy cuenta de que mis acciones son a menudo guiadas por el aura de los mitos. Un





>>>

mito es un teorema de la realidad dice un poeta canadiense, Robert Brinhurst. Es un teorema que se expresa no por símbolos algebraicos y otras abstracciones sino a través de una narrativa animada por valores y creencias ancestrales. El mito es una ciencia alternativa; él también puede ayudarnos a comprender el mundo.

El road movie sigue el modelo creado por *La Odisea* que cuenta el nacimiento de la conciencia. El significado de esa historia se va abriendo conforme se desarrolla. Uno no empieza la jornada sabiendo adónde va a llegar. Ella se descubre conforme avanzamos.

Hay un hermoso concepto en el mundo de la impresión de libros: la impresión ciega. Es cuando las prensas dejan su huella, sin tinta pero perfectamente legible. A mí me parece que los filmes están llenos de "impresiones ciegas", elementos que pertenecen más bien a la atmósfera o a un perfume imaginario. Me he dado cuenta de que en mis filmes trato a menudo de recrear pasajes de trance que levanten en vilo al espectador. Se trata de fomentar momentos fértiles donde las ideas puedan germinar y echar raíces. Lo que sucede es que no tengo una receta para crear estos momentos, o logramos hacerlos en la sala de montaje o se nos escapan.

Esa necesidad de crear el trance viene de la cultura en la cual fui criado. Una cultura que le debe mucho a los pueblos originarios. Esos pueblos, con sus culturas y valores, son uno de los hilos que tejen nuestra historia. De sur a norte son las culturas originarias las que están en la base de nuestras sociedades. La presencia de sus rostros en *Americano* representa la realidad demográfica y el alma de las Américas. También representan la firme convicción de que hasta que no sean reconocidas plenamente, hasta que no sean celebradas, nuestras sociedades seguirán siendo autodestructoras y mitad humanas.

Es imposible crecer sanos si odiamos a nuestro padre o a nuestra madre.



Esto es lo que representa la negación de nuestros orígenes indígenas. Ese rechazo de la parte de aquellos que creen exclusivamente en el modelo occidental ("Occidentado" decía Lacan) sacrifica el pasado en el altar cromado de lo que se llama modernidad.

Ese constante inmolar quema raíces, idiomas, bosques, animales y espíritus en un frenesí salvaje que ofrece lo mejor que tenemos al ídolo del provecho a corto plazo.

Seguimos rehusando que los pueblos originarios sean nuestra media naranja.

La hipótesis de base para nuestra película me sigue inspirando. Es un filme que se opone al miedo a la diferencia. Y es aquí donde quisiera hacer una breve pausa publicitaria para venderles algo. Lo que quisiera venderles es una palabra, mi palabra fetiche: **misoneísmo**. Significa el miedo a lo diferente.

Para terminar quiero decir que quiero mucho a mis amigos y que espero que el cariño que me inspiran haya sido transmitido por la pantalla. Ellos son los que le dan cohesión a todas esas historias personales que forman la mía.





Claudia Ohana  
como Eréndira.

# Cándida Eréndira

Guión cinematográfico\*  
Para Margot Benacerraf

Por Gabriel García Márquez.

“En esa ocasión llegaron una mujer tan gorda que cuatro indios tenían que llevarla cargada en un mecedor, y una mulata adolescente de aspecto desamparado que la protegía del sol con un paraguas... Dos años antes, muy lejos de allí, la muchacha se había quedado dormida sin apagar la vela y había despertado cercada por el fuego. La casa donde vivía con la abuela que la había criado quedó reducida a cenizas. Desde entonces la abuela la llevaba de pueblo en pueblo, acostándola por veinte centavos, para pagarse el valor de la casa incendiada. Según los cálculos de la muchacha, todavía le faltaban unos diez años de setenta hombres por noche, porque tenía que pagar además los gastos de viaje y alimentación de ambas y el sueldo de los indios que cargaban el mecedor”.

*El guión de la película es un desarrollo del párrafo transcrito de Cien años de soledad.*

**Ext. Desierto. Mediodía**

La imponente abuela va montada en un burro a través del desierto sin perder su aire de grandeza. Cuenta un montón de billetes. Eréndira camina a su lado, sosteniendo sobre su cabeza el paraguas desvarillado, al cual le ha sido añadido

un palo para que gane altura. Detrás de ellas van cuatro indios llevando a cuestas los enseres del campamento: la estatua, colchones, bultos de ropa; y el baúl con las cruces pintadas. Hay un sol infernal.

Cuando acaba de contar el dinero, la abuela se lo guarda en la faltriquera, y de allí mismo saca un puñado de granos y empieza a rumiar con aire pensativo, mientras dice a Eréndira:

**ABUELA:** Si las cosas siguen así, me habrás pagado la deuda en ocho años, siete meses y once días.

Eréndira, que apenas si puede tenerse en pie, insinúa una protesta:

**ERÉNDIRA:** El otro día me dijo que no eran más de cinco años.

**ABUELA:** Es que no tomé en cuenta el sueldo ni la comida de los indios, y otros gastos menores.

Eréndira suspira:

**ERÉNDIRA:** Tengo vidrio molido en los huesos.

**ABUELA:** Trata de dormir.

**ERÉNDIRA:** Sí, abuela.

Cierra los ojos sin detenerse, y al cabo de un instante su expresión nos revela que camina dormida.

De pronto, la cámara se retrasa, y vemos que el fotógrafo sigue la caravana a cierta distancia, pedaleando en la bicicleta, aturdido por el polvo y el calor.

>>>



>>>

### Ext. Desierto. Día

Un grupo de misioneros de edades distintas están plantados hombro contra hombro en pleno desierto, con los crucifijos en alto, como si trataran de cerrarle el paso a Satanás. Un viento bíblico sacude sus hábitos blancos y sus barbas patriarcales.

Es un viento tan intenso que apenas si logran tenerse en pie.

Al fondo se ve el edificio de la misión, un promontorio colonial en medio de la soledad del desierto, con un campanario minúsculo sobre los muros ásperos y encalados. El misionero joven, que parece comandar el grupo, señala con el índice una raya de color muy vivo que está trazada en la tierra como una franja en una carretera, y grita:

**MISIONERO JOVEN:** ¡No pase de esa raya!

Cuatro cargadores indios que transportan a la abuela en un palanquín improvisado con tablas, se detienen al oír el grito. Aunque va sentada en el duro piso del palanquín, la abuela conserva su aire de grandeza, bajo el paraguas desvarillado amarrado a un palo más largo, que sostiene Eréndira sobre su cabeza. Ante el grito del misionero, la abuela dice:

**ABUELA:** El desierto no es de nadie.

**MISIONERO JOVEN:** ¡Es de Dios!

Lo dice con tanta autoridad que la abuela se desconcierta. El misionero joven aprovecha para continuar:

**MISIONERO JOVEN:** Y usted está violando sus santas leyes con su tráfico inmundo. La abuela reacciona:

**ABUELA:** No entiendo tus misterios, hijo.

**MISIONERO JOVEN:** Esa criatura es menor de edad.

**ABUELA:** Pero es mi nieta.

**MISIONERO JOVEN:** Tanto peor. Póngala bajo nuestra protección, por las buenas o tendremos que recurrir a otros métodos.

Asustada por la amenaza, la abuela cede:

**ABUELA:** Está bien, me devuelvo. Pero tarde o temprano pasará, ya lo verás.

Hace una señal a los indios, que dan media vuelta, y la caravana se aleja del convento. El fotógrafo la sigue en bicicleta.

### Ext. Barraca. Noche

La barraca pobre y remendada de la abuela, bajo el resplandor de la luna. Unas sombras blancas, indefinidas, se deslizan en torno de ella.

### Int. Barraca. Noche

En el interior de la barraca, donde se filtra el resplandor lunar, la abuela duerme en un camastro improvisado, Eréndira, en su colchón sobre cajones. Todo el espacio está ocupado por la respiración de la anciana.

Las sombras blancas que hemos visto en el exterior penetran en la tienda, repitiendo sigilosamente como comandos militares: son seis novicias indias, fuertes y jóvenes, con hábitos blancos que parecen fosforescentes, en las ráfagas de la luna. En absoluto silencio cubren a Eréndira con un toldo de mosquitero, la envuelven sin despertarla, y la sacan del dormitorio como un pescado gigantesco capturado en una red.

### Ext. Barraca. Noche

Las novicias la sacan a Eréndira de la barraca, siempre envuelta en el mosquitero, y se suben con ella en el camioncito de las misiones. La operación ha sido dirigida por el misionero joven, que ocupa el asiento junto al conductor. También este es un misionero. El camioncito, casi sin ruidos, se pierde en la noche del desierto.

### Ext. Gran Desierto. Día

Un nubarrón oscuro como un cordero enorme y solitario en el cielo ardiente. Se oyen disparos de rifles.

Top Shot: Como si fuera el punto de vista de la nube, vemos el desierto infinito, y en el puro centro dos seres minúsculos mirando hacia el cielo: la abuela, sentada en una silla demasiado pequeña para ella, y un oficial de policía que dispara hacia arriba con un rifle

tratando de perforar la nube para que llueva. En torno a ellos hay toda clase de recipientes vacíos: latas, ollas, barriles, calderetas.

El oficial de policía es un sesentón corpulento que lleva el torso desnudo a pesar del sol infernal, pero tiene puesta la gorra de reglamento y una pistola de guerra en el cinturón de cartucheras. Dispara hacia la nube con un rifle nuevo, perfecto; las descargas son cerradas, ansiosas, pero hace las pausas necesarias para decir a la abuela mientras dispara:

**ALCALDE:** Los padrecitos tienen derecho a retener a la niña hasta que sea mayor de edad... o hasta que se case... Yo no puedo hacer nada.

Abrumada por el sol de fuego y por el peso de la desgracia, la abuela insiste:

**ABUELA:** ¿Entonces para qué lo tienen de alcalde?

El oficial hace una nueva descarga y contesta:

**ALCALDE:** Para reprimir el contrabando.

Luego, viendo que la nube se ha escapado, comenta en otro tono, como si hubiera olvidado la angustia de la abuela:

**ALCALDE:** Se me fue viva. Hace como seis años rompí una en la pura almendra, y llovió toda la tarde.

Después se pone la mano en la visera, escrutando el horizonte, y se dirige a la abuela sin mirarla:

**ALCALDE:** Lo que usted necesita es una persona de mucho peso que responda por usted... que garantice su moralidad con una carta firmada. ¿No conoce a nadie?

Con el desierto infinito como fondo, la abuela contesta con una solemnidad desamparada:

**ABUELA:** Soy una pobre mujer sola en la inmensidad del desierto.

Siempre escrutando el horizonte, el oficial contesta en voz baja:

**ALCALDE:** Entonces se la llevó el carajo, dicho sea con el mayor respeto.

Va a proseguir, pero en ese instante ve algo que lo hace olvidarse de la abuela y de su problema insoluble.

>>>





Irene Papas  
como La Abuela.



>>>

Cargando la recámara del rifle a toda prisa, como en una guerra desesperada, grita:

**ALCALDE:** ¡Allá viene otra, bajita y bien cargada!

#### Ext. Frente al Convento. Día

El convento reverberante bajo el sol tenaz del desierto. Un ángulo más amplio nos permite ver la carpa de la abuela, en los límites de la raya de color, como la tienda de un guerrero solitario que mantuviera en estado de sitio un castillo medieval.

Muy cerca de la barraca están construyendo los indios un pequeño cobertizo para protegerse del sol y colgar sus chinchorros, y está el fotógrafo cargando sus aparejos en la parrilla de la bicicleta. En la entrada de la barraca está la abuela hierática, sentada a pleno sol bajo el paraguas, y con los ojos fijos en el convento. Al cabo de un instante, dice:

**ABUELA:** Vamos a ver quién se cansa primero, ellos o yo.

**FOTÓGRAFO:** Ellos están ahí hace 300 años, y todavía aguantan. Yo me voy.

La abuela mira entonces la bicicleta cargada, pero no se inmuta.

**ABUELA:** Para dónde.

El fotógrafo contesta mientras sube en la bicicleta:

**FOTÓGRAFO:** Para donde me lleve el viento. El mundo es grande.

Apenas con un ligero atisbo de indignación, otra vez mirando hacia el convento, la abuela replica:

**ABUELA:** No tanto como tú crees. ¡Desmerecido!

El fotógrafo se aleja en la bicicleta, y ella continúa con los ojos fijos en el promontorio árido de la misión.

#### Ext. Frente al Convento. Anochecer

Desde el punto de vista de la abuela vemos caer la noche sobre el convento: la campana del Ángelus, los últimos resplandores del crepúsculo en el horizonte, las luces que se encienden en las ventanas, el silencio que se vuelve hondo y duro a medida

que se calma el viento.

En la puerta de la barraca la abuela continúa mirando el convento con tanta intensidad, que se ha olvidado de cerrar el paraguas en plena noche. Bajo el cobertizo cercano, los indios duermen en sus chinchorros.

En el rostro de la abuela rumiante, descompuesto por el viento y la vigilia, vemos pasar el tiempo de la noche, oímos voces de animales lejanos, sirenas tristes de barcos en altamar, ráfagas de vientos perdidos. A cierto momento, la anciana inmovible cierra el paraguas, se echa una manta en los hombros. Bosteza de hambre, de sueño, de aburrimiento, pero continúa su asedio de granito.

#### Ext. Frente al Convento. Noche

Una fila interminable de camiones enormes, cerrados, lentos, pasan frente al convento, muy cerca de la tienda de la abuela. Sus únicas luces son numerosas focos de colores que les dan un misterioso aspecto de altares ambulantes. Llevan grandes letreros, muy visibles, en los flancos: LECHE CONDENSADA. COOPERATIVA DEL CARIBE, S.A.

La abuela arropada con la manta, ve pasar desde la puerta de su tienda el interminable convoy de camiones. El último se detiene muy cerca de ella, se retrasa, y un hombre baja de la cabina a arreglar algo en el compartimiento de carga. Parece un guerrillero: lleva un sombrero de ala volteada, botas altas, dos cananas cruzadas en el pecho, un fusil de guerra, y dos pistolas al cinto. La abuela le dice:

**ABUELA:** ¿Me vendes una caja?

**CONTRABANDISTA:** Para eso estamos.

Saca una caja grande del compartimiento de carga y la pone junto a la abuela, diciendo:

**CONTRABANDISTA:** Son cincuenta pesos.

**ABUELA:** ¡Abusivo!

**CONTRABANDISTA:** Nadie arriesga el pellejo por menos.

La abuela saca unos pocos billetes de la faltriquera.

**ABUELA:** Solo tengo treinta y cinco.

El contrabandista, que está de prisa, recibe el dinero.

**CONTRABANDISTA:** ¡Venga!

Sube a la cabina del camión, que arranca en el acto, tratando de dar alcance al convoy.

La abuela, hambrienta, abre la caja de cartón, sobre la cual se destaca el mismo letrero de los camiones: LECHE CONDENSADA. COOPERATIVA DEL CARIBE, S.A. Al levantar las tapas, la abuela descubre que en el interior no hay latas sino botellas. Saca una, y hace un gesto de rabia, con la botella en la mano, como si quisiera arrojarla contra los camiones que se alejan. Es una botella de whisky.

#### Ext. Frente al Convento. Amanecer

Desde el punto de vista de la abuela, se perfila la silueta del convento en las primeras luces de la aurora. Amanece: se encienden luces en las ventanas, la campana llama a misa, se escuchan los maitines lejanos.

>>>

UNMSM CENTRO

>>>



>>>

### Ext. Carpa de Asedio. Amanecer

En el rostro devastado de la abuela se refleja una claridad lívida, sus párpados tratan de cerrarse, pero su voluntad monolítica prevalece contra el cansancio.

### Ext. Frente al Convento. Amanecer

Las luces del alba resbalan en los muros del convento, que vemos por primera vez a corta distancia. En este instante empieza a oírse, remoto, el último fragmento del *Oratorio de Pascua* de J. S. Bach ("Es nat unit uns non keine not").

### Int. Convento. Día

Una serie de imágenes vertiginosas, con el *Oratorio de Pascua* al fondo, nos descubren de un modo casi brutal la vida interior del convento.

Vemos en el establo un grupo de novicias ordeñando, con las mangas de los hábitos enrolladas hasta los codos, y vemos la tremenda palmada que una de ellas le da a una vaca para aquietarla. Vemos en la panadería misioneros de ambos sexos, empapados en sudor, sacando los últimos panes del horno.

Vemos en el patio otras dos monjas que sacan agua del aljibe para regar el huerto que han hecho brotar en la tierra mezquina del desierto, y que otras monjas remueven como labradores curtidos con palas y azadones.

Vemos una monja que trata de capturar un cerdo en un barrizal, la vemos resbalar con el cerdo rebelde agarrado por las orejas, los vemos a ambos revolcándose en el barro, y vemos a otras dos novicias con delantales de cuero que inmovilizan al animal, lo dominan y lo arrastran, y vemos que una de ellas lo degüella con un cuchillo, y todas quedan empapadas de sangre y lodo.

Vemos en las queseras, un grupo de monjas que se han levantado las faldas del hábito hasta las rodillas y saltan descalzas sobre una tabla para exprimir los quesos. Vemos a misioneros de ambos sexos que hacen trabajos de carpintería. Vemos en el interior del edificio, el terrible trabajo de las cocinas, las salas de plancha, los lavaderos de ropa.

Vemos reclusas tan jóvenes como Erén-

dira, vestidas con ásperos camiones blancos, que friegan las escaleras, barren salones, sacuden alfombras con grandes escobas de ramas, blanquean con cal las escaleras.

Vemos, como penúltima imagen, una monja joven, la más bella del mundo, que está sentada ante un armonio portátil. Es ella quien ejecuta el *Oratorio de Pascua*.

En un último salón enorme, vacío, de paredes blancas y desnudas y grandes ventanas por donde penetra la deslumbrante claridad del desierto, vemos a Eréndira. Está sentada en un banquillo muy bajo en el centro mismo del salón vacío, y viste el camión blanco y áspero de las reclusas. Una monja le acaba de cortar el cabello con una tijera de podar, y le deja apenas unos mechones cortos y desiguales. Luego se levanta, se sacude el cabello del regazo, los pelos cortados del cuello, y recibe de la monja un cubo y un cepillo. Con la misma sumisión absurda con que lo hacía en la mansión de la abuela. Eréndira se arrodilla y empieza a fregar el piso del salón, mientras se van esfumando los últimos compases del *Oratorio de Pascua*.

### Ext. Pueblo ignoto. Día

Un agente de la policía persigue a un hombre, lo derriba y lo arrastra hasta el camioncito de los misioneros, que espera a corta distancia. La mujer del hombre capturado, que está encinta de más de siete meses, lo agarra por la camisa para que no se escape. En la plataforma del camioncito hay otras mujeres encintas con sus maridos, varios agentes de la policía bien armados, dos monjas y dos misioneros junto a un arcón con mercadería: collares falsos, cortes de seda, vestidos de mujer. El misionero joven viaja junto al conductor, que es el mismo de la noche que secuestraron a Eréndira. Tan pronto como sube el hombre capturado, el camioncito arranca entre las risas y las rechiflas de los curiosos que habían concurrido a presenciar el espectáculo.

### Ext. Segundo Pueblo Ignoto. Día

Una india encinta empuja el torniquete de una noria en el patio de su casa. El trabajo

es agotador, más propio de una mula que de una mujer encinta, pero en un cobertizo cercano a la noria el marido de la india duerme plácidamente en el chinchorro. El camioncito de los misioneros, que llega al pueblo en ese momento, se detiene frente a la noria. El misionero joven desciende y se dirige a la mujer en lengua guajira (con traducción en subtítulos):

**MISIONERO JOVEN:** (en guajiro) Ven, sube, que mañana te vamos a casar.

La mujer, sin parar la noria, contesta:

**INDIA:** (en guajiro) Ni soñarlo, padre. Y menos ahora que voy a tener un muchacho.

**MISIONERO JOVEN:** (en guajiro) Será un hijo ilegítimo.

**INDIA:** No le hace, padre. Ahora mi hombre me trata bien. Si lo obligo a que se case, después se siente amarrado y la paga conmigo.

**MISIONERO JOVEN:** (en guajiro) ¿Y si te abandona?

Sin parar la noria, la india mira al marido dormido y contesta con una sonrisa cargada de malicia:

**INDIA:** (en guajiro) No me abandona, padre. Yo sé por qué se lo digo.

El misionero joven le hace entonces una señal a sus compañeros del camión, y estos le entregan un corte de seda con grandes flores estampadas. Lo extiende ante los ojos de la india, como hacen los vendedores ambulantes, y le dice:

**MISIONERO JOVEN:** (en guajiro) Tócalo.

La india para la noria, aprecia el tejido con los dedos, y sonríe.

**INDIA:** (en guajiro) ¿Es para mí?

**MISIONERO JOVEN:** (en guajiro) Todo, pero si te casas.

Sin pensarlo más, la india grita a su marido.

**INDIA:** (en guajiro) Patricio, levántate, que nos vamos a casar.

Sube al camión. Su marido abandona el chinchorro, se acerca como un sonámbulo, los agentes de la policía lo ayudan a subir la plataforma. Antes de que el camión arranque ha vuelto a dormirse.

### Ext. Frente al Convento. Día

Una muchedumbre dispersa se dirige al convento, unos a pie, otros en burro, se

>>>





UNMSM-CEDOC





>>>  
ven algunas mujeres, más bien viejas, vestidas de novias, del brazo de sus novios endomingados. La mayoría es gente pobre, indios descalzos. El camioncito de los misioneros, y algún otro vehículo destartado, pasan cargados de parejas. Las campanas del convento repican con un júbilo de fiesta. Sentada en la puerta de su tienda, desarreglada y envejecida, la abuela contempla el desfile. De pronto ve acercarse a un muchacho de cara inocente, de pelo indio cortado como una redoma

y con ropas andrajosas, que va montado en un burro muy chiquito, hasta el punto de que casi le arrastran los pies. Tiene los dientes muy grandes y lleva un cirio con un lazo de seda. Como impulsada por una inspiración súbita, la abuela le hace una señal con la mano, y le grita:

**ABUELA:** Mira, hijo, ven acá. ¿Tú qué vas a hacer en esa fiesta?

El chico, un poco intimidado, detiene el burro frente a la tienda.

**CHICO:** Los padrecitos me van a hacer mi primera comunión.

**ABUELA:** ¿Qué te dieron?

**CHICO:** Veinte pesos.

La abuela se mete entonces la mano en la faltriquera, saca un rollo de billetes, y le dice:

**ABUELA:** Yo te doy cincuenta, pero no para que hagas la primera comunión sino para que te cases.

El chico mira los billetes asombrado.

**ABUELA:** Anda. Aquí tienes la mitad...

#### Int. Vestibulo del Convento. Día

El portero del convento abre la puerta para dar paso a Eréndira, acompañada por una monja vieja. Lleva el camisón limpio y planchado de las reclusas, y el pelo corto. Sobre esta imagen seguimos oyendo la voz de la abuela fuera de cuadro:

**ABUELA:** (off)...después de casado te doy el resto. Ven ponte esta camisa, con las mangas dobladas para que no se note que el muerto era más grande. Dame esa vela. Lleva mejor este ramo de flores para que se te conozcan las buenas intenciones. Y acuérdate bien,

cierra la boca, que con esos dientes nadie te va a creer la cara de compromiso.

Mientras transcurren las instrucciones de la abuela, hemos descubierto al muchacho que espera a Eréndira en el vestibulo con un enorme ramo de flores artificiales. Viste con ropas blancas y limpias, pero demasiado grandes. Cuando la voz de la abuela se refiere a sus dientes, el chico hace un esfuerzo por cerrar la boca y la mantiene cerrada hasta el final de la escena, la monja que conduce a Eréndira le indica a la pareja

cómo deben tomarse del brazo, y salen del convento con un aire envarado de novios falsos.

#### Ext. Patio del Convento. Día

La panorámica descubre el patio del convento, bajo el sol de acero, atiborrado por las parejas del matrimonio colectivo, que escuchan de rodillas la *Epístola de San Pablo*, en latín y fuera de cuadro. Encontramos toda clase de expresiones: hombres remisos, alegres, resignados, y mujeres decididas,

llorosas, aburridas. La mayoría de las mujeres están vestidas de blanco y con la cabeza cubierta. Pero el hecho que más se destaca es que muchas están encintas. En primera fila, donde está en ese momento el sacerdote que lee la *Epístola de San Pablo*, encontramos a Eréndira: tiene la cabeza cubierta con un pañuelo de color, y a su lado está el novio, sudando a chorros y haciendo un gran esfuerzo por mantener la boca cerrada.

#### Ext. Desierto. Mediodía

Cuatro indios cargadores llevan en hombros el palanquin de la abuela, que ahora está protegido del sol por un viejo palio de iglesia. Eréndira va a su lado, a pie, con la ropa con que la vimos casarse.

Detrás van los indios con los enseres domésticos, y en último lugar el chico que se casó con Eréndira, todavía vestido de novio, con el ramo de flores, y trotando penosamente en el borriquito. La abuela lo mira con aire disgustado, y le dice:

**ABUELA:** Ya te dije que te devuelvas.

Poniéndose a la par del palanquin, el niño replica:

**CHICO:** Todavía me debe veinticinco pesos.

**ABUELA:** Si cuentas los veinte que te dieron los padres, y la ropa que llevas puesta, eres tú el que me está debiendo. Nomás las flores cuestan más de cinco.

El chico, disgustado, le arroja a la abuela el ramo de flores artificiales, gritando:

**CHICO:** Son de trapo.

Ofendida por el gesto, la abuela lo reprende:

**ABUELA:** ¡Atrevido! ¡Se te va a secar la mano!


Y luego, advirtiendo que el regaño ha impresionado al chico, agrega:

**ABUELA:** Devuélvete, o se lo digo a tu mamá, que te casaste sin su permiso.

El chico se espanta, talonea al burro, lo hace dar media vuelta y se aleja despavorido.

• Tomado de la revista *Cultura* 5, junio/julio, 1975. Buenos Aires, Argentina.





# ¿Vigencia o decadencia del guión cinematográfico?\*

Por Augusto Roa Bastos.

La naturaleza del guión y el papel que le corresponde al guionista en la realización de un filme es, probablemente, una de las cuestiones peor definidas en la historia del cine. Numerosos factores de orden técnico y cultural se han confabulado para ello; en primer lugar, el vaivén pendular que la expresión cinematográfica ha experimentado a lo largo de su desarrollo acercándose o alejándose de la literatura; en segundo lugar, y como consecuencia, el hecho de que en la estética del cine la discusión del específico filmico —tan debatido por los teóricos del cine puro— ha chocado de un modo persistente con el origen y la naturaleza literaria del guión cinematográfico; por último, los condicionamientos económicos del cine como industria que afectan de raíz al cine como arte, y en cuyo proceso del guión o libreto solo interviene como un elemento más.

## Guión versus antiguión

Cuando surgió el primer relato cinematográfico, el aparato de Lumière llevaba ya diez años fotografiando representaciones teatrales, como lo recuerda Balázs. La técnica cinematográfica nació antes que el arte cinematográfico; por tanto, el guión nació del cine, al igual que el drama —con texto— nació de las primeras representaciones rituales o improvisadas, en los orígenes del teatro. Si el primer intento de atraer la imagen cinematográfica a la esfera del arte se relacionaba con el teatro, el cine continuaba, pues, mediatizado a otro género de expresión: no era más que teatro filmado. Solo más tarde, en la evolución de este recién nacido de las artes (señalado por el mismo Balázs como el único arte que se ha podido ver nacer en la historia de la humanidad), el guión fue cobrando progresiva importancia. Luego de los apuntes iniciales y de los libretos

**“El advenimiento del parlante restableció la necesidad del guión: había que escribir diálogos, y por lo menos esto —dijeron sus partidarios— no pueden inventarlo ni improvisarlo los directores en el estudio”.**

del “teatro fotografiado”, el guión llega a su apogeo en la primera década del siglo con el Filme de Arte. Los resultados, pese a todo, como se sabe, fueron magros; la exasperación o preponderancia del elemento literario como base del filme, no era, evidentemente, el mejor camino, o, por lo menos, no el único camino para hacerlo plenamente artístico.

Casi simultáneamente, por otra parte, el movimiento que propugnaba la búsqueda del cine puro y que culminó con el nacimiento de la vanguardia, procuró investigar en todos sus alcances y posibilidades los medios técnicos y expresivos del cine en función estética, a través del filme sin argumento, sin guión, abstracto, pictórico, rítmico, introspectivo, surrealista. Pero, de nuevo, un poco más tarde, el advenimiento del parlante restableció la necesidad del guión: había que escribir diálogos, y por lo menos esto —dijeron sus partidarios— no pueden inventarlo ni improvisarlo los directores en el estudio.

Estos hechos, que registra machaconamente cualquier manual, muestran

>>>



>>>

el vaivén del péndulo: del documental al teatro filmado; del cine puro al "realista"; de la literatura a la antiliteratura; del cine-arte a la "cámara-ojo" que pretendía captar con la impasibilidad de la máquina la fluencia objetiva de la realidad, volviendo así a los principios elementales del "montaje de actualidades". (Sadoul, Mitra y otros historiadores, teóricos y críticos del cine demostraron el equívoco de este ingenuo realismo y la imposibilidad de llegar a sus últimas consecuencias, lo que, por cierto, no significaba el fracaso del realismo, sino de una falsa concepción del realismo).

Lo cierto, a través de estas oscilaciones, es que el movimiento dialéctico para la concreción de sus propias leyes y medios de expresión estaba en marcha. Los libretistas y realizadores tuvieron, pues, que ir adaptando su materia y su trabajo a las necesidades expresivas del nuevo lenguaje visual, a esta "escritura de imágenes" que venía a concretar —como lo anota Malraux en su *Esquicio de una psicología del cine*— la vieja aspiración del arte pictórico: representar la dimensión del movimiento.

Pero lo que en las artes plásticas no es más que representación de un movimiento interno en el rasgo fijo e inmóvil de un objeto de tres dimensiones, vale decir, simulación del movimiento mediante la yuxtaposición o desarrollo de estructuras fijas, de la que ya teníamos un remoto antecedente en las inscripciones y pinturas rupestres, en los filmes se lograba con calidad realmente cinética: el objeto se identificaba con su signo. Ya no se trataba entonces de escribir con palabras sino con imágenes dotadas de una cualidad dinámica, y de expresar a través de ellas los aspectos del mundo y de la vida, de la realidad y de la fantasía, que no podían serlo por ningún otro medio conocido hasta entonces.

#### El mundo de la imagen

Esta cualidad básica de la imagen es, como se ha dicho, que el objeto y su representación o signo se identifican en ella; en el fragmento de la

**"Un buen filme es ante todo un buen guión, se oye decir a menudo. Si esto fuera cierto, el verdadero autor de un filme sería el guionista; y su elemento formador, la literatura".**

realidad que una imagen nos ofrece, provisionalmente al menos y fuera del contexto de continuidad y montaje, el contenido y la forma coinciden; por tanto, la representación objetiva es idéntica a su significado. La palabra, en cambio, para dar el significado de una cosa procede por abstracción o por una serie sucesiva de abstracciones; no existe identidad ni adecuación entre la palabra que designa y la cosa que representa; no puede hacer más que nombrarla, definirla por concepto, por significados, es decir, por imágenes del pensamiento, por símbolos. Y sabemos que en el campo del concepto caben las más sutiles diferencias y alteraciones de sentido. De hecho, una palabra puede significar varias cosas. Para la imagen no existe la, a veces interminable, lista de sinónimos que es uno de los aspectos del patrimonio idiomático y que demuestra el margen de incertidumbre en el cual se desenvuelve el lenguaje hablado con su fluctuante sistema de símbolos o signos. La imagen transcribe, reproduce, representa la realidad de una manera directa, precisa, sin equívocos, afectando nuestros centros de percepción a una frecuencia 60 veces más rápida que la acción de la palabra. Y ello es así porque la imagen actúa directamente sobre la sensibilidad y el instinto donde están almacenadas las representaciones ancestrales del mundo y de la vida; es decir, la memoria visual de la especie.

*"Antes de la formación del lenguaje hablado"* —observó Jean Epstein— *"el pensamiento era preponderantemente visual, y ello porque la vista es el sen-*

*tido dominante en el hombre, el guía de nuestro comportamiento, el gran constructor de nuestra civilización".*

La civilización de la imagen, que no por casualidad nació con el cine, había encontrado en él a su gran impulsor, el verdadero arte de multitudes del que no había precedentes en toda la historia de la cultura, y que venía a inaugurar el importante fenómeno de masas. Sus comienzos, no obstante, como hemos visto, fueron vacilantes, como no podía menos que acontecer en un arte que se fundaba en la colaboración y en la síntesis de otras artes y otras técnicas, y en el que no se comprendía bien de dónde provenía el aporte dominante.

*El cine es joven (escribió André Bazin), pero la literatura, el teatro, la música, la pintura son tres tan viejas como la historia. Del mismo modo en que la educación del niño se realiza a imitación de los adultos que lo rodean, la evolución del cine ha estado necesariamente influida por el ejemplo de las artes consagradas. Su historia después de los comienzos del siglo, será por consiguiente la resultante de determinismos específicos de la evolución de todo arte y de las influencias ejercidas sobre él por las artes ya evolucionadas.*

Sin embargo, la contradicción esencial entre la palabra y la imagen iba a subsistir mucho tiempo en los dominios

del cine con sus perturbadoras consecuencias de hibridez para el lenguaje filmico. Aún hoy no han desaparecido del todo, específicamente en el trabajo del libretista, a quien le cuesta mucho librarse de los hábitos y de los reflejos condicionados del mecanismo verbal para asumir plenamente la virtualidad expresiva de la imaginación visual.

#### ¿Quién es el autor de un filme?

Un buen filme es ante todo un buen guión, se oye decir a menudo. Si esto fuera cierto, el verdadero autor de un filme sería el guionista; y su elemento formador, la literatura. Al director no le cabría otro papel que la ejecución técnica de la película ya íntegramente

plasmada, visualizada en sus menores detalles, previamente "filmada", digámoslo de una vez, en el guión: un papel en cierto modo similar al de un director de orquesta o de escena. Posibles analogías aparte, las desventajas del guionista resaltan de inmediato.

¿Puede pretender realmente el libreto ser una guía minuciosa, precisa, completa hasta en los más ínfimos detalles, de la realización cinematográfica, al estilo de una partitura musical o de una obra dramática?

Por lo pronto, el libreto se escribe no para ser representado o ejecutado, sino

>>>



*Ladrones de bicicletas,  
de Vittorio De Sica.*





**Ladrones de bicicletas.**

>>> para ser visto en el filme, a través de una transformación técnica posterior que le es ajena. Ello descubre de entrada su condición de elemento complementario en la realización del filme. Por lo demás, el paralelismo entre el guión y la partitura musical, la obra dramática o, incluso, el libreto de una ópera, se agota en seguida. Una partitura podrá ser ejecutada, un drama representado y una ópera cantada innumerables veces, probando así que son obras de arte independientes y autónomas. Un guión solo podrá ser filmado una

sola vez. Para contar en la pantalla la misma historia hay tantos guiones como realizadores posibles, pero una vez filmado un guión, el cine absorbe tan completamente el libreto que este ya no puede ser filmado nuevamente. Perdió su significación como obra independiente y como fondo del filme, según lo anota Balázs.

La obra cinematográfica es filmica, no literaria; por tanto, el filme —y no su guión— es la obra de arte definitiva. Este es el hecho básico del que hay que partir para establecer con alguna

claridad las funciones del guionista, la naturaleza del guión, así como el papel del director. En este convergen como en un vértice todas las etapas de la elaboración de una película y recae la responsabilidad fundamental de crear la obra artística, coordinando y unificando todos los factores que intervienen en el complejo proceso.

El guionista que se reduce a la elaboración del libro, debe trabajar siempre formando unidad con el director, penetrándose de sus ideas estéticas, de su sensibilidad y de sus métodos

de trabajo; solo así podrá aspirar a que su trabajo sea un aporte decisivo en la elaboración de un filme.

Uno imagina lo que pudo ser *Ladrones de bicicletas* en manos de un director mediocre, y en qué medida el coeficiente Zavattini-De Sica se habría alterado negativamente; el guión de *El ciudadano* realizado no por su autor, sino digamos por un Cecil B. de Mille, con el seguramente inevitable traspaso de lo monumental ético-social del tema de Orson Welles por la monumentalidad ficticia y decorativa de De Mille, uno de

los mayores fabricantes de colosos de cartón-piedra de Hollywood.

#### Libertad y cálculo

Sin embargo, las opiniones de los teóricos, de los más lúcidos y sagaces de la estética del cine, se han dividido sobre el particular. Pudovkin soñaba con un "guión de hierro", en el que todo el bullente universo del filme debía estar íntegramente concebido, calculado y planificado de antemano, no solo en el aspecto artístico, sino también en el técnico, negando que el trabajo de la transformación filmica correspondiera al director, consecuencia extrema de una tesis semejante." El autor del argumento —afirmó en sus *Bases*— debe tener una idea exacta de la forma final."

Hemos visto que tal cosa escapa en la práctica a las posibilidades de un guionista, por extraordinarias que sean sus aptitudes, su dominio de los medios expresivos del cine y su conocimiento e identificación con la personalidad, la sensibilidad y los métodos de trabajo del director con quien colabora.

Pero aun cuando las funciones del guionista y del realizador, como en el caso de Pudovkin, estuvieran en manos de una sola persona parejamente experta en ambas, la puesta en escena a priori de un filme solo es posible a nivel de la abstracción teórica. El ejemplo de Eisenstein, que concedió amplio margen a la improvisación, atestigua por su parte la eficacia del método opuesto al de Pudovkin. Esto no debe llevarnos al extremo de creer de Eisenstein prescindió de una rigurosa organización del material filmico.

Las ideas de Eisenstein y Pudovkin, en los que se conjugaron las capacidades del teórico, del guionista y del realizador, marcan las tendencias dominantes de los métodos de la realización cinematográfica: el cálculo y la rígida planificación, en un extremo, y el instinto o la espontaneidad creadora, en el otro.

Pero estas no son categorías excluyentes sino, en líneas generales, acentos caracterizadores en la obra de los realizadores más importantes. Así, creadores

**“¿Tiene sentido, en una situación semejante, hablar de la decadencia o vigencia del guión? Evidentemente no desde el momento que él ni siquiera ha llegado a ocupar el papel que le corresponde en la realización de un filme”.**

tan disímiles, pero igualmente rigurosos, como Chaplin o Welles, Dreyer o Clair, Bergman o Bresson, Visconti, Fellini o Antonioni, confiesan deber mucho a las inspiraciones de último momento, a la intervención del azar también.

#### La puesta en escena

Mediante el movimiento y la selección de imágenes significativas, el cine no solo reproduce los acontecimientos reales como una simple copia o calco de lo real, sino que los traspone dándoles un sentido: es decir, los transfigura, transmuta en una realidad autónoma a partir de la objetividad real.

Este intervalo entre la realidad objetiva y su imagen es el plano en el cual el lenguaje filmico adquiere su carácter artístico mediante sus propios medios expresivos. El árbol, reproducido por la fotografía estética, cobra en la imagen filmica dotada de movimiento y de una especial atmósfera dada por el contexto narrativo, una nueva significación; es decir, el "árbol" cobra aquí una importancia dramática que antes no tenía.

Vale mucho como figura, pero al mismo tiempo como signo. El hecho filmico solo puede ser significativo si se integra a un ambiente determinado, a un sentido y a un ritmo narrativo propio.

Con los medios a su alcance, el realizador trata de planificar su puesta en escena del

>>>





**Casanova, de Federico Fellini.**

>>> filme, lo más detallada y completa posible. Toda puesta en escena —y no solo en el cine: cada arte y cada artista tiene la suya— es una tentativa de seleccionar y controlar los elementos de la realidad, de encontrar un cierto rostro de la realidad en medio de lo amorfo. Pero lo que hace en definitiva no es más que una abstracción de la realidad. Al querer controlarla, el artista la aleja, la pone frente a sí. He aquí un círculo vicioso, cuando falta inspiración para transportar o transfigurar la realidad estéticamente.

De ahí que el problema más arduo de la puesta en escena y su finalidad última sea conseguir la apariencia de espontaneidad del acto en su génesis, haciendo olvidar el armazón que lo sostuvo en su paso y transformación

de lo real a lo imaginario; del caos de lo indiferenciado a lo significativo y profundo; o consumado, en el plano narrativo, eso que Aristarco llama el pasaje de la crónica a la historia.

Es aquí donde puede apreciarse el papel del guión como factor necesario y decisivo en la elaboración del filme. Su eficacia no radica en describir "todo lo que ha de suceder en la pantalla", en proporcionar al realizador esta planificación integral imposible; su finalidad no es proveer solamente el tema y su adecuado tratamiento técnico y formal, los componentes tectónicos, digámoslo así, para la conformación argumental, dramática y plástica de una película.

En la medida en que el guión contribuya a todo esto, afirmará su indispensable

vigencia en el proceso de elaboración del filme. Y al revés, en la medida en que el guión solo sea un mero apéndice literario o formalista de dicho proceso, habrá decretado su inoperancia o decadencia.

Por grande que sea el margen de libertad o improvisación que se permitan los realizadores, por magra que sea la presencia del guión reducido a meros apuntes o a las hojas "ayuda-memoria" de Eisenstein y sus seguidores, subsistirá siempre un rudimento de puesta en escena como clave compositiva de la realización cinematográfica, una red nerviosa de opciones, elecciones y significaciones no por invisibles menos actuantes: la escala de sustentación temática e ideológica del filme. Y es seguro que no pueden abolirlas del todo

ni siquiera los más esforzados propugnadores del cine "puro", como en el caso de las vanguardias del "cine-ojo", o de los realizadores del "cine-encuesta" o del "cine-verdad" de nuestros días.

No es como género autónomo, pues, sino como elemento plenamente integrado al complejo filmico disuelto en él y satisfaciendo todas sus exigencias internas de creación y expresión, como importa el guión en la realización cinematográfica.

#### Literatura y cine

El concepto de puesta en escena integral del filme en el papel, según las teorías de Pudovkin y los partidarios del "guión de hierro", ha llegado al equívoco de creer que el guión es un género autónomo, es decir, un género

**"El guionista que se reduce a la elaboración del libro, debe trabajar siempre formando unidad con el director, compenetrándose de sus ideas estéticas, de su sensibilidad y de sus métodos de trabajo".**

artísticamente válido en sí mismo. Sorprende que el propio Béla Balázs sea quien haya escrito lo siguiente:

*"El libreto no es un esbozo, un esquema o un proyecto; no se limita a proveer la materia prima para la creación; es en sí mismo una creación artística acabada. El libreto no es solo un medio técnico, un andamiaje que se puede sacar cuando la casa está hecha, sino una labor literaria digna del trabajo de un poeta, que podría ser publicada en forma de libro como tal. Eventualmente, puede ser un buen o mal libro, pero no hay razón alguna que le impide convertirse en una joya de la literatura".*

Balázs se pregunta por qué el libreto no ha encontrado aún su Calderón, su Shakespeare, su Molière o su Ibsen, y se responde a sí mismo afirmando que si no los tiene todavía, ya los tendrá. Pero a renglón seguido, se contradice: *"El cine absorbe tan completamente al libreto que este ya no puede ser filmado nuevamente. Después de ser filmado perdió su significado como obra independiente".* (Yo subrayo).

No es probable que la generalidad de los espectadores de *La pasión de Juana de Arco*, por ejemplo, se interesen en la lectura de su respectivo guión, salvo naturalmente los especialistas y entendidos que podrán descifrar en ello el genio de Dreyer y visualizar el diseño de su memorable película. Tampoco

es probable que los más apasionados partidarios de *El proceso* prefieran leer el libreto de Welles a la novela de Kafka. Como tema original o procedente de adaptaciones o reducciones, el guión más genial distará siempre de llegar a ser la joya literaria que pronosticaba Balázs, o por lo menos, un entretenimiento interesante para los lectores, salvo como una curiosidad técnica.

*"¡Ah, si quisiera renunciar a la literatura y tener confianza en el cine!",* exhortó René Clair a Abel Gance, ya en 1923, a propósito de *La rueda*, criticando la superabundancia de citas literarias que ahogaba el texto filmico.

*"Ya se sabe que el valor literario del guión no influye para nada en la calidad del filme —escribió el mismo Clair—. "Que quede claro: el autor de un filme no tiene necesariamente que concebir el tema, eso que el público llama el 'argumento'. Juzgando así, Racine no sería el autor de sus tragedias sino Tácito y Eurípides..."*

Y parafraseando a Clair, podríamos agregar: Chaplin actor, Chaplin realizador, es el hombre más célebre del cine. Chaplin libretista es un desconocido.

Mientras el cine se debatió en el descubrimiento de sus propias leyes de expresión, la proximidad de la literatura y su hibridación con ella pudo entorpecer el nacimiento de su lenguaje, ahogado por una sobredosis verbal que hacía del filme, a partir de sonoro, un arte aún no autónomo, anexo a los módulos de expresión del lenguaje verbal. Libre ahora, adulto, capaz de hacer suyos los recursos más dispares y audaces y de integrarlos con total originalidad a su economía expresiva, nada tiene que temer.

Hay, evidentemente, un retorno hacia el "argumento", pero no como una involución, sino como un desarrollo dialéctico de la experiencia de los primeros, en la que el cine surgió unido a los métodos y a las técnicas de las artes tradicionales, especialmente la literatura. Hay, por consiguiente, un aprovechamiento cada vez





**El séptimo sello, de Ingmar Bergman.**

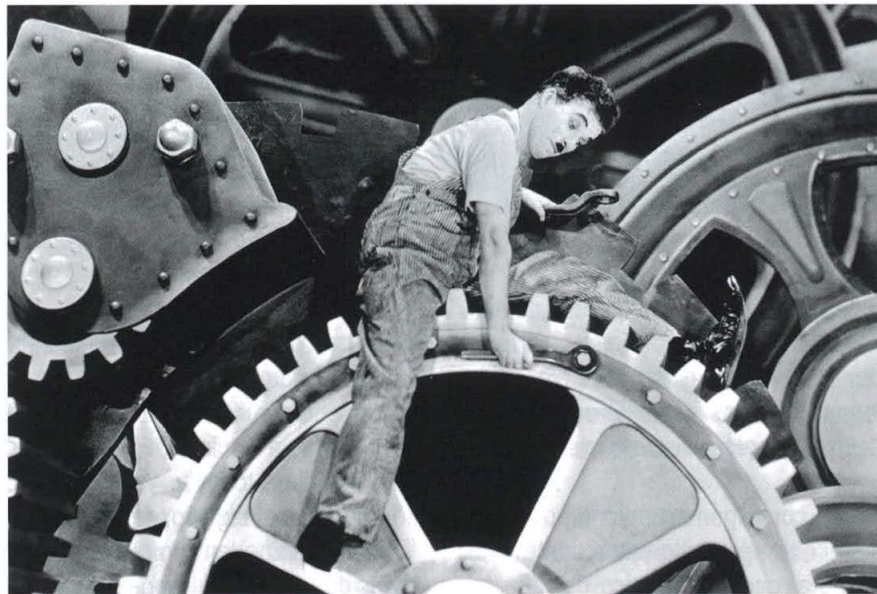
>>>

mayor de las técnicas narrativas literarias, ya que por abstracto y depurado que sea un filme, lo esencial de su discurso consistirá siempre en narrar, más que en describir; en profundizar la vida y el espesor de lo real, más que en fotografiar una móvil y vacía exterioridad; en mostrar la realidad como es y como debe ser, más que en función de copiar sus apariencias.

#### **Perspectivas actuales**

De nada vale hablar del cine como arte, si no lo relacionamos con las estructuras comerciales y financieras del cine como industria, que son la que verdaderamente encierran al creador cinematográfico en un callejón sin salida. Esta dependencia comercial y financiera es lo que diferencia al cine de otras formas de expresión; el cine entendido como el gran arte de masas de nuestro tiempo. Estas condiciones económicas de la producción son la causa de que un filme, al mismo tiempo de ser un "objeto artístico", sea también una mercancía.

Es cierto que el cine no puede prescindir de una sólida base industrial; es cierto también que en las estructuras de nues-



**“Y parafraseando a Clair, podríamos agregar: Chaplin actor, Chaplin realizador, es el hombre más célebre del cine. Chaplin libretista es un desconocido”.**

tra sociedad capitalista, y en el caso también que en las estructuras de nuestra sociedad capitalista, y en el caso de la América Latina con nuestros países subdesarrollados o dependientes del

imperialismo económico, no podemos esperar grandes y espontáneas concesiones por parte de la industria copada por intereses de lucro comercial o por el poderío financiero de los monopolios.



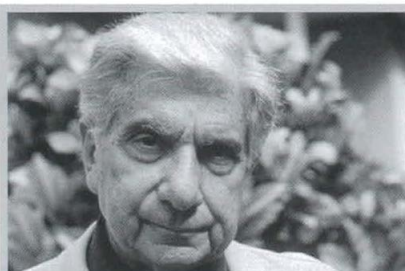


*El Proceso, de Orson Welles.*

**“De nada vale hablar del cine como arte, si no lo relacionamos con las estructuras comerciales y financieras del cine como industria, que son las que verdaderamente encierran al creador cinematográfico en un callejón sin salida”.**

De seguro, sus dictados continuarán en vigor por mucho tiempo todavía y hasta es posible que se hagan más rígidos aún. Afortunadamente, frente a los dos tercios de la producción mundial –como lo señala A. Agel–, un tercio se inspira en una innegable búsqueda de lo psicológico, lo estético y lo moral, en una actitud rigurosamente crítica de la sociedad. Naturalmente, esto no ha acontecido por casualidad, sino mediante el esfuerzo y la tenacidad de los que tienen fe en el cine como instrumento de cultura y han contribuido con su genio, con su talento, con una voluntad por momentos visionaria para convertir el cine en un medio adulto de expresión.

¿Tiene sentido, en una situación semejante, hablar de la decadencia o vigencia del guión? Evidentemente no desde el momento que él ni siquiera ha llegado a ocupar el papel que le corresponde en la realización de un filme. El período de auge del “Nuevo cine argentino” (el quinquenio del 55 al 60), que aparejó el promisorio surgimiento de jóvenes directores realmente capaces e inteligentes, atrajo también a los menesteres del cine



### **SOBRE EL AUTOR**

Augusto Roa Bastos nació en Asunción, Paraguay, el 13 de junio de 1917. Falleció en su ciudad natal el 26 de abril de 2005. Ganador del Premio Cervantes, entre sus obras –que han sido traducidas a más de 25 idiomas– destacan las novelas *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo*.

un campo muy propicio para ampliación de su horizonte expresivo y de sus posibilidades de comunicación con un público de masas. Pero el escaso y decreciente apoyo del instituto oficial del cine, y el aumento inversamente proporcional a las dificultades y restricciones

de todo orden, sobre todo las creadas artificialmente por el poderoso monopolio de los distribuidores y exhibidores de películas, frenaron e hicieron fracasar casi por completo esta etapa que dejó, sin embargo su impronta.

Pero, como quiera que sea, no puede verse este proceso desconectado de las líneas generales que presenta la cinematografía como arte de expresión en el mundo de hoy. En este amplio cuadro es donde aparece también en toda su importancia la vigencia del guión como elemento decisivo en la elaboración de un filme; según como lo hemos visto, no como género autónomo, sino integrado creadoramente al mundo del filme; un elemento no más importante quizás que la música, la escenografía o la luz, pero también no menos indispensable y necesario, desde el momento que se constituye en núcleo generador no solo del contenido sino también del significado y trascendencia de una película bien hecha. 📄

*\* Texto editado, tomado del número 61 de la revista Casa de las Américas. La Habana, Cuba.*



# El guión como "estructura que quiere ser otra estructura"\*

Por Pier Paolo Pasolini.

El nombre concreto de la relación entre cine y literatura es el guión. Sin embargo, no me interesa especialmente observar la función mediadora del guión, y la elaboración crítica de la obra literaria que produce, "integrándola figuradamente" con la prospectiva nuevamente crítica de la obra cinematográfica que en sí presupone.

En este ensayo, lo que me interesa del guión es el momento en el que *puede ser considerado como una técnica autónoma, una obra íntegra y consumada en sí misma*. Tomemos el caso del guión de un escritor, no extraído de una novela anterior y —por una u otra razón— no traducida en un filme.

Este caso nos presenta un guión autónomo, que puede representar perfectamente una verdadera y legítima elección del autor: la elección de una técnica narrativa. ¿Cuál es la escala de valores para semejante obra? Si se la considera completamente perteneciendo a la "escritura" —es decir, nada más que el producto de un "tipo de escritura" cuyo elemento fundamental es el de escribir a través de la técnica del guión—, entonces será juzgada en el modo habitual con que se juzgan los productos literarios, y precisamente como un nuevo "género" literario, con su prosodia y métrica particulares, etc.

De hacerlo así, se llevaría a cabo una operación crítica errada y arbitraria. Si no hay en el guión *la alusión continua a un filme a hacerse*, no se trata más de una técnica, y su aspecto de guión es puramente pretextual (caso que aún no se ha dado). Por lo tanto, si un autor decide adoptar la "técnica del guión como obra autónoma, debe aceptar también la alusión al filme "a

**"La imagen nace de las coordinaciones de los cinemas. Y este es el punto: estas coordinaciones de los cinemas no son una técnica literaria. Son otro lenguaje".**

hacerse", sin la cual la técnica que ha adoptado es ficticia, y por lo tanto permanece en las formas tradicionales de las escrituras literarias.

Si, contrariamente, acepta como elemento sustancial, como estructura de su "obra en forma de guión", la alusión a una obra cinematográfica-visualizadora "a hacerse", entonces puede decirse que su obra es al mismo tiempo típica (porque tiene características verdaderamente similares a todos los guiones reales y funcionales) y autónoma. Tal momento aparece en todos los guiones (en los filmes de alto nivel); es decir que todos los guiones tienen un momento en el que son "técnicas" autónomas, cuyo elemento estructural primario es *la referencia integradora a una obra cinematográfica a hacerse*. En este sentido, la crítica a un guión como técnica autónoma requerirá obviamente, condiciones particulares, tan complejas y tan determinadas por una envoltura ideológica que no tiene referencias con la crítica literaria tradicional ni con la reciente tradición crítica cinematográfica, que seguramente necesitará el auxilio de nuevos códigos.

¿Es posible, por ejemplo, servirse del código estilístico en el análisis de un guión? Tal vez lo sea, pero adaptándolo

a una serie de necesidades que ese código no había previsto, de tal modo que no alcanzaría a cubrirlas más que ficticiamente. En efecto, si el examen histiológico conducido sobre un campeón relevado de la totalidad del cuerpo del guión, es análogo al que se realiza sobre una obra literaria, destituye al guión de su carácter, que, como hemos visto, es sustancial: la alusión al filme a realizarse. El examen estilístico tiene a sus ojos la forma que tiene, lo cual extiende un velo incluso sobre lo que se podría saber previamente. ¡Imaginemos entonces sobre lo que no sabe realmente, no solo como cognición, sino como hipótesis de trabajo! La observación sobre el infinitésimo reproductor del todo —que conduce a una redefinición histórico-cultural de la obra—, en el caso de un guión siempre le faltará algo; es decir, un elemento interno de la forma: un elemento que allí no está y que es una "voluntad de la forma".

La característica principal del "signo" de la técnica del guión es *la de aludir al significado a través de caminos diferentes, concomitantes y confluentes*. Es decir que el signo del guión alude al significado según la vía normal de todas las lenguas escritas, y específicamente de las jergas literarias, pero al mismo tiempo alude al mismo significado, dirigiendo al destinatario a otro signo, el del filme a hacerse. Cada vez, frente a un signo del guión, nuestro cerebro recorre contemporáneamente ambos caminos —uno rápido y habitual, el otro largo y particular— para aprehender el significado.

La técnica del guión se fundamenta sobre todo en esta colaboración del lector, y se comprende que su perfección consiste en ade-

cuarse perfectamente a esta función. Su forma y estilo son perfectos cuando han comprendido e integrado en sí mismos esta necesidad. La impresión de bastedad, de cosa incompleta, es por lo tanto aparente. Esas características son elementos estilísticos.

En este punto aparece un drama entre los diversos aspectos bajo los cuales se presenta un "signo". Son al mismo tiempo orales (fonemas), escritos (grafismos) y visuales (cinemas). Debido a una serie incalculable de reflejos condicionados de nuestra misteriosa cibernética, siempre contenemos estos diferentes aspectos del "signo" lingüístico, que es, por lo tanto, uno y triple. Si pertenecemos a la clase que detenta la cultura, y en consecuencia sabemos por lo menos leer, los "grafismos" se presentan rápidamente como "signos" tout court, enriquecidos infinitamente por la presencia continente de su "fonema" y su "cinema".

En la tradición ya existen ciertas "escrituras" que dirigen al lector hacia una operación análoga a la descrita; por ejemplo, la escritura de la poesía simbolista. Cuando leemos un poema de Mallarmé o Ungaretti, nuestros ojos —los lensignos—, no nos limitamos a una lectura pura y simple: el texto nos requiere colaborar "fingiendo" sentir acústicamente esos

>>>





grafismos. Lo cual nos dirige a los fonemas. Están presentes en nuestro juicio aun si no leemos en voz alta. Un verso de Mallarmé o de Ungaretti alcanza su significado solamente a través de una dilatación semántica, o una coacción exquisito-bárbara de los significados particulares, lo cual se obtiene a través de la supuesta musicalidad de la palabra o de los nexos de las palabras. Es decir, cuando los significados *no a través de una expresividad particular del signo, sino a través e una prevaricación de su fonema*. Y en consecuencia, mientras leemos integramos de ese modo el significado aberrante del vocabulario especial del poeta, siguiendo dos caminos: el normal, *signo-significado*, y el anormal, *signo-signo* en cuanto *fonema-significado*.

Lo mismo sucede en los guión-textos (¡inventemos un neologismo!). También en este caso el lector integra el significado incompleto de la escritura del guión siguiendo dos caminos: el habitual, *signo-significado*, y anormal, *signo-signo* en cuanto *cinema-significado*.

*La palabra del guión-texto se caracteriza entonces por la acentuación expresiva de uno de los tres momentos por los que está constituida: el cinema.*

Naturalmente los "cinemas" son imágenes primordiales, mónadas visuales inexistentes, o casi inexistentes, en realidad. La imagen nace de las coordinaciones de los cinemas. Y este es el punto: estas coordinaciones de los cinemas no son una técnica literaria.

Son otro *lenguaje*, fundado sobre un sistema de "cinemas" o "im-signos", sobre el cual se instala, análogamente a los metalenguajes escritos o hablados, el metalenguaje cinematográfico. De este se ha hablado siempre (al menos en Italia) como de un "lenguaje" análogo al escrito-hablado (literatura, teatro, etc.), e incluso todo lo que tienen de visual es visto por analogía respecto de las artes figurativas. Todo examen cinematográfico está por tanto viciado de este origen de calco lingüístico que tiene el cine en la cabeza de quien lo analiza o lo estudia. El "específico-filmico" -definición que ha logrado alguna resonancia solo fuera de Italia-, no llega a proyectar la posibilidad del cine como otro *lenguaje*, con sus estructuras autónomas y particulares: el específico-

filmico" tiende a concebir el cine como otra técnica, específica, fundamentada sobre el lenguaje escrito-hablado, es decir, sobre el que es para nosotros el idioma *tout court* (pero no para la semiótica, que es indiferente frente a los sistemas de signos más escandalosos, hipotéticos y desvariados).

Entonces, mientras que el "cinema" es en las lenguas escrito-habladas uno de los elementos del signo -y por lo demás el menos considerado, ya que a nuestro hábito se presenta siempre la palabra como escrito-hablada, y por lo tanto el idioma como fonema y grafismo primordialmente-, en los lenguajes cinematográficos es el *cinema* el signo por excelencia: mejor aún, se debería hablar del *im-signo* (que es el "cinema" separado de los otros dos momentos de la palabra y convertido en autónomo, signo autosuficiente).

¿Qué es esta mónada visual fundamental que es el *im-signo*, y qué son las "coordinaciones de im-signos" de las que nace la imagen? Incluso aquí, instintivamente, hemos razonado siempre teniendo in mente una especie de calco literario, es decir, haciendo una analogía continua e inconsciente entre el cine y los lenguajes expresivos escritos. Es decir que hemos identificado por analogía el *im-signo* a la palabra, y sobre esto hemos construido una especie de gramática subrepticia, vaga, aleatoria, y de alguna manera sensualmente, análoga a la de los idiomas escrito-hablados. Es decir, que tenemos in mente una idea muy vaga del *im-signo*, a la que genéricamente

**“¿Qué es físicamente, el im-signo? ¿Un fotograma? ¿Una duración dada de fotogramas? ¿Un conjunto pluricelular de fotogramas? ¿Una secuencia significativa de fotogramas dotados de duración? Todavía esto debe ser decidido”.**

identificamos con la palabra. Pero la palabra es sustantivo, verbo, interjección o partícula interjectiva.

¿Qué es físicamente, el *im-signo*? ¿Un fotograma? ¿Una duración dada de fotogramas? ¿Un conjunto pluricelular de fotogramas? ¿Una secuencia significativa de fotogramas dotados de duración? Todavía esto debe ser decidido. Pero no lo será mientras no se tengan los datos para escribir una gramática del cine. Decir, por ejemplo, que el *im-signo* o mónada del lenguaje cinematográfico es un "sintasema", es decir, un conjunto coordinado de fotogramas (¿o de encuadres?), es todavía arbitrario. Como es igualmente arbitrario decir, por ejemplo, que el cine es una lengua totalmente "verbal": es decir que en el cine no existen sustan-

tivos, conjunciones, interjecciones, si no fundidos con los verbos.

Y en consecuencia el núcleo del lenguaje cinematográfico, el *im-signo*, es un corte en movimiento de imágenes, de duración indeterminable e informe, magmática. De lo cual extraemos una gramática "magma" por definición. Describible a través de párrafos y capítulos inusitados para las gramáticas escrito-habladas.

Pero no es arbitrario, en cambio, decir que el cine está fundamentado sobre un "sistema de signos" distinto del escrito-hablado. Es decir que el cine es otro idioma.

Ahora bien, decíamos que el "signo" del guión sigue un doble camino (signo-significado, signo-signo cinematográfico-significado). Es necesario repetir que también el signo de los metalenguajes literarios sigue el mismo camino, suscitando imágenes en la mente colaboradora del lector: el grafismo acentúa tanto el propio fonema como el *cinema*, según sea la calidad musical o pictórica de la escritura. Pero hemos dicho que en el caso del guión-texto, la característica técnica es un pedido especial y canónico de colaboración del lector, *a ver* en el grafismo sobre todo el cinema, y por lo tanto *a pensar en imágenes, reconstruyendo en su cabeza el filme aludido en el guión como obra a hacerse*.

Lo que es más importante para hacer notar es que la palabra del guión es, *contemporáneamente*, el signo de dos





»»»

estructuras distintas, en cuanto que el significado que denota es doble; y pertenece a dos idiomas, dotados de estructuras distintas.

¿Cuál es la estructura típica del metalenguaje del guión? Se trata de una "estructura diacrónica" por definición, o mejor aún, para usar ese término que pone en crisis al estructuralismo (sobre todo cuando es entendido convencionalmente, como por ciertos grupos italianos), un término de Murdock: un verdadero "proceso". Pero un proceso particular, no tratándose de una evolución, de un pasaje de un estadio A a un estadio B: un puro y

**“¿Cuál es la estructura típica del metalenguaje del guión? Se trata de una ‘estructura diacrónica’ por definición, o mejor aún, para usar ese término que pone en crisis al estructuralismo: un verdadero ‘proceso’ ”.**

simple "dinamismo", una "tensión" que se mueve, sin partir ni llegar, de una estructura estilística (la de la narrativa), a otra estructura estilística, la del cine. Y más profundamente: de un sistema lingüístico a otro.

En el caso de un autor de guiones-texto y, más aún, de filmes, nos encontramos frente a un hecho curioso: la presencia de un sistema estilístico ahí donde no hay todavía un sistema lingüístico definido, y donde la estructura no es consciente y descrita científicamente. Un director como —digamos— Godard, destruye la "gramática" cinematográfica antes que se sepa cuál es. Y es natural, porque todo sistema estilís-

tico personal golpea más o menos violentamente contra los sistemas institucionales. Es decir que el autor es consciente de que su sistema estilístico (o tal vez mejor "escritura", como sugiere Barthes) contradice la gramática y la subvierte. Pero no se sabe de qué gramática se trata.

Por ejemplo, existe actualmente una verdadera escuela internacional, una "internacional estilística", que adopta para el cine los cánones de la "lengua de la poesía". Por eso no puede dejar de desafiar, fracturar, jugar la gramática (que no conoce, porque es la gramática de otra lengua, de un "sistema de signos visuales" todavía no del todo claro

en la conciencia crítica). En el cine, ese lenguaje de la poesía es ya una institución estilística concreta y reciente, con sus leyes propias y calidad, como se dice, solidaria: reconocibles en un filme parisino, checoslovaco, italiano o brasileño. Como género cinematográfico, tienden ya a tener sus circuitos, sus canales específicos de distribución (es reciente un convenio de los Cinema d'essai, de Italia, donde tal exigencia está resultando consciente: en suma, del mismo modo que un editor tiene su modo y su camino para comerciar libros previamente considerados de pequeña tirada, para destinatarios elegidos, y que sin embargo no está dicho que sean un mal negocio, si la

distribución se realiza dentro de los límites previstos razonablemente).

La distinción entre "lenguaje de prosa" y "lenguaje de poesía" es un viejo concepto entre los lingüistas. Pero si debiese indicar un capítulo reciente acerca de esa distinción, indicaría algunas páginas dedicadas a esto en el *Grado Cero*, de Barthes, donde la distinción es radical y electrificante. (Solo debería agregar que Barthes tiene como respaldo al clasicismo francés, muy diferente del italiano; y sobre todo tiene a sus espaldas la serie de secuencias progresivas del francés en tanto que los italianos solo tienen allí un caos, que hace que su clasicismo sea

»»»







siempre indefinido y sensual. Por otra parte, observaría que el “aislamiento de la palabra”, típico en el lenguaje de la poesía “decadente”, produce resultados solo aparentemente anticlasicistas, es decir, de prevalencia de la palabra aislada –como monstruosidad y misterio– sobre el *todo solidario* del periodo. De hecho, si un analista paciente estuviese en grado de reconstruir los “nexos” entre palabras “aisladas” del lenguaje de la poesía del Novecientos, reconstruiría siempre nexos clásicos, como presupone toda operación estética en cuanto tal).

En conclusión, en el cine tenemos indudablemente sistemas o estructuras, con todas las características típicas de todo sistema y toda estructura: un examen estilístico paciente –como el de un etnólogo entre las tribus australianas– reconstruiría los datos permanentes y solidarios de esos sistemas, sea en



cuanto “escuelas” (el “cine de poesía” internacional, como una especie de gótico exquisito), sea en tanto verdaderos y propios sistemas individuales.

El interés que ofrece este caso es la “voluntad” concreta y documentable

del autor, y esto me parece contradecir la afirmación de Lévi-Strauss: “No se puede definir juntos y contemporáneamente, con rigor, un estadio A y un estadio B (cosa posible solo desde fuera y en términos estructurales) y revivir empíricamente el pasaje de



uno al otro (que sería el único modo inteligible para comprenderlo).

En efecto, frente a la "estructura dinámica" de un guión, *a su voluntad de ser una forma que se mueve hacia otra forma*, desde fuera y en términos

estructurales podemos muy bien definir el estadio A (digamos la estructura literaria del guión) y el estadio B (la estructura cinematográfica). Pero al mismo tiempo *podemos revivir empíricamente el pasaje de uno al otro, porque la "estructura del guión"*

*consiste precisamente en esto, en este "pasaje del estadio literario al estadio cinematográfico".*

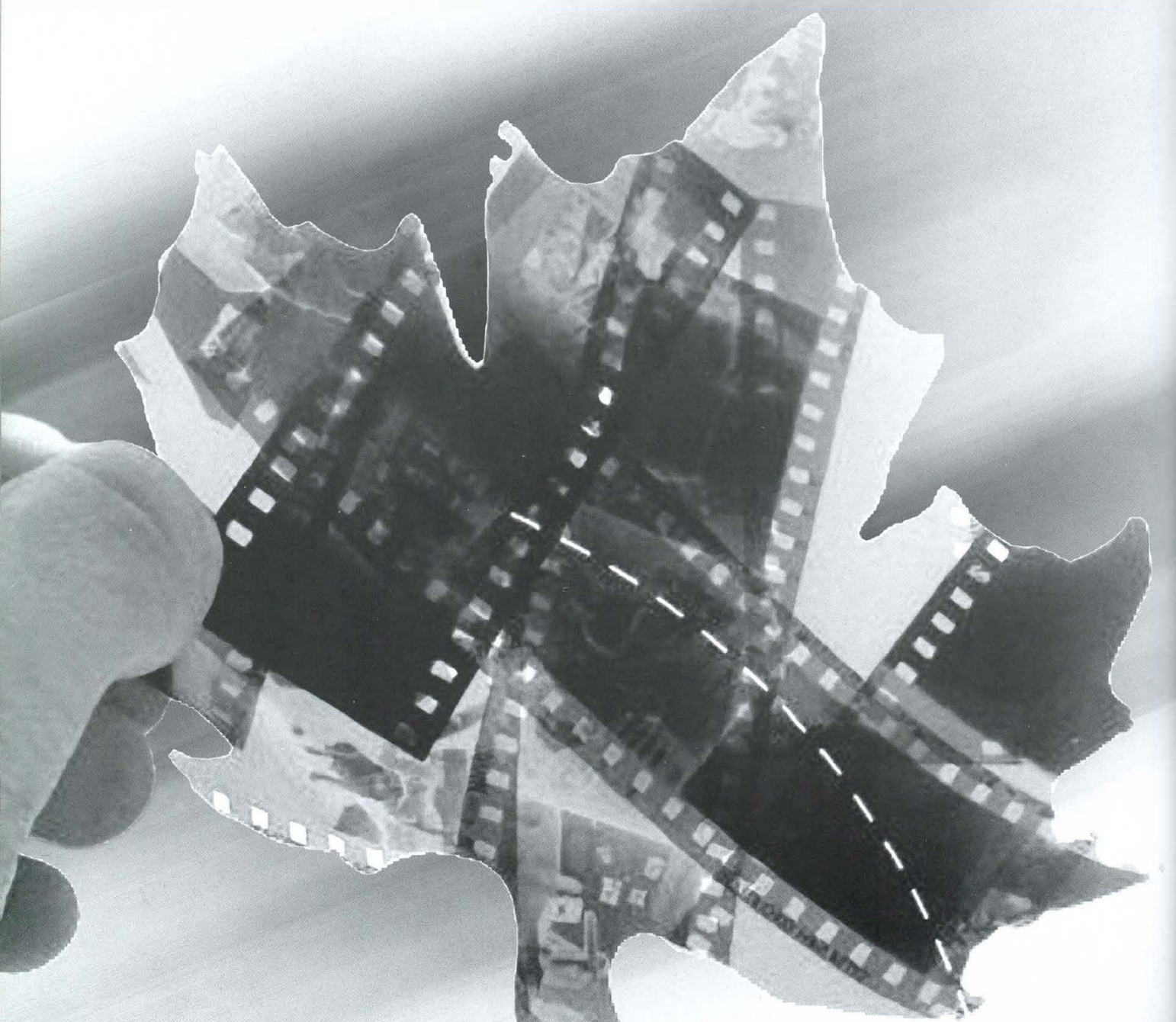
Si en este caso Lévi-Strauss se hubiera equivocado, y tuvieran razón Gurvitch y la sociología norteamericana, Murdock, Vogt, entonces deberíamos aceptar la polémica de estos últimos, y hacer nuestra su exigencia de apuntar más que sobre la "estructura", sobre el "proceso".

Leer, en efecto, ni más ni menos que leer un guión, significa revivir empíricamente el pasaje de una estructura A a una estructura B. 🎬

\* Texto traducido y editado, tomado del libro *Uccellacci e uccellini*. Editorial Garzanti, Milán, Italia, 1966.



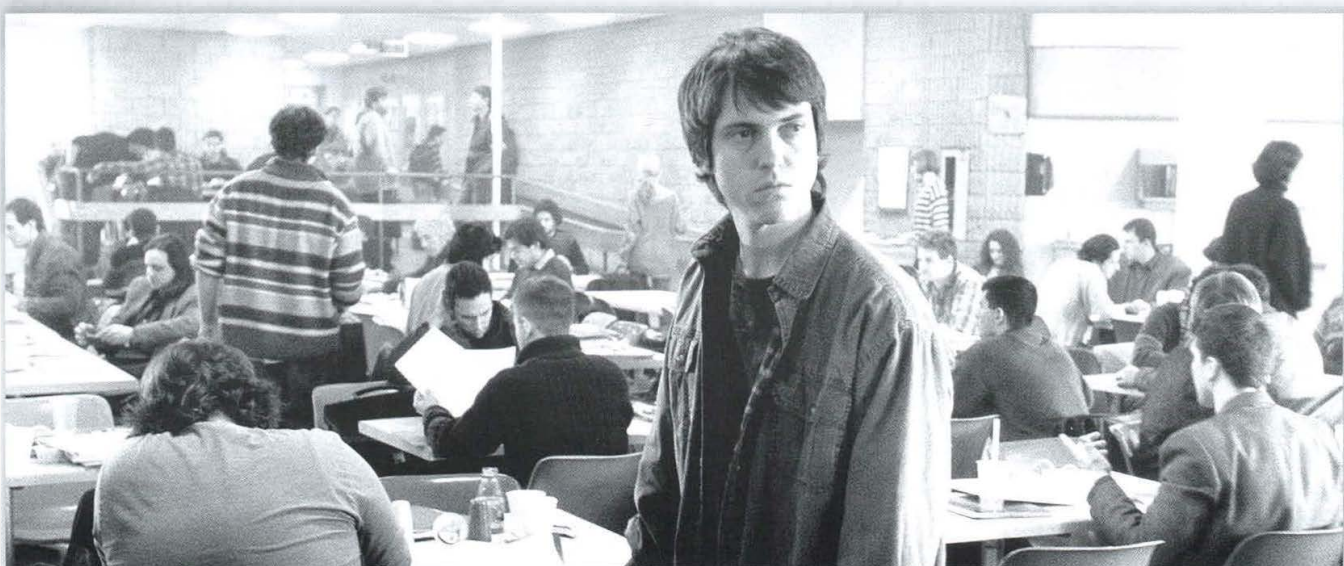
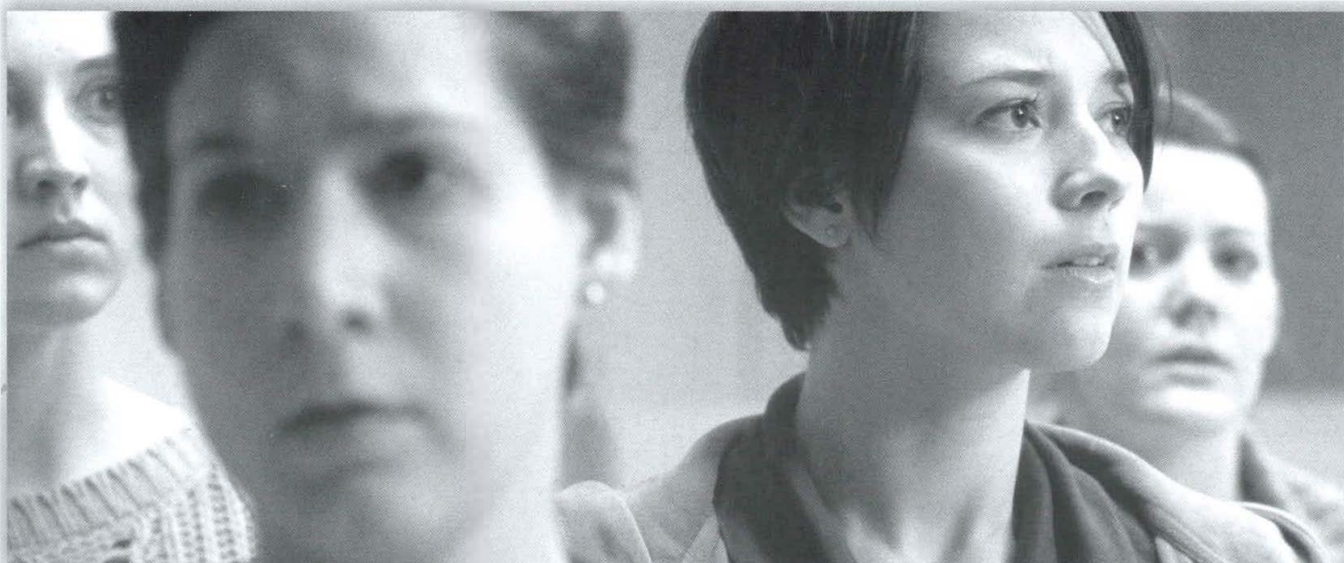




# *Dirección de fotografía y guión*

**¿Qué es lo que hace un director de fotografía con el guión que se le propone?  
¿Tiene un método? El dossier siguiente enfoca cinco puntos de vista.**





*Polytechnique*, de Denis Villeneuve.

## Pierre Gill, CSC.\*

Soy instintivo con mi trabajo y esto juega y comienza desde la lectura del guión. Lo leo de un solo tirón, si es bueno me toma dos horas, es decir casi el tiempo de una película. Debe fluir naturalmente. Si por ejemplo voy y vengo de comienzo a fin para comprender un personaje, no es buena señal.

Esta primera lectura será esencial y puede ser la única. Hago "mi película". La visualizo, la construyo en mi cabeza, como un lector lo hace con cualquier novela. El tono reside en eso. Ya existe una "forma" que se va precisando, la imagino de manera profunda, "dark" o cámara en mano y más aún con el steadycam. A veces algunos guiones

**“¿Después del rodaje? Guardé durante mucho tiempo los textos y los storyboards. ¡Ahora, aplico una gran limpieza!”.**

necesitan ser beneficiarios de alguna técnica particular, por ejemplo el grano en la película, o cualquier otro efecto. Voy a tratar de exponerlo.

Me reúno con el realizador, con el que puede haber dos actitudes posibles:

1. El realizador me pregunta qué es lo que pienso del guión, cómo lo veo.

2. El realizador me dice lo que quiere. Punto.

A veces estas actitudes me dan indicaciones sobre el tipo de relación que tendremos durante el rodaje. Prefiero la primera actitud, aquella en la cual el realizador quiere reunir alrededor de él un equipo de creadores, en el caso de la primera actitud, donde el creador no hace ninguna pregunta tengo que revertir la situación lo que hace necesario una actitud con respuestas precisas.

En estos primeros contactos alrededor del guión, concibo y avanzo ideas. En el caso de la película *Polytechnique*, por ejemplo, tuve que proponer el rodaje en base a solamente cuatro objetivos: 21mm, 27mm, 32mm, 40mm, porque el guión era en extremo delicado. >>>





**Le ring, de Anaïs BL.**

>>>  
 Para mí era urgente excluir los lentes en focal teleobjetivo con el riesgo de magnificar el tiro de cámara. Esto te da un aire cool, ¡El focal teleobjetivo no está muy lejos en cuanto estilo de los "Rambo"! La idea de blanco salió de Denis Villeneuve, comprendí que era la única solución para la película, tuvimos que pelearla mucho ¡y solo se tomó la decisión después de algunos días de haber comenzado el rodaje.

Apenas puedo inicio una serie de tests directamente ligados a la primera lectura y a las primeras reuniones. Por ejemplo, testar "idea del frío" para **Maurice Richard** ¡cuando rodamos en pleno julio y estamos de 35 a 40 grados! Esto es importante en relación a la credibilidad de la película a partir de este solo punto.

¿Después del rodaje? Guardé durante mucho tiempo los textos y los storyboards. ¡Ahora, aplico una gran limpieza! 🎬

\***Maurice Richard**, de Charles Binamé;  
**Polytechnique**, de Denis Villeneuve;  
**Le piège américain**, de Charles Binamé.



**La brunante, de Fernand Dansereau.**





**Le ring, de Anaïs BL.**

## Philippe Lavalette.\*

Antes de recibir la descripción de lo que será el escenario, en el caso hipotético que no conozcamos ni al productor ni al realizador, y donde hubo antes una especie de encuentro que más bien parece una forma de casting semejante a lo que vive un actor, surge la pregunta, ¿qué decir o qué no decir? Es la noche total.

Debemos orientarnos de a pocos, tener confianza en el instinto, seguir la pequeña lucecita que tintinea a la vuelta de una frase ¡aleluya! Si el guión fluye es una prueba de una seria unión por parte del realizador o del productor.

El guión tiene algo de sagrado, se te es confiado con ciertas precauciones verbales, ("es un título de trabajo", o esta otra "todavía hay cambios que hacer"). El texto está cargado de tanta emotividad que lo abordo con un aura de fetiche. No lo dejo por cualquier lado, tiene que estar en mi maleta y en el sitio exacto, me tomo el tiempo necesario para abrirlo, busco verdaderamente el momento justo para leerlo estando completamente seguro de no ser interrumpido.

Después de todo esto, leo de un solo tirón. Como quizás lo haga un músico que descifra una partitura por primera vez. Es decir fuera de todo concepto técnico... esto es a veces obvio porque es evidente que el guión tiene inscripciones y datos para el rodaje (por ejemplo: rodaje en barco o en helicóptero).

A este nivel hay que ser un lector absorto, salvaje y pasional. Casi siempre me es suficiente un adjetivo para orientar mi trabajo: "grisáceo" para evocar el contraste, "seco" para una textura, "clínico" para el encuadre.

Después de haber sido músico, en esta primera lectura me transformo en cocinero, es decir dejo reposar y macerar el guion por algunos días, hasta que el escrito tome cuerpo.

Las lecturas siguientes se encadenan y el director de fotografía entra en escena con una cierta "fiebre". Pasar a través de la obra de los hermanos Dardenne para el caso de **Ring**. Discutir hasta casi la madrugada para ejecutar un plano general en **Jeanne d'Arc**, de Dreyer. O como sucedió con el realizador israelita de **Mabul**: escrutar con

lupa **Three monkeys**, del turco Nuri Ceylan, un filme de estética sombría, ¡para finalmente decidirse a trabajar cámara al hombro! ¡Lo que importa poco, puesto que lo primordial es encontrar el buen toque! Si el soporte ya está escogido (filme o digital), todo el resto aún no ha sido decidido. El formato a escoger, tipo de luz, la escritura, la maquinaria. Hay que diversificar los puntos de referencia antes de los siguientes encuentros que serán determinantes. Sabemos que no tendremos un segundo apenas comience la preproducción. Que lo urgente será priorizado frente a la menor reflexión ligada a la escritura del filme. Mi rol será el de escuchar, por supuesto, pero con una actitud un tanto dialéctica, debo de cuestionar para comprender las opciones propuestas: por qué un travelling en tal momento y en tal sitio, por ejemplo. Me transformo en un intérprete acucioso del sentido y este es uno de los grandes placeres de mi oficio.

¿Después del filme? Siempre fetichista, guardo todos los guiones. 🎬

\***Mabul**, de Guy Nattiv; **Le ring**, de Anaïs BL; **La brunante**, de Fernand Dansereau. >>>





*Ma voisine danse le ska*, de Nathalie Saint-Pierre.

## Nathalie Moliavko-Visotsky.\*

Jamás se parte de cero antes de un primer encuentro con el realizador: veo sus películas (cortos y largometrajes), y claro él también ve las mías, es importante, nos da un punto de apoyo para conocernos mejor.

En tanto camarógrafa, he visto tantos filmes donde la relación durante el rodaje entre el director de fotografía y el realizador no funciona. Lo ideal es que la "química" entre ellos "prenda" desde los primeros momentos. La primera lectura sirve para atrapar, entender la historia contada. Por supuesto que imagino el filme. Soy extremadamente exigente con los diálogos. Durante el encuentro mi actitud es de total atención. Escucho, es parte de mi naturaleza. Quiero comprender la visión del realizador, es una forma de guía que me da buenos resultados.

Asimismo, la referencia de ciertos filmes son cruciales. Para **Léo Huff**, por ejemplo, la primera película de Sylvain Guy, que sale en otoño, hablamos de **Million Dollar Baby**, de Clint Eastwood, con la iluminación de Tom Stern, hablamos también mucho sobre los filmes de los hermanos Coen. Esto me da muy buenas

referencias sobre la visión del realizador, cómo siente el filme que va a realizar, sin intentar reproducir la iluminación de estas películas. A este nivel ya se puede hablar por ejemplo de contrastes o de colores. Más adelante, después de haber leído el guión, quizás unas cinco a seis veces, estoy lista para el decoupage, tengo las coordenadas del filme y no pongo ninguna resistencia, tengo la cantidad de días de rodaje, las noches a filmar, los costos, etc., pero si hay que recortar o restringir alguna parte lo hago con la participación de la producción.

## “¡Guardo todos los guiones! ¡Imposible botarlos!”.

Me es imprescindible estudiar mucho el guión, me encanta calcular los tiempos del filme, su continuidad temporal. Si tengo que modificar algo en el plateau y si quiero proponer alguna solución me será de mucha utilidad conocer perfectamente la continuidad de las escenas. También es importante que el realizador me conozca. Hay que tomar el riesgo de hablar con él. Hablo de mi equipo, le explico de la importancia que tiene para mí trabajar con personas apasionadas. ¡Cada plano es un desafío, cada plano es de vital importancia!

¿Después del filme?

¡Guardo todos los guiones! ¡Imposible botarlos!

\***Léo Huff**, de Sylvain Guy; **Les fantômes des 3 Madeleine**, de Guylaine Dionne; **Ma voisine danse le ska**, de Nathalie Saint-Pierre.

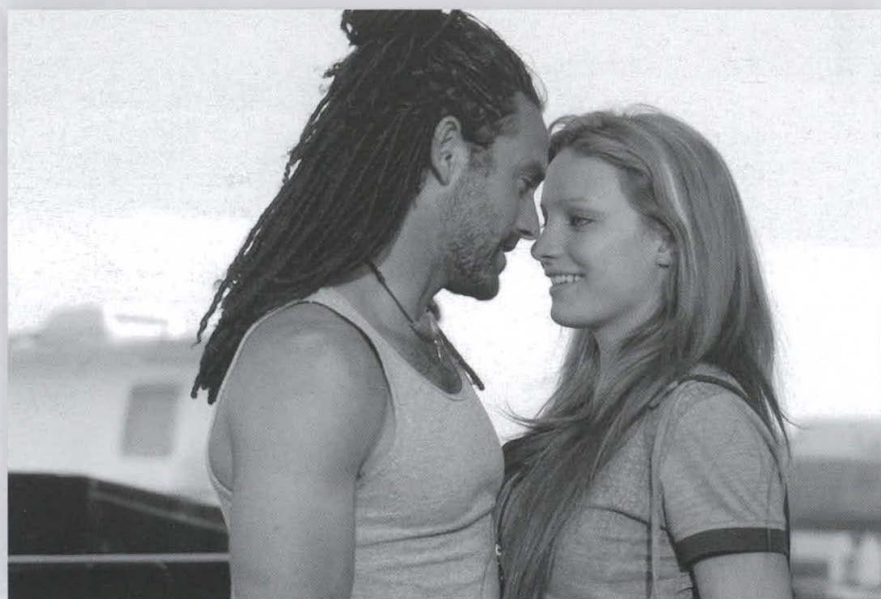
## Jérôme Sabourin, CSC.\*

Para mí existen tres etapas cruciales.

La primera lectura la hago bajo cierto aislamiento, ¡dos semanas ideales en el monte Sinaí! Estoy solo y leo como cualquier lector. No es nada fácil, porque un guión es algo técnico, aburrido. No hay que olvidarse que el mapa no es el territorio. Carece de alma, es solo el esqueleto, ¡es el plan de trabajo! Digamos una estructura narrativa donde fijo a grandes rasgos la intención, y punto.

A ese nivel, saco conclusiones, impresiones, nunca apuntes técnicos. Impresiones esenciales porque el realizador está realmente distanciado de ese trabajo, hace dos o tres años que terminó de escribirlo y “mis impresiones” son muy apreciadas por él o por ella. Soy quizás el primer y verdadero lector que no tiene una incidencia inci-





**Les pieds dans le vide, de Mailoup Wolfe.**

siva, como puede tenerla un lector de la SODEC o más aún un productor. Le doy ideas "frescas". Si no comprendo una escena, lo digo claramente, esto tiene una incidencia directa.

Hay que evitar dos trampas después de la primera lectura:

1. Ligar el texto al realizador, es decir, hacer asociaciones con sus filmes precedentes.
2. Por supuesto no hacer uno su propio filme.

La segunda etapa se inicia con una

**“¿Después del filme? El guión va directamente al reciclaje”.**

posición receptiva. Recibo todo lo que está en la cabeza del realizador. Lo que él quiere decirme, lo que él siente. Interiormente comienzo a construir algo. Por ejemplo, si se cita un filme en particular puedo transferir la paleta de colores que utilizaría eventualmente en mis primeros tests. Más aún si tomamos el ejemplo del filme **Les pieds dans le vide**, de Mailoup Wolfe,

memorizo escrupulosamente cada una de las imágenes que le interesan a la directora y las fijo en un gran tablero. Es un ejercicio indispensable: como un actor me aprendo de paporrera todas las referencias dadas por el realizador. Si un filme sirve como base para la discusión, me conozco todos los planos del filme de la A a la Z.

Finalmente, en la tercera y última etapa me transformo en técnico, es decir que hago propuestas teniendo en cuenta las debilidades de las escenas y sobre todo los puntos a los cuales hay que prestarles más atención.

Conociendo el número y días de rodaje, el número de locaciones, el presupuesto del filme, converso con el director sobre las diferentes escenas, por ejemplo en la escena X tenemos siete personajes que hablan entre ellos, ¿cuántos planos ves para esta escena? Insistiendo sobre ese «cuántos planos rápidamente», si me dice 15 hago un simple cálculo aritmético y le respondo: serán necesarios dos días de rodaje. Si sabemos que solo se han previsto tres horas, hay que imaginarse el tipo de contorsiones y arreglos que habrá que hacer. Por supuesto, que la decisión va a interferir en la escritura del filme.

>>>



&gt;&gt;&gt;

A este nivel, abordo la cuestión de los contrastes. Casi siempre tengo como respuestas tal color o tal tratamiento. En realidad hablamos solo de esto, de cómo solucionar la saturación y trabajar el contraste. El color que uso como un vector en el tratamiento de mi trabajo, será el punto central para toda la discusión.

¿Después del filme? El guión va directamente al reciclaje. 📄

\**Les pieds dans le vide*, de Mariloup Wolfe; *Babine*, de Luc Picard; *La loi du cochon*, de Érik Canuel.

### Carlos Ferrand.\*

Es muy difícil leer un guión, es un documento seco, árido que da pistas, sobre todo técnicas. Me equivoco a menudo al interpretarlo con mi propia subjetividad. Leo con temor, es como caminar entre huevos. Es un utensilio que servirá tanto al departamento de vestuario como a mí mismo para fijar la luz y los encuadres.

¡El guión es el mapa no el territorio! Para mí lo más importante es tener un mínimo de información por parte de la realización antes de toda lectura, para que mi imaginación se oriente en la buena dirección, puesto que lo que no debes hacer es proyectarte. No hay que imaginar, o hacerlo lo menos posible. No hay que hacerse uno su propia película en la cabeza, aunque el realizador sepa poco o nada sobre el lenguaje apropiado para el filme. Una vez que tengo un mínimo de información, inicio una primera lectura. El guión es un documento co-

dificado ante el cual hay que encontrar las claves y es el realizador el que debe dármelas. Primero quiero saber, no sin antes intentar bloquear mi imaginación o el traducirlo en imágenes, si el filme está ligado o no a la "tiranía" del discurso y de lo anecdótico ¿o por el contrario si quiere librarse de ella! Es un trabajo arduo, a veces se facilita cuando el realizador se refiere a cuadros, o a cartas postales, o a música que me orienten a cierta paleta de colores, por ejemplo. A estas alturas recién comienzo a pensar el filme, teniendo en cuenta, lo

que es muy importante, saber lo que el realizador no quiere o no le gusta, por ejemplo el color verde, el uso del zoom, etc., y claro, por supuesto, lo que le gusta, hablar sobre la óptica, la gama de lentes a usar.

Esto se hace con mucho cuidado, temiendo equivocarse. No es una etapa fácil. Camino de puntillas con la certeza de que leyendo solo voy a comprender el 40% del filme. En esta etapa, saturado de información, de referencias, comienza a surgir poco

a poco la inspiración, con lo que se inicia un diálogo sobre la luz, la iluminación, diálogo prudente conmigo mismo y con el director, es a partir de ahí y en las siguientes reuniones que comienza a pintarse, a construirse la idea del filme.

¿Después del rodaje? El guión va a parar a una gran caja. 📄

\**Dans les villes*, de Catherine Martin; *La fourmi et le volcan*, de Céline Baril; *Lamento pour un homme de lettres*, de Pierre Jutras.

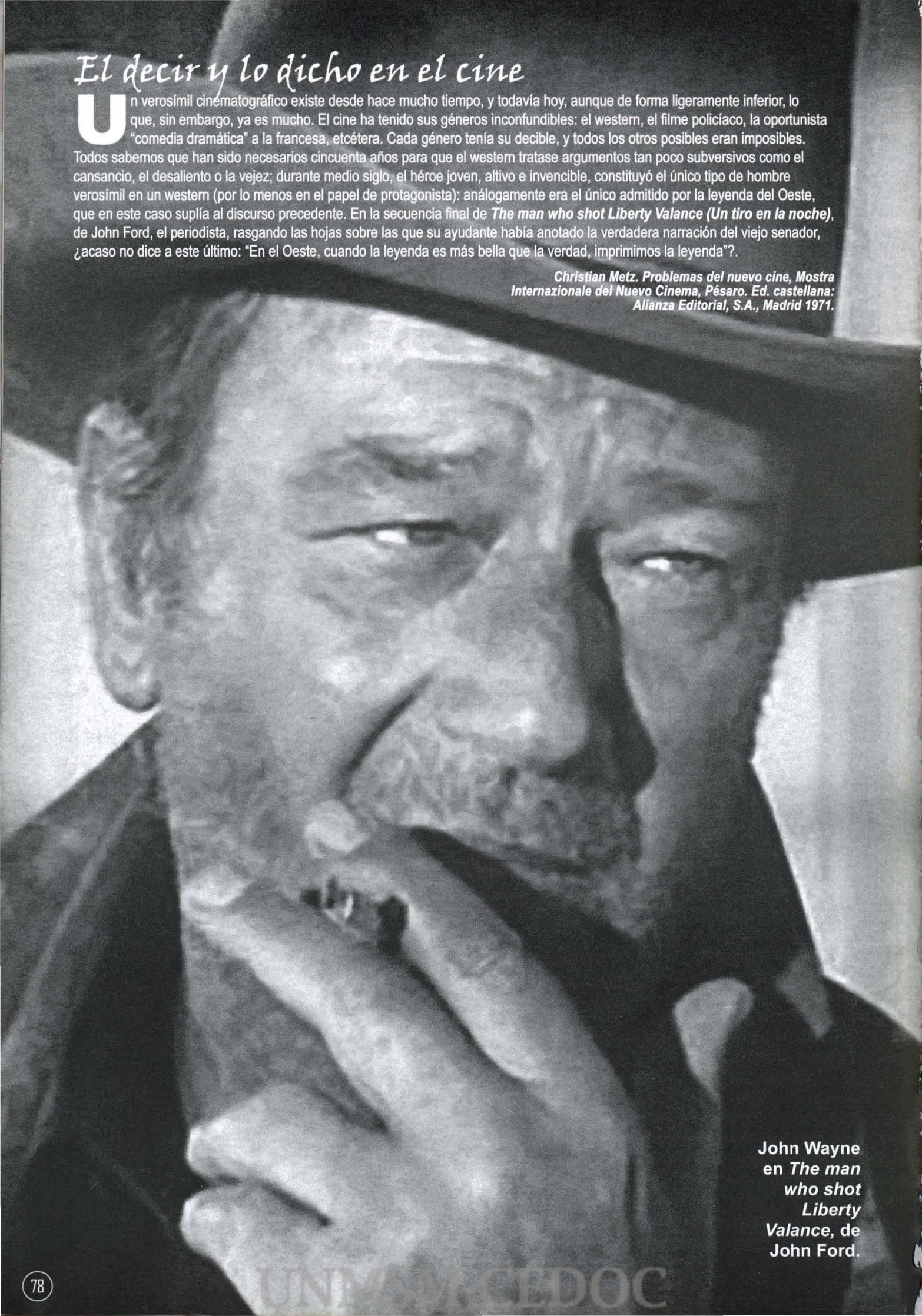




## El decir y lo dicho en el cine

Un verosímil cinematográfico existe desde hace mucho tiempo, y todavía hoy, aunque de forma ligeramente inferior, lo que, sin embargo, ya es mucho. El cine ha tenido sus géneros inconfundibles: el western, el filme policíaco, la oportunista "comedia dramática" a la francesa, etcétera. Cada género tenía su decible, y todos los otros posibles eran imposibles. Todos sabemos que han sido necesarios cincuenta años para que el western tratase argumentos tan poco subversivos como el cansancio, el desaliento o la vejez; durante medio siglo, el héroe joven, activo e invencible, constituyó el único tipo de hombre verosímil en un western (por lo menos en el papel de protagonista): análogamente era el único admitido por la leyenda del Oeste, que en este caso suplía al discurso precedente. En la secuencia final de *The man who shot Liberty Valance* (*Un tiro en la noche*), de John Ford, el periodista, rasgando las hojas sobre las que su ayudante había anotado la verdadera narración del viejo senador, ¿acaso no dice a este último: "En el Oeste, cuando la leyenda es más bella que la verdad, imprimimos la leyenda"?

Christian Metz. *Problemas del nuevo cine*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pésaro. Ed. castellana: Alianza Editorial, S.A., Madrid 1971.



John Wayne  
en *The man  
who shot  
Liberty  
Valance*, de  
John Ford.



# LA CASONA

Restaurant Café



## MENÚ EJECUTIVO

- Desayuno
- Menú Gourmet
- Platos a la carta
- Torta y Buffet  
(para todo tipo de eventos)
- Coffee Break
- Servicio de Catering

RESERVAS:

**427-3939**

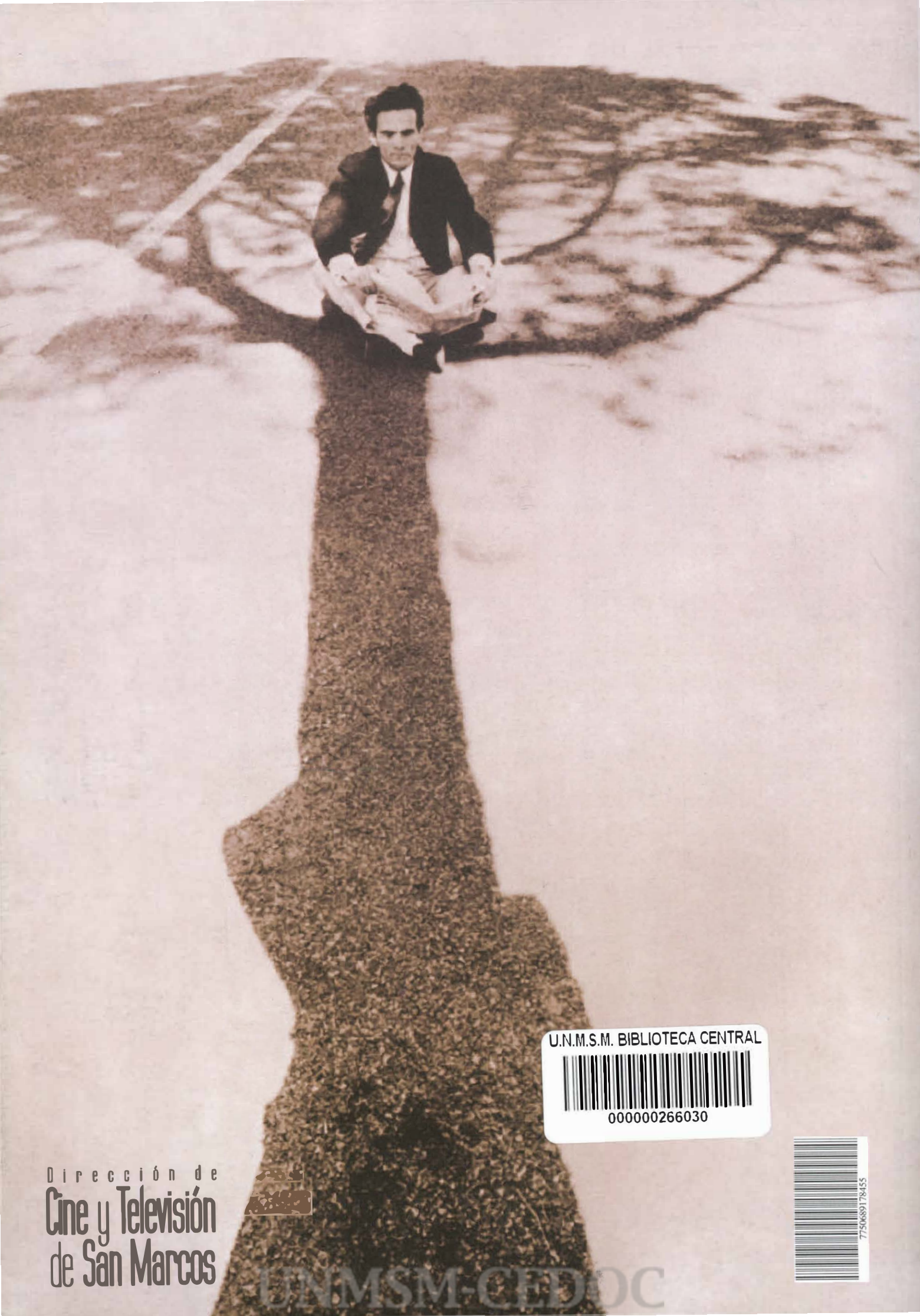
Celulares: 945040612

RPM: \*533062

981024134

Av. Nicolás de Piérola 1222 - Lima  
Parque Universitario (Centro Cultural de San Marcos)





Dirección de  
**Cine y Televisión**  
de San Marcos



UNMSM-CEDOC

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



000000266030



7750689178455