

BUTACA

Dirección de
Cine y Producción Audiovisual
de San Marcos

Año 15 Número 44

"Lo dejé todo por la
poesía y me ficharon
las audacias".
Jorge Pimentel.

"El lenguaje
cinematográfico es lo
que más me interesa".
Fermín Tangüis.

"De tu boca y de tus
ojos mana la fuente
de la tranquilidad".
Marco Martos.

"Los años sesenta
fueron los de los
grupos de cine que
surgieron del impacto
de la Nouvelle vague
francesa".
Federico De Cárdenas.

"No pudo continuar
porque ya la
oscuridad era total.
Empezaba la película".
Matilde Gamarra Rivero.

"Hacer cine en el Perú
siempre ha sido una
tarea heroica".
Violeta Nuñez Corriti.

"Tuve el
presentimiento de
que algo importante
me esperaba allí".
Luis Cintora.

"Hubo un tiempo en el
que era capaz de ver
dos películas al día".
Sonia Luz Carrillo.

"El cine, ese haz de luz
mágico".
Susana Baca.

"Había la necesidad
de hacer algo por
Latinoamérica, y lo
hemos logrado, como
punto de partida lo
iniciamos cada uno
en su país..."
Pili Flores-Guerra

**Presentación del libro Evolución en libertad:
El cine chileno de fines de los sesenta**
Entrevistas con Pili Flores-Guerra
y Luis Cintora
Cine y poesía: J.Pimentel y M. Martos
Exposición Paris Photo 2016

ANMSM CEDOC

TRANSMITIENDO CULTURAS



Dirección de
Cine y Producción Audiovisual
de San Marcos

UNMSM-CEDOC

BUTACA

2016, año 15, número 44

Director

Mario Pozzi-Escot Parodi

Editora

Matilde Gamarra Rivero

Diseño, diagramación y carátula

Jorge Quiroga Paitamala

Colaboran en este número

Susana Baca, Federico de Cárdenas, Germán

Carnero Roqué, Sonia Luz Carrillo, Matilde

Gamarra Rivero, Marco Martos, Roxana

Naranjo-Gamarra de Kreis, Violeta Núñez,

Marcela Robles, Fermín Tangüis

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

Distribución

Cine y Producción Audiovisual de San Marcos

Coordinación:

Cine y Producción Audiovisual de San Marcos

Avenida Nicolás de Piérola 1222

Parque Universitario - Centro Histórico de Lima

Teléfono 619-7000, anexo 5211.

dcpa.centrocultural@unmsm.edu.pe

<http://centrocultural.unmsm.edu.pe/dcpa/>

Canal web:

[http://centrocultural.unmsm.edu.pe/](http://centrocultural.unmsm.edu.pe/dcpa/desdelacasona/)

[dcpa/desdelacasona/](http://centrocultural.unmsm.edu.pe/dcpa/desdelacasona/)

Facebook DESDE LA CASONA

<http://www.facebook.com/desde.lacasona/>

BUTACA no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas en los textos firmados.

Depósito legal Nro. 98-2898

UNMSM

Rector

Dr. Orestes Cachay Boza

Vicerrectora Académica de Pregrado

Dra. Elizabeth Canales Aybar

Vicerrector de Investigación y Posgrado

Dr. Felipe San Martín Howard

CCSM

Director General

Ing. César Augusto Franco Torres

Director Ejecutivo

Dr. Miguel Blanquillo Milla



**Dirección de
Cine y Producción Audiovisual
de San Marcos**



Editorial

UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

El cine nacional, proyecto audiovisual a largo plazo, transita por una nueva oportunidad de fortalecer esa gran oleada de producción actual con el nombramiento de un nuevo ministro de Cultura, Salvador del Solar Labarthe, abogado, actor, director de cine, ligado a la cultura cinematográfica. Por el momento, y después de algunos meses de iniciada su gestión, se retomaron las conversaciones y reuniones en el Ministerio con las organizaciones representativas del gremio de cineastas para establecer pautas y propuestas en relación a la nueva ley de cine, o en todo caso a los posibles cambios de la actual en beneficio de la producción cinematográfica en el país. De suceder lo largamente esperado, es decir de ser aceptadas las propuestas y llegar a acuerdos en consenso, será un paso importante que consolidará las diversas propuestas actuales para el cine en el Perú, evento a celebrar después de más de 20 años de vigencia de la actual, y por ahora obsoleta, legislación. Hablando de propuestas, es evidente que atravesamos por un gran momento en cuanto a la producción al margen de calidades, propuestas originales y el sueño difícilmente realizable, en las condiciones actuales, que es la gran llegada al público masivo, es decir éxito de taquilla, triunfo económico aparentemente reservado para las producciones estrictamente comerciales con un fuerte acento en cuanto a contenido del factor "entretenimiento", en desmedro de otros grandes valores del cine. Teniendo en cuenta que los estrenos no dejan de sucederse, por un lado el llamado cine regional pujante en cuanto a producción, intenta una y otra vez lograr la ansiada exhibición en los circuitos comerciales de la capital. Este cine, si bien incipiente, intenta crear su propio público en medio del desaire de las autoridades, la casi ignorancia de sus propuestas por parte del gran público en la capital y el casi total silenciamiento de una necesaria crítica orientadora en su conjunto, para esto se deberá tener en cuenta principios de producción y "llegada a su propio público" en sus lugares de producción, para intentar e iniciar un serio estudio de este fenómeno audiovisual, mal llamado cine regional. Por otro lado, el cine peruano en su diversidad abraza la esperanza de que esa rica diversidad de propuestas, tanto de jóvenes cineastas ligados a escuelas de cine y facultades de Comunicación, así como de consagrados cineastas, llegue a través de su arte, técnica y contenidos al ansiado público masivo, teniendo en cuenta la realidad actual de "sometimiento" a los intereses económicos de las distribuidoras internacionales y de los circuitos de exhibición de los multicines. De no lograrse un acuerdo para una posible cuota de pantalla, este derecho quedará postergado una década más o a cualquier otra coyuntura favorable en cuanto a la intencionalidad del poder en relación a las necesidades del cine en el país. Este número 44 de Butaca da la bienvenida a nuestro actual Director General del CCSM, ingeniero César Augusto Franco Torres, y le desea lo mejor para su actual gestión. Aprovechamos estas líneas para agradecer a nuestros colaboradores, artistas, cineastas, poetas, escritores, quienes participan en este número con aportes sobre el cine y la relación con su arte. Así mismo, tenemos tres entrevistas muy valiosas, por lo testimonial, con Pili Flores-Guerra, cineasta peruano, fundador de la DFP (Asociación de directores de fotografía peruanos); otra con Verónica Cortínez, crítica chilena; y otra con Luis Cintora, cineasta español.

EL DIRECTOR

UNMSM - OGSBBC
FABRICACIÓN

Sumario

MIRADA INTERNA

Entrevista a Pili Flores-Guerra 6

Testimonio
La poesía del cine me persigue,
por Marcela Robles 16

El cine, la vida...
Sonia Luz Carrillo 28

El cine que yo viví me llevó
a la vida, por Susana Baca 34

OJOS DE VER

Entrevista a Luis Cintora 40

Cine y poesía:
Jorge Pimentel 46

Marco Martos 48
Cine y novela:

Los límpidos colores,
por Matilde Gamarra Rivero 54

Entrevista a Verónica Cortínez 64

ZOOM GLOBAL 72
Paris Photo

MIRADA INTERNA

Entrevista a Pili Flores-Guerra (*)

“La cámara sigue siendo una herramienta que tiene que ser usada, manejada, por un ser humano”

Por Mario Pozzi-Escot.

—Esta vez está con nosotros un gran invitado, Pili Flores-Guerra, cineasta, fotógrafo, director de fotografía de gran trayectoria en muchísimas grandes películas peruanas. Trataremos sobre la creación, la fundación de la Asociación de Directores de Fotografía. Hablemos, Pili, sobre esta situación, la realidad de nuestro cine y tu propuesta hecha realidad.

—Es un sueño, una idea que tuve hace mucho tiempo de juntar a los directores de fotografía de cine, a los fotógrafos de ficción sobre todo, que ya en un momento éramos varios, y se nos hacía importante hablar de nuestras películas, de nuestro cine, de la imagen cinematográfica, investigar puntos, trabajar juntos, contamos las cosas que hacíamos, y que mejor que hacerlo en la privacidad, si no es el hacerlo en público. Existen internacionalmente asociaciones de fotógrafos que hacen eso, hacen conversatorios públicos o entrevistas que no necesitan ser editadas para cualquier formato libro, o lo que fuera. Ahora, gracias a las redes, se pueden hacer entrevistas en vivo, en las que los fotógrafos contamos cómo hacemos una película, cómo la fotografiamos, cómo la iluminamos, y esas son lecciones de fotografía finalmente, que sirven para formar fotógrafos y a que las películas tengan buena hechura.

—Que mantengan el rango necesario

—Que estén bien hechas visualmente.

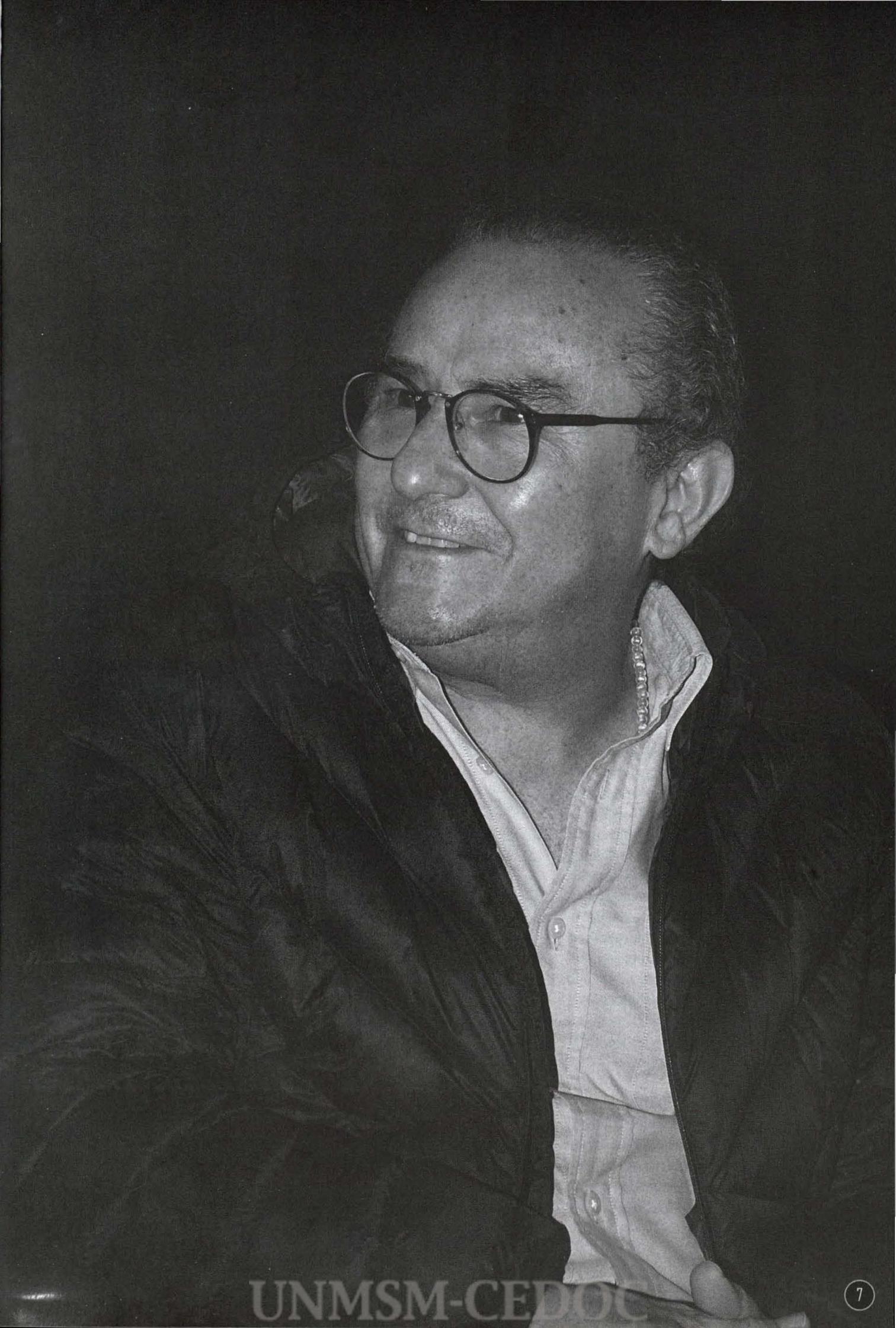
“Ahora, gracias a las redes, se pueden hacer entrevistas en vivo, en las que los fotógrafos contamos cómo hacemos una película, cómo la fotografiamos”.

“El fotógrafo tiene una función importantísima, que es iluminar, crear clímax, ambientes, atmósferas, traducir en imágenes las ideas, la historia, y eso no lo hace la cámara”.

—Esta necesidad de proyectar y crear un nivel de organicidad en representación de intereses de tipo profesional, cultural, técnico, etc. frente al Estado, frente al Ministerio de Cultura, provoca también que la asociación tenga una visión sobre la realidad nuestra y la ley de cine que se persigue hace tantos años ¿Cómo ven ustedes esta situación?

—Poco a poco nos vamos embarcando en ese tema, lo que pasa es que todavía no hay nueva ley de cine y los que están trabajando más en la ley son los productores y los realizadores, pero llegado el momento vamos a tener que hacerlo nosotros. Hemos fundado la asociación el 2013, somos todavía bebés para ellos. Somos 21 fotógrafos, 22 hace poco, vamos a volver dentro de poco a 22, pues está en camino a incorporarse un profesional. Digamos que estamos en la etapa previa de organización, de estatutos, que los tenemos. Estamos en la organización de los reglamentos, y de la incorporación de nuevos asociados adherentes, no activos, porque con los activos tienen que manejarse ciertos requisitos. Estos son reglamentos internacionales, no los hemos inventado nosotros. Estamos, como te digo, en la etapa inicial que es la de formar esta colegiatura, y quiero subrayar algo muy importante, no es un sindicato, no es una unión, no es un gremio, es una asociación que fundamentalmente lo que hace es jerarquizar la profesión







de director de fotografía, protegerla, defenderla, invitarla a la creación artística, al fomento de la técnica, por lo tanto se dedica a la investigación y al desarrollo de la técnica y de la ciencia fotográfica, esto es lo que hacemos los fotógrafos cuando nos juntamos, cuando hacemos conversatorios que cada vez son más frecuentes.

–Cuenta con nuestro espacio, en esta Dirección, en el CCSM. El canal web Desde La Casona está a tu disposición, coordinamos y podemos programar en nuestras transmisiones temas importantes.

–Yo te agradezco, hay muchos conversatorios y talleres que nos gustaría que se registren, que se graben, ya lo hemos hecho en algunos conversatorios anteriores, porque no todo el público puede asistir y de esa manera puede difundirse y repetirse.

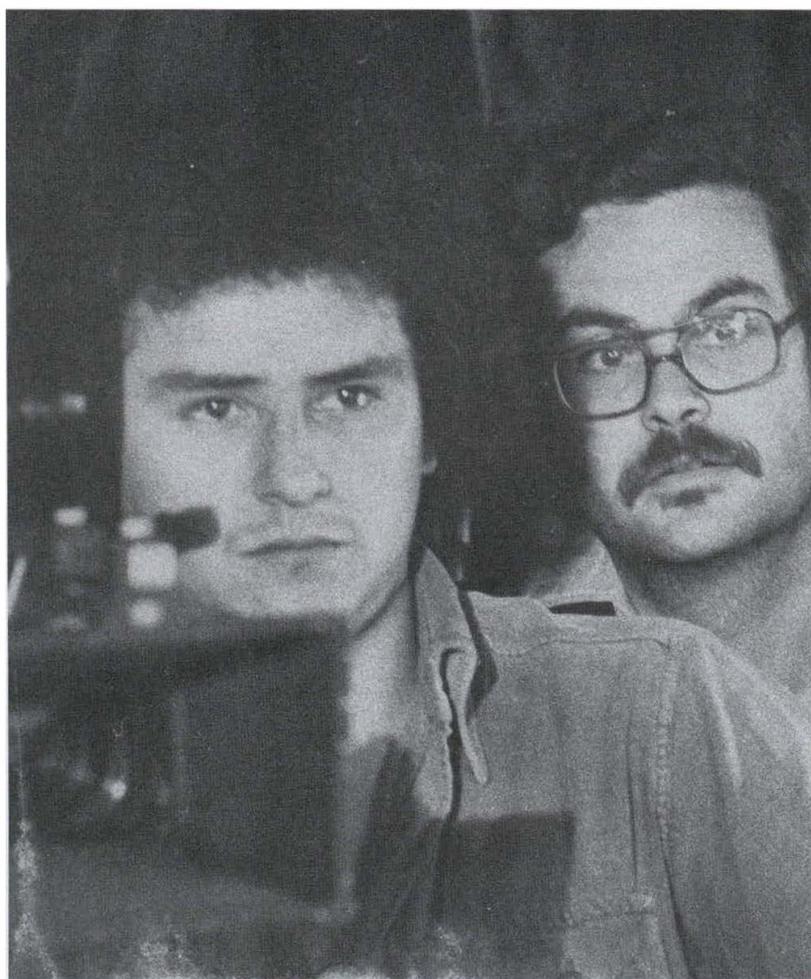
“Sí queremos que se reconozca nuestra paternidad, nuestra autoría sobre la imagen, sin imagen no hay película, puede haber película sin sonido, puede haber sin música, pero sin imagen no hay película”.

Finalmente, son clases de fotografía,

–La experiencia de cada uno de ustedes, de cada profesional es fundamental.

–Exactamente, una de las funciones si cabe el término, pues no es una empresa, una de las misiones nuestra es ocupar el espacio de la educación en la cinematografía. Tú sabes que en nuestro país no tenemos una infraestructura educativa sólida, seria, no hay todavía, recién se están creando algunas escuelas, y existen algunos cursos sobre cine en algunas universidades, pero no hay una educación cinematográfica estable, por eso creo que una de las funciones, y está en la parte estatutaria de nuestra asociación, es la educación, incluyendo la formación.

–Eso está ligado a esa necesidad de un instituto de cine, y a una escuela de cine a través...



-No nos corresponde.

-Me refiero a una propuesta vía legislación.

-Sí, yo creo que definitivamente.

-Pues la UNAM en México tiene el CUEC, que acaba de cumplir cincuenta años, lo mismo Argentina. ¿Teniendo en cuenta la experiencia hay una proyección hacia eso?

-En el caso de la ley nos correspondería participar en ese tema.

-Currículos, la notable experiencia...

-Estamos en la asociación 21 de los más importantes fotógrafos de la ficción cinematográfica.

-Hay rangos. Hablando de ficción, documental, publicidad, medios audiovisuales, experiencias diversas que tenemos ahora, la expe-

“Yo pensaba, para serte sincero, que el cine peruano iba a ir por el camino del neorrealismo italiano”.

riencia de los maestros, formados en la técnica del celuloide que han aportado y aportan a la calidad y al lenguaje de lo virtual, de lo digital, ¿cómo tratar, digamos, a un Gianfranco Anichinni, y cómo tratas a un joven, digamos, de cuarenta años que se ha formado y se expresa con la técnica actual y está en su propio” viaje digital”?

¿Me gustaría saber qué piensas de eso?

-Has llegado a un punto importante, la asociación se funda justo en el punto de quiebre de las tecnologías, si bien es cierto que nosotros fundamos el 2013, pero ya desde un poco antes en el mundo se estaba dando la transformación de electrónica a digital y en Perú recién se estaba afianzando por esos años, y es importante nuestro ingreso, nuestra entrada en ese momento, porque con esta nueva tecnología en esos momentos se empieza a dar esa etapa un poco facilista de operatividad de herramientas.

-Democrática, digamos.

-Sí, democrática, aunque es el término eufemístico que podemos usar, y es cuando más nos toca participar a nosotros, fotógrafos de ficción de la asociación, para cuidar que sea democrática y no que sea masiva. De alguna manera dirigir, encauzar, de aportar, de ninguna manera prohibir, se trata de aportar conocimientos.

-Pili, con una cámara, digamos 4K, que programada no necesita iluminación especial porque usa lo que hay, que no necesita compensación, ni trabajo creativo, digamos que también con una actual Nikon HD cualquiera, trabajando hacen que los rangos y exigencias creativas sean diferentes, agregan a esto el uso de la posproducción, la situación se torna totalmente diferente, peor diría yo, un fotógrafo analógico que veía la foto, la capturaba mientras la componía, ahora no es así, pues la foto estaba en la cabeza del artista.

-De él y de nadie más, por eso se decía ¿todo bien?, y estaba todo bien, el director tenía que confiar plenamente en su fotógrafo,





–Y esperar a que lleguen los copiones.

–Pues no había, acuérdate, ni siquiera monitores. Pues definitivamente, hoy hasta mi nieta pone start, on y graba, y más aún con las nuevas herramientas que recomiendan grabar estándar y que no metas la mano. Conversaba hace unos días con Inti Briones y nos reíamos mucho tomando un café, nos decíamos, ¿qué nos toca, qué nos queda? Negociar un poco. Negociar un poco con esta nueva tecnología, es cierto que sí, que el fotógrafo tiene una función importantísima, que es iluminar, crear clímax, ambientes, atmósferas, traducir en imágenes las ideas, la historia, y eso no lo hace la cámara.

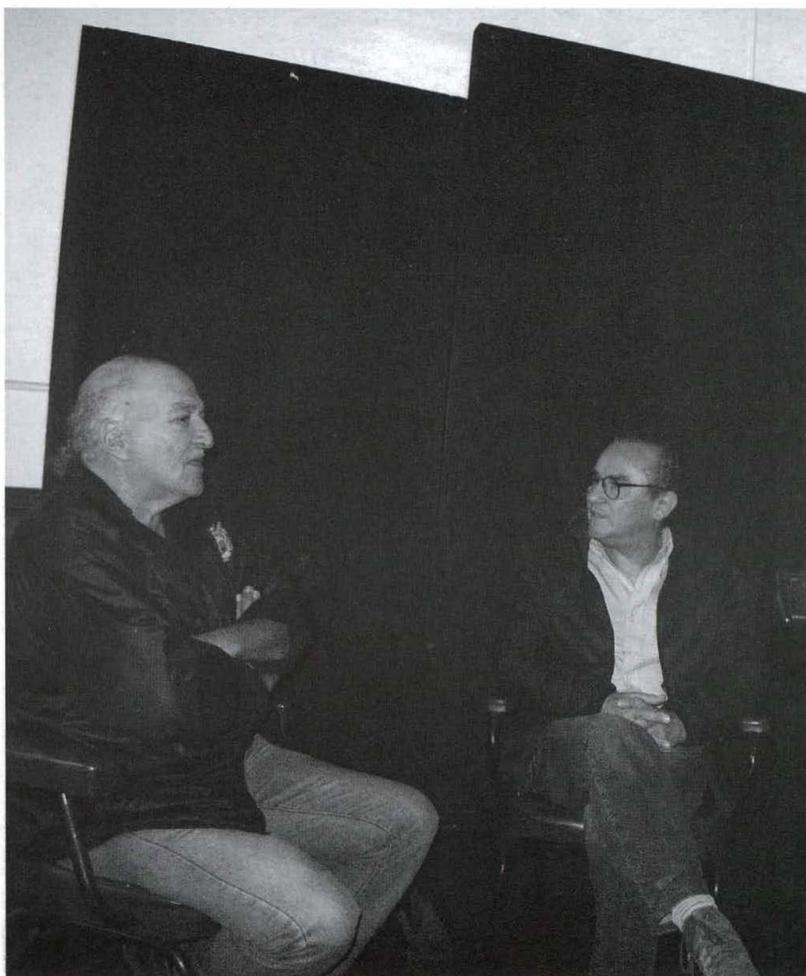
–No lo hace la cámara, como se pretende ahora entre comillas.

–Claro, la cámara sigue siendo una herramienta que tiene que ser usada, manejada por un ser humano, y tiene que ser invitada a registrar o a fotografiar, pues registrar es una palabra que no me agrada, o transportarse a esos espacios creativos, con ese vehículo tu viajas a esos espacios de la mano de un fotógrafo, un ser humano que se llama director de fotografía, todavía tenemos tiempo y espacio para trabajar, para crear con esa herramienta.

–Esto nos lleva a la propuesta del autor, la autoría, el manejo de valores y estilos, que se van perdiendo cuando se masifica la posibilidad, ¿cómo ves esto?

–En eso estamos, después de crear la Asociación de Autores y Directores de Fotografía Cinematográfica del Perú, estamos quitándoles lo de directores de fotografía y solamente va a quedar Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica del Perú.

–¿Por qué? Es un asunto...



“Ojalá no se hubiera ido lo analógico, ahora tuviéramos más herramientas para expresarnos”.

–Me preguntarás por qué asociación de autores. Porque definitivamente no solo acá sino en el mundo entero todas estas asociaciones, nuestras pares, están trabajando, están luchando legalmente para que sea reconocida la autoría del fotógrafo, del autor de la imagen, que sea reconocido su trabajo, no necesariamente a nivel de dividendos pues eso se va a dar automáticamente, pero si queremos que se reconozca

nuestra paternidad, nuestra autoría sobre la imagen, sin imagen no hay película, puede haber película sin sonido, puede haber sin música, pero sin imagen no hay película.

–Es una compleja discusión en curso.

–Años que España lo intenta y aún no lo logra. Existe una ley mexicana que la tengo.

–Son contradicciones, pues en ese caso el autor de la película sería el director.

–Bueno, claro, pero la autoría la tiene también el músico y el guionista, son los dos únicos autores, pero el director de fotografía también la debería de tener. Nosotros estamos luchando, y de alguna manera es una de las razones por la cual al año y medio de fundar la asociación peruana fomentamos y logramos fun-



dar la Asociación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica. Hace un mes y medio estuve en Bogotá, donde se realizó la primera asamblea. El acta fundacional se había hecho un año antes aquí durante el Festival de Cine de la Universidad Católica del Perú con seis países. Ahora somos ocho países.

–Dime sobre la visión, ¿cuál es la misión?

–La idea es que un país con 21 fotógrafos no es mejor definitivamente que ocho países con más o menos 250 fotógrafos. Están los de Brasil, México, Argentina, que son los fundadores junto con nosotros. Solamente en Brasil y México hay casi 150 fotógrafos. Los brasileños están subvencionados por el Estado, con una entidad absolutamente reconocida, incluso dentro de la ley de cine. Aparte de Perú, Brasil, México y Argentina, están Colombia, Uruguay,

Chile (que se acaba de incorporar) y Venezuela.

–¿Está Bolivia?

–No, Bolivia no está, no tiene asociación. Lo que nosotros estamos tratando de fomentar es que se creen asociaciones en diferentes países, como lo hicimos en Uruguay. En la actualidad, somos ocho países más fuertes, más sólidos. Somos más voces, más fotógrafos. Tú sabes que en Europa pasa lo mismo, así como hay una Comunidad Europea, existe una comunidad de asociaciones europeas, que es Imago, que agrupa a varios países de la región. Había la necesidad de hacer algo por Latinoamérica, y lo hemos logrado. Como punto de partida las iniciamos cada uno primero en su país, ahora estamos viendo cómo funciona la legislación para seguir trabajando, sé que es difícil, que toma tiempo. España lo viene haciendo desde

hace tiempo; México tiene una ley en borrador. Creo que México lo va a conseguir, puedo apostar que lo va a conseguir. En la medida que se vaya consiguiendo en varios países se van a facilitar estos logros.

–Esta lucha va en paralelo a tener una representatividad adecuada, para que se participe y se logre esa nueva ley de cine que ponga las bases para una industria del cine en el Perú, ¿están proyectándose, tienen una visión sobre esta problemática? Tenemos un nuevo gobierno, ¿como ves este asunto?

–Creo que así como para muchas cosas hay grandes expectativas, nosotros también las tenemos, ahora pienso de una manera mucho menos egoísta, pienso en cine, pienso que van a ir bien las cosas con este gobierno, tengo grandes expectativas





con el Ministerio de Cultura, se va a pensar un poco más allá de los museos, pues hay más artes en que pensar, es importante pensar en todas las artes.

–Este tremendo esfuerzo, consolidado, tiene antecedentes en el Perú, desde décadas atrás, desde los cincuentas, vinieron fotógrafos, hay una historia de Trullen, español, hay una historia con los antiguos fotógrafos que sería una base para este gran esfuerzo, están los cusqueños, Chambi, Figueroa, Nishiyama, está Robles ¿cómo ves estas etapas, sobre todo cómo ves el boom de la 19327, y, claro, que fue un boom con Annichini, Vignati y otros?

–Éramos pocos y nos veíamos un poco más ordenados. El cine era definitivamente más complejo, en relación a la fotografía no abundaban los fotógrafos y era difícil acceder a ser fotógrafo, a la fotografía, tenías que estudiar para ser sonidista, para camarógrafo, para ser cineasta, en esas épocas se hacían las cosas con un poco más de rigor. Ahora yo enseño en una escuela de fotografía y veo dentro del panal de abejas de los estudiantes que hay muchos chicos interesados. En lo específico, en lo mío, en la fotografía, me sorprende de muchos jóvenes.

–Hablando de sorpresas, de impactos, quiénes son tus favoritos, o digamos de otra forma ¿qué líneas expresivas te interesan? ¿A quiénes respetas, admiras más, hablando de maestros? Si me remonto a las viejas épocas, por ejemplo, Tissé en México con Eisenstein, ellos lo hicieron, de Tissé a Figueroa, de ahí al México actual ya son varias generaciones, de grandes fotógrafos.

–Yo pensaba, para ser sincero, que el cine peruano iba a ir por el camino

“La fotografía se aprende estudiando lo analógico, después se entra a la nueva técnica”.

del neorrealismo italiano.

–Pues hay una gran influencia, y no solo para Perú. Ustedes realizaron *Cuentos Inmorales*.

–Yo me sentía muy cercano a eso, lo veía más cercano que a México, por ejemplo, sentía que lo social era...

–México en esa época era digamos “comercial”, buscaban otra cosa.

–Aparte de la comedia, a mí lo social del neorrealismo italiano me enganchaba mucho, sobre todo la foto italiana a pesar de que era en blanco y negro en gran medida.

–Sobre todo cuando se habla de Rossellini, de las diferencias con Fellini, en la puesta en escena, en la, digamos, grandilocuencia fotográfica, en el Perú cómo viste la situación, por acá se comenzó de la nada, Mario Robles con las películas de Armando en los setentas.

–Me siento un poco como cofundador, cuando yo llegué, y era de los más jóvenes, ya estaba Mario, ya estaba Vignati, ya estaba Cusco, en general había mucho blanco y negro, creo que Mario Robles era el único en color que yo vi, la verdad me siento cofundador. Yo no tenía a quién seguir aquí en Perú. Tenía que mirar a otros lados y, claro, miré a Almendros, Storaro, Bergman, que son un poco los iconos de casi todos

los fotógrafos de mi generación, y siguen siéndolo para los jóvenes fotógrafos hasta ahora. Después he seguido alimentándome de otras preferencias.

–Bien, dime, te dan el guion ¿y tú qué haces? ¿Cómo planteas el guion? Hablas con el director, apuntas, cómo creas, cómo participas, te pregunto teniendo en cuenta a los jóvenes que vienen. A ver cuéntanos, ¿te sirve el guion?

–Sí me sirve, definitivamente me sirve pues ahí está la historia que voy a contar. Lo primero que hago es conversar mucho con el director, me interesa saber por qué lo escribió, de dónde vino la idea, cómo fue, por qué nació, qué necesidad tuvo de contar esa historia, de dónde vino, sus orígenes, para que nazca en mí un poco de lo mismo, para que me pique el mismo bicho, y para adelante lo que viene es buscar referencias, referentes visuales, pueden ser hasta musicales, pueden ser vivenciales, pero generalmente me pego mucho a la pintura. Tengo muchos pintores referenciales, a Rembrandt, a los holandeses, a Caravaggio. Creo que soy fotógrafo porque soy un pintor frustrado.

–Pura luz.

–Soy un pésimo pintor, pero soy un gran mirón de pinturas, definitivamente soy un gran visitante de museos.

–Tus propuestas son a nivel de escenas, secuencias, ¿cómo trabajas esto con el director?

–Sí, después me pongo a trabajar de cerca con el director, tú lo sabes Mario, yo empiezo en la fotografía trabajando con Pancho Lombardi, y con Pancho nos conocemos de nacimiento, él es un mes mayor que yo, nacimos en el mismo pueblo, en la misma calle, no en la misma cuna, pero casi, entonces las películas que



ha hecho Pancho son historias que casi las hemos vivido juntos. Hay una complicidad, hay una intimidad que no hemos necesitado hablar tanto. Yo sabía qué tenía él en la cabeza, es como esa relación de los hermanos Cohen.

–Eso es muy bueno.

–Muy bueno, lo que he hecho yo es... Cuando he tenido que trabajar con otros directores es...

¡Crear eso!

–Buscar eso. Buscar esa intimidad, esa privacidad, meterme dentro del autor de lo escrito, para convertirlo en imágenes. Después ya entro en las referencias, a compartir, qué te parece esto, o esto otro.

–Cuando hablamos sobre Vignati, sabemos que hay una extraordinaria cámara que llega hasta la

cámara en mano, que es lo que él maneja. Tú vas por otro camino, vas por secuencias, por planos, por planos y contraplanos. ¿Cómo manejas esas situaciones?

–Yo me acomodo al guion.

–A la propuesta.

–A veces, el guion te pide lo convencional, te pide movimiento, te pide ritmo, depende de la historia que vas a contar, pero a propósito de lo que hablabas, casi te interrumpo, Vignati es un gran camarógrafo, fue un gran camarógrafo.

–Siempre lo va a ser.

–Antes del Steadycam, Vignati ya hacía cámara en mano, ya había un steadycam, era un steadycam orgánico, no tenían que hacerse las cosas con un steadycam, tenían ese pequeño feeling que es el del

cuerpo humano, y ese lo tenía Jorge, recuerdo que Violeta Núñez, (nuestra amiga) me hizo una entrevista sobre la fotografía de Vignati, yo le dije que por qué no la hacía sobre la cámara de Vignati. Estimo y valoro más la cámara que la fotografía de Vignati, no quiere decir que esta no sea buena, solo que me maravilla la cámara de Vignati.

–Pues a él le tocó una situación interesante, en esa época el cine andino, hablando de Jorge Sanjinés, el cine latinoamericano vía Glauber Rocha y el cine pos Segunda Guerra Mundial con los cineastas trabajando con una Arriflex 35 que tiene poco peso, cámara en mano supliendo la falta de parafernalia técnica, sin grúas, etc., fueron un ejemplo. Vignati toma esa propuesta y la perfecciona para las necesidades





de acá. Eso fue lo que él hizo, con Herzog, le pedían la cámara en el cerro o en el tambo o en el árbol tal y él bajaba y subía...

—Hay cosas difíciles de explicar, transmitírselas a la nueva generación. Tú lo dijiste, ponerse la cámara en el hombro, que tiene un peso, y que también trae un sonido, es decir que uno sentía la película, sentía los fotogramas, sabía que 24 eran un segundo y calculaba los segundos de acuerdo a las personas que tenía delante. Tengo una anécdota: recuerdo que una vez filmábamos con Gianfranco Annicchini, quien era mi camarógrafo, y en un momento dado le pidieron que actuase. A él que no era actor, lo pusieron en aprietos porque no le gustaba actuar.

—¿En cuál película?

—En una de Llosa. Gianfranco dejó la cámara, hice la toma, él se puso delante y cuando le dijeron "¡sonido, cámara, acción!" se quedó congelado. Me miró y me dijo: "¡Corta que se está yendo la película! ¡Era, pues, más camarógrafo que actor!"

—Estaba más preocupado por la cámara.

—Claro, era camarógrafo y no actor. Ahora son computadoras.

—Fue muy buena esa época y una gran experiencia en el sentido que así como lo tuyo con Lombardi, si ponías a Vignati con Gianfranco el resultado era de primera, hicieron muy buenos cortos, Belén, El hombre solo.

—Eran planos secuencia notables, tú sabes lo que es caminar en la selva...

—¡Sí, claro! Otra pregunta, digamos que a manera de recomendación de rangos, qué recomiendas a los que están buscando ese look cine,



celuloide, profundidad de campo, nitidez, transparencia, luz, con los equipos actuales, ¿cómo ves eso?

—Hay una manía que ya fue superada. En la Escuela siempre trato de meterles en la cabeza a los jóvenes, a los alumnos, que esa tendencia a pensar que hay que desenfocar los fondos para que se parezca al cine, no es cierta, ¿acaso la cámara ha desenfocado esto? También lo decía Almendros, no sé si se lo robé o lo leí en alguna parte, pero mío no es, no hay que desenfocar los fondos para que se parezca al cine, no se va a conseguir o hacer los planos medios con 105, o con 135, ¿para qué? Para que se parezca al cine, no, eso no va

por ahí, el tema de la espacialidad, de la tridimensionalidad a partir de lo bidimensional es otro asunto, y esa cercanía, o ese parecido, entre lo electrónico y lo químico no se va a conseguir así, hay que dejar de seguir peleando con ese tema, hay cámaras con sensores que tienen un registro maravilloso, es el caso de la Arriflex Lexar, y no estoy haciendo publicidad, que consigue una cercanía con la imagen química fabulosa, depende de la óptica que se use, y a mí me da mucho placer trabajar con ese tipo de cámara, otros menos, otros más acá o más allá. Repito, hay que dejar de seguir peleando por eso, lo electrónico, lo digital, tiene otro discurso visual, que se parece, pero que nunca

va a ser igual a lo analógico. Hay que hacer como los pintores, ellos tienen acuarelas, pastel, acrílico, óleo. Ojalá no se hubiera ido lo analógico, ahora tuviéramos más herramientas para expresarnos.

—La experiencia vivida, de lo analógico, celuloide, pasar por el video con todos los rangos del video, para entrar a lo virtual y a las memorias, son treinta a cuarenta años de trabajo, de estilos y de formas de trabajo, acuérdate cuando se hacía un comercial o un documental con tremendo tres cuartos. Fueron otras épocas.

—Justo te iba a hablar sobre eso,

cuando estábamos en pleno pico alto de lo analógico hacíamos comerciales con las Umatic, después vino el Betacam, me acuerdo que yo era muy pendenciero con esa máquina, era muy rebelde, me recomendaban poner difusores, iluminar máximo dos a uno, pero yo les metía tachos e iluminaba rabiosamente como analógico, y siempre fui feliz, las cámaras me aguantaban, yo no tenía consideraciones con esos equipos.

—No sé si te acuerdas de Macchiavello. Orlando fue el último que siguió peleando por el celuloide hasta el cambio de siglo.

—Hasta que le robaron la química.

—Exacto, le robaron los materiales de su laboratorio. ¿Sabes dónde está Orlando?

—No sé, pero fue un magnífico gladiador.

—Gran director de fotografía, gran persona, yo lo recuerdo.

—Peleó hasta el final por el celuloide.

—Recuerdo también a Sinclair, a Ferrand, a Espinoza, gente de mi generación. Bueno Pili, ¿qué les dices a las nuevas generaciones?

—¡Que estudien!!

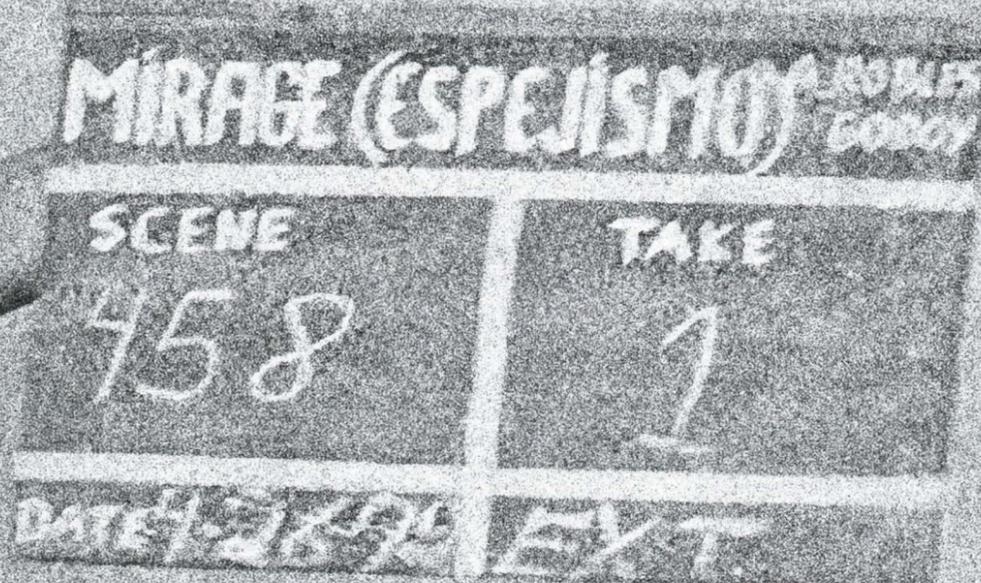
—Que estudien. Es lo que necesitan.

—Sí, la verdad es encantador aprender a usar bien los fierros, o aprender a usar bien los juguetes, como ellos dicen.

—Tremenda diferencia entre fierros y juguetes, un arma a nivel contenido es diferente que un juguete, es cuestión de conciencia.

—A estos juguetitos, a estas herramientas se les puede sacar muchas cosas, se les puede sacar deliciosas imágenes si uno aprende a usarlas y no las deja simplemente en el mero registro, creo que hay que ir más allá del registro, más allá de la foto, de lo espontáneo, de lo mediato, creo que hay que llevarlas a hacer el esfuerzo de crear algo. Y eso se logra estudiando, aprendiendo fotografía, y la fotografía se aprende estudiando lo analógico, después se entra a la nueva técnica, pero el comienzo, la exposición, la óptica y todas esas cosas perduran. El encuadre, la composición, el movimiento, etc., están vigentes, históricamente vigentes y perdurables.■

(*) Transmitida por Desde La Casa Canal Web de Culturas en el espacio "Butaca de fondo".



Testimonio,
**La poesía del
CINE me persigue**

Por Marcela Robles.

Siempre creí en la magia. De pequeña, mi primer recuerdo de Navidad, por ejemplo, es el de la noche en que desperté la víspera, y pude ver a mis padres a través del mosquitero que cubría mi cama, abrazados en la terraza de bambú de nuestra casa, mirando las estrellas en la selva de Tingo María, donde empecé la aventura de mi vida. Entonces me fasciné con la idea de que los regalos que solían darnos provenían de alguna galaxia lejana. Esa imagen jamás me abandonó, y desde entonces mis recuerdos son como fotogramas que se proyectan en el cielo de mi memoria.

Años después, ya en Lima, tuve mi primera epifanía cinematográfica. Se había instalado en la sala de la casa nuestro primer televisor en blanco y negro, y nos sentamos en el suelo sobre alfombras y cojines como si Sherezada fuese a aparecer en cualquier momento en la pantalla. Mi padre, que fungía de maestro de ceremonias, había anunciado una programación de lujo.

Se trataba de la transmisión de *Amahl y los visitantes de la noche*, la (más bella) ópera de Gian Carlo Menotti, que fue televisada por primera vez en 1951 y se retransmitió durante 13 años en las festividades navideñas. Esa noche recibí mi mejor regalo: el descubrimiento emocional y pro-





fundo de la belleza que me producía la música asociada a la imagen.

El cine siempre parecía provenir de la figura de mi padre, con quien colaboré muchas veces en varias de sus producciones en distintas labores. Además, fue mi maestro, porque asistí a las clases que impartía en su Taller, en el que se forjaron muchos de los cineastas del Perú.

Recuerdo que empecé como Script en *Espejismo*, filmación memorable no solo por el entorno que nos rodeaba –nada menos que el imponente desierto de Ullujaya, en Ica–, sino por el equipo humano que se congregó. Este incluía a mi tío, Mario Robles, como Director de Fotografía, quien no solo era extraordinario en ese oficio sino sobre todo un gran realizador. En *Espejismo* se sumaron al equipo técnico personas queridas y

“Más adelante seguí mi propio camino. Integré, junto con Pedro Neira, Carlos Ferrand y Raúl Gallegos, el grupo de cine independiente que tenía el descaro de llamarse Liberación sin Rodeos”.

talentosas como Nora de Izcue, Mario Pozzi-Escot (a quien agradezco la invitación a participar en este número de Butaca), nuestro desaparecido Jorge Suárez, entre tantos otros que no menciono porque la lista es larga. ¡Y qué decir de los actores!, como el gran Orlando Sacha, Hemán Romero, la bellísima Helena Rojo, que siguieron sus propias trayectorias y a quienes sigo unida de alguna u otra manera.

El resultado fue una hermosa película, que obtuvo el Primer Premio en el Festival de Chicago de 1972, fue nominada al Globo de Oro a Mejor Película en idioma extranjero en el 73 y ganó en la edición 14 del Festival Internacional de Cine de Cartagena en el 74 el premio a Mejor Película. Aunque, a pesar de todos esos lauros, mis favoritas son *En la selva no hay estrellas* y *La muralla verde*.



Mis películas favoritas

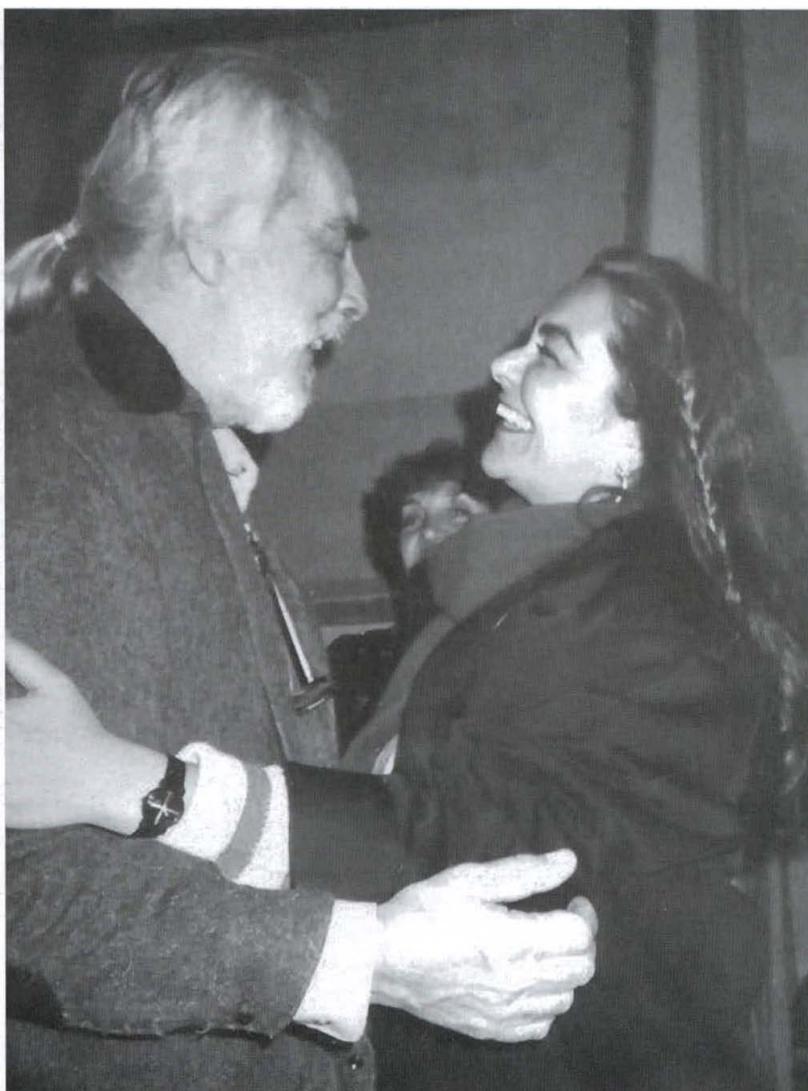
Los filmes entrañables de esos tiempos para mí son demasiados como para formar parte de una lista: demasiados. Pero no puedo dejar de mencionar, desordenada y arbitrariamente, algunos que pertenecen a los realizadores mencionados: *Los cuatrocientos golpes*, *Ladrón de bicicletas*, *Rocco y sus hermanos*, *Hiroshima mon amour*, *Los paraguas de Cherburgo*, *Los siete samurái*, *Rashomon*, *Y la nave va*, *Amarcord*, *El desierto rojo*, *El eclipse*, *Persona*, *La infancia de Iván*, la trilogía *Blue*, *White* y *Red*, *El año pasado en Marienbad* y *Qué bello es vivir*. Lo demás, es literatura.



Más adelante seguí mi propio camino. Integré, junto con Pedro Neira, Carlos Ferrand y Raúl Gallegos, el grupo de cine independiente que tenía el descaro de llamarse Liberación sin Rodeos. Además de realizar una serie de cortometrajes, el cine nos permitió recorrer gran parte del país y recrear maravillosos personajes, como el de Javier Heraud. La magia y la poesía del cine me seguían persiguiendo.

Cine peruano

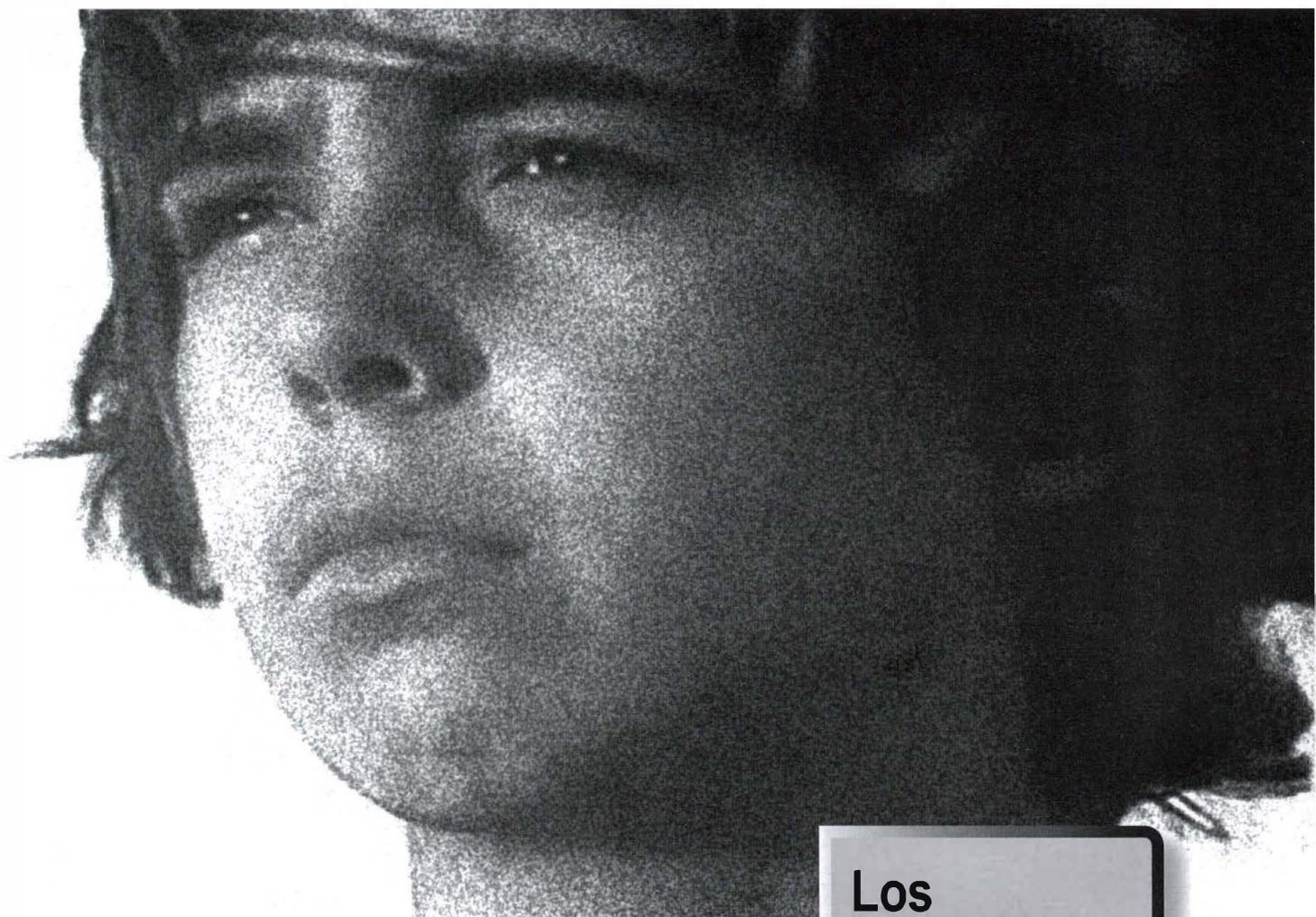
Me resulta difícil hablar de "cine peruano". Prefiero referirme al cine que hacen los peruanos aquí, o en



“Sé que la nueva generación de directores, productores y guionistas está haciendo grandes esfuerzos por sacar adelante esta maravillosa forma de ver el mundo”.

cualquier parte del mundo. Creo que esta ligera discrepancia en la terminología permite que nuestro cine se deshaga de etiquetas innecesarias que le ponen un corsé a aquello que menos lo necesita para crecer y desarrollarse en libertad: el arte. Aunque, naturalmente, ese arte también es una industria muy compleja, y requiere de leyes y reglamentos que la protejan e incentiven. Y ahí sí estamos un poco atrapados y a la deriva, como lo están las demás industrias culturales en el país.

Debo confesar – y no sin lamentarlo –, que no he visto mucho del cine más reciente que se está realizando en el Perú. Entre lo que más me ha llamado la atención está el trabajo



“Años después, ya en Lima, tuve mi primera epifanía cinematográfica. Se había instalado en la sala de la casa nuestro primer televisor en blanco y negro”.

Los cineclubes

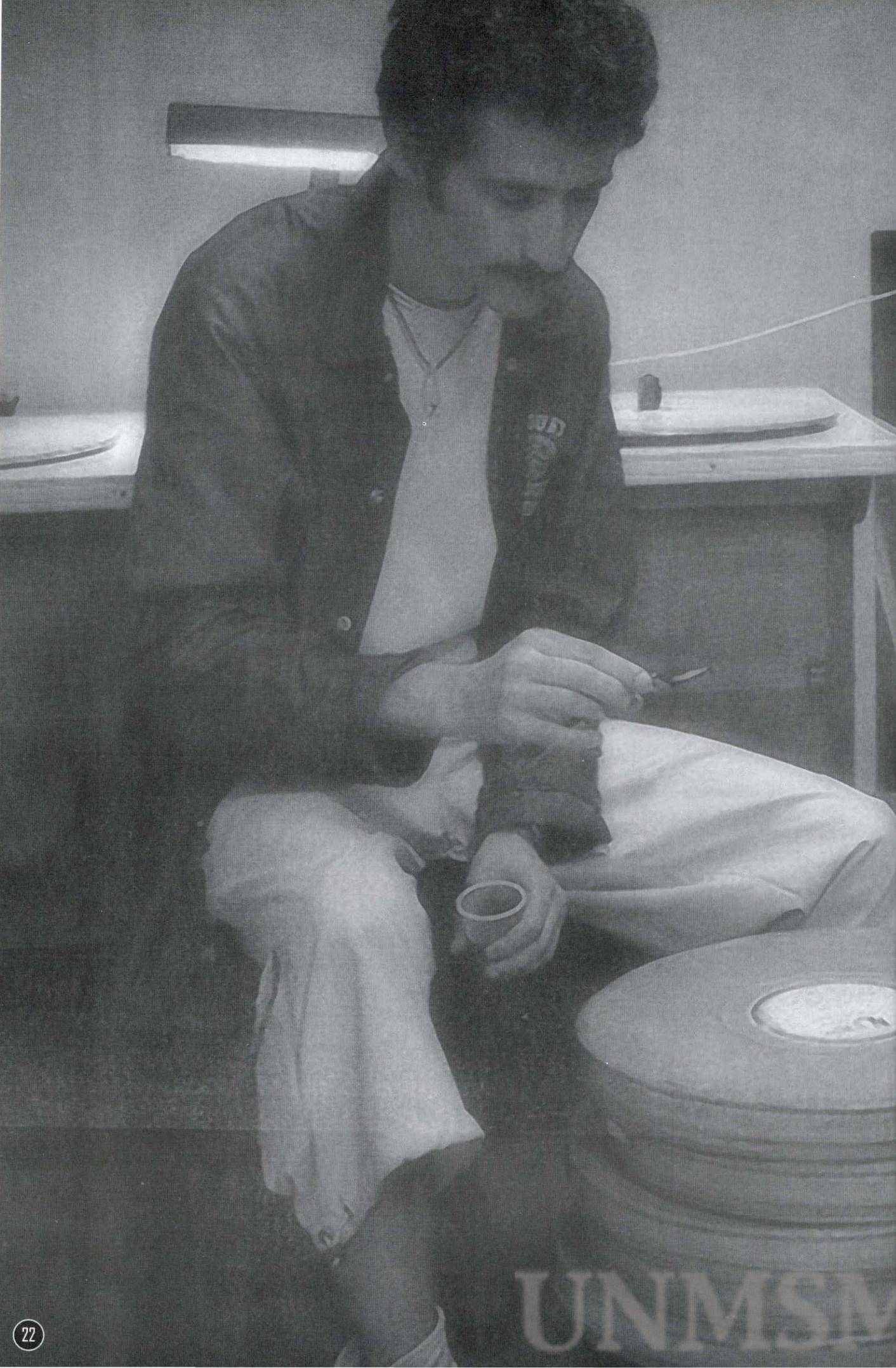
En mi adolescencia tuve la suerte de crecer al amparo de películas que devorábamos en los cineclubes de entonces, creadas por grandes maestros y visionarios. Entre los directores que más me impactaron ahí están, y estarán siempre, Fellini, Visconti, Antonioni, De Sica, Bergman, Truffaut, Resnais, Bresson. Una mezcla deliciosa, insaciable y ecléctica del neorrealismo italiano, la nueva ola francesa y varios puntos cardinales como el caso de Tarkovski, Kurosawa, Kieslovski y no podía faltar Frank Capra.

de Claudia Llosa, especialmente *No llores, vuela*, y *Magallanes* de Salvador del Solar. Ambos filmes me despertaron una emoción muy profunda, y su factura me parece impecable. Y también, entre otros (lamento, repito, las omisiones), me interesa mucho el cine de Adrián Saba.

Si por ahí va la cosa en términos de manejo del lenguaje y de la técnica, pues entonces vamos por buen camino.

Sé que la nueva generación de directores, productores y guionistas está haciendo grandes esfuerzos por sacar adelante esta maravillosa forma de ver el mundo que nos transporta como pocas, porque es el epitome que lo conjuga todo en un solo lenguaje: la imagen, la música, el sonido, los ruidos, la palabra y el silencio.

Si acaso hubiese mayor deleite, pago por ver. 🎬



Testimonio

“Mi lenguaje es la imagen: me molesta hablar demasiado”

Por Fermín Tangüis.

Probablemente, el primer recuerdo fuerte que tengo de una película es *El hombre elefante*. Mi papá era un amante del cine de terror y me llevó a verla creyendo que veríamos algo por el estilo. Recuerdo haber salido agradecido de presenciar semejante obra maestra y triste por descubrir el lado más cruel de la humanidad.

Yo quería estudiar cine y mis viejos no podían pagarme la carrera en la Universidad de Lima. Un día vi un aviso del Instituto John Logie Baird en el periódico y decidí meterme a estudiar ahí.

En mi aula estaban Giovanni Ciccía, Juanma Calderón, Sergio Galliani (que no terminó), entre otros. Desde el primer ciclo nos dejaron agarrar cámaras de video Super VHS y editar. Recuerdo que el primer trabajo que hice fue un video experimental con música de The Doors.

Otra vez xerá fue mi primer cortometraje. Una adaptación libre de la novela de Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera*, el cual musicalicé casi íntegramente con temas de “La hija de la lágrima”, un disco de Charly García. Gracias a este trabajo gane el premio al mejor corto de ficción en el Festival de Cine Antropológico de la Universidad de Lima y recibí el Kantu de plata por el talento demostrado.

La muerta es el cortometraje que probablemente me volvió más mediático. La idea nació cuando, durante uno de esos trabajos que hacía para ganarme la vida, tuve que grabar a unos estudiantes de Medicina haciendo sus prácticas con un cadáver. El corto está influenciado por el humor negro de Tarantino.





Lima enferma es mi primer y único largometraje hasta la fecha. Trata sobre “las paltas” de una generación de jóvenes a puertas del nuevo siglo. En ella planteo temas para una Lima que no estaba preparada para escucharlos. Han tenido que pasar 10 años para que esa película encuentre el público para el que fue hecha. En muchos sentidos es una película adelantada a su época. Algunos jóvenes de hoy empiezan a darle el lugar que se merece. Se trata de una película hecha sin medios, con mis ahorros, con mis amigos, y a mucha honra.

A finales de 1999 vino la invitación de ATA para participar en sus festivales de Video Arte. En este periodo me dediqué a continuar con la veta experimental que había abierto con **Lima enferma**, desarrollando proyectos con contenidos más críticos y propuestas de realización más “achoradas”. Es la época en la que tuve más apoyo por parte de una institución, y en la que construí lazos con muchos artistas plásticos egresados de Bellas artes.

“Yo quería estudiar cine y mis viejos no podían pagarme la carrera en la Universidad de Lima. Vi un aviso del Instituto John Logie Baird y decidí meterme a estudiar ahí”.

A partir del 2003 he sido autor de videos en cooperación con bandas de rock, poetas y artistas como Los Aeropajitas, Atómica, Rafo Ráez, Piero Bustos, Montaña, Crimson Sinclair, Domingo de Ramos, Roger Santibáñez, Roxana Crisólogo, Henry Ledgard, Cristian Alfaro, Kenneth O'Brien, entre otros.

En el 2015 fui contratado para dirigir la segunda temporada de “Sabor y Fusión”, un programa de televisión que se transmite en EE.UU. y que explora el “boom” de la comida peruana aquí en los Estados Unidos.

Ese mismo año el consulado del Perú en Nueva Jersey me otorgó un reconocimiento a mi trabajo, tras la proyección del documental **Mate burilado**, que dirigí junto a Ana Ponce. Desde entonces vivo entre Nueva York y Lima.

El lenguaje cinematográfico es lo que más me interesa. Hago cine en soporte de video desde los noventa, y cada



“Lima enferma es mi primer y único largometraje hasta la fecha. Trata sobre ‘las paltas’ de una generación de jóvenes a puertas del nuevo siglo”.



vez más personas están haciendo lo mismo. Ejemplo de ese sincretismo son las cámaras fotográficas que graban video digital y que tanto se usan hoy en día.

Tengo una necesidad incurable por narrar historias, ya sea en el terreno de la ficción, del videoclip, del video arte o del video experimental.

Una conversación, por ejemplo, entre un cineasta, un poeta, un matemático y un arquitecto siempre me parecerá más interesante y nutritiva que una conversación entre personas de una misma disciplina. Es por esa razón que no acudo a congresos o festivales de cine.

Tengo una personalidad disruptiva. Muchas veces me han preguntado si soy un músico de rock, o un poeta, o un artista porque no encajo con la imagen tradicional de un cineasta.





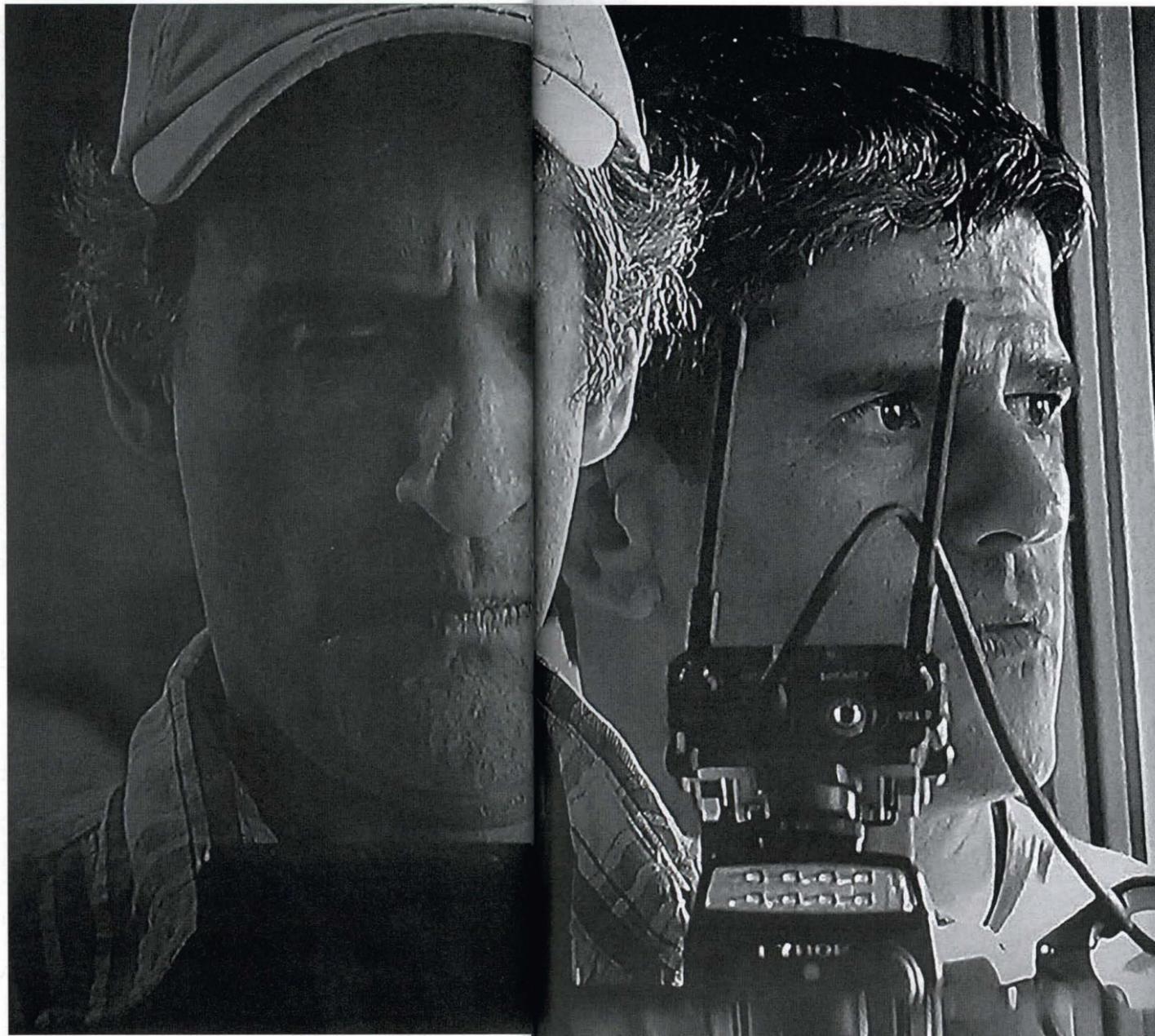
Hablando de cine internacional, me gustan los trabajos de Kubrick, Lynch, Kusturica, Herzog, Buñuel, Brian de Palma, Cronenberg, Coppola, Carpenter, Tarantino, así como los de directores más recientes como Paul Thomas Anderson, Nicolas Winding Refn, Wong Kar-wai, Paolo Sorrentino, Spike Jonze, entre otros.

Las películas nacionales que más me han impactado son *La muralla verde*, *Cuentos inmorales*, *La boca del lobo*, *Caídos del cielo*, y más recientemente *Días de Santiago*, *La teta asustada*, *El limpiador*, *Rosa Chumbe*, *Magallanes*, *Algo se debe romper* y *Videofilia*.

“Tengo una personalidad disruptiva. Muchas veces me han preguntado si soy un músico de rock, o un poeta, o un artista porque no encajo con la imagen tradicional de un cineasta”.

He tenido la suerte de trabajar al lado de personas como Stefan Kaspar, Danny Gavidia, Augusto Tamayo, Juan Carlos Torrico y Armando Robles Godoy.

El cine como tradicionalmente se le conoce, de grandes presupuestos, de equipos técnicos enormes y típicas salas de proyección siempre me dio la impresión de ser un objeto de boutique, un lujo que solamente se pueden dar algunos pocos. Hoy con las nuevas disyuntivas que el video digital, las salas alternativas y las redes sociales ofrecen, felizmente ya no se puede pensar así.



Por ejemplo, ahora, uno puede hacer una serie para la web, de bajo presupuesto estilo "Do It Yourself" o "Home Made", y tener un público cautivo que solamente tiene que encender sus celulares para ver el siguiente capítulo.

Soy un sobreviviente del atentado en la calle Tarata, en Miraflores. Aquella noche estuve a unos metros de distancia del coche-bomba y salí ileso de milagro. En 2012 presenté un guion de largometraje a Dicine, en el que cuento esa anécdota, entre otras, pero no tuve la suerte de ganar. Lo estoy reescribiendo.

Me siento listo para enfrentar el reto de dirigir un proyecto de gran presupuesto, los más de 20 años de producción independiente que cargo encima me

han servido de entrenamiento.

A la fecha estoy trabajando dos guiones más de largometrajes que aún están sin terminar.

El video más viral que he tenido a la fecha lo originó el morbo y la cucufatería limeña y no sus deseos por consumir cultura. Fue tras subir el accidentado recital de la poeta Dalmacia Ruiz Rosas a mi canal de Youtube. Antes de ese suceso los videos que subía de esa misma clase de eventos no pasaban las 120 vistas al mes, el de Dalmacia alcanzó las 64,000 vistas en dos días, luego que rebotaran la noticia los periódicos y los noticieros a nivel nacional. Con eso a mí me quedó claro quiénes son los más grandes responsables de salpicar con basura a nuestro país. 🇵🇪

Filmografía

En total tengo hasta la fecha ocho cortometrajes:

Otra vez xerá.

La muerta.

Krisis.

Tratado de escatología audiovisual.

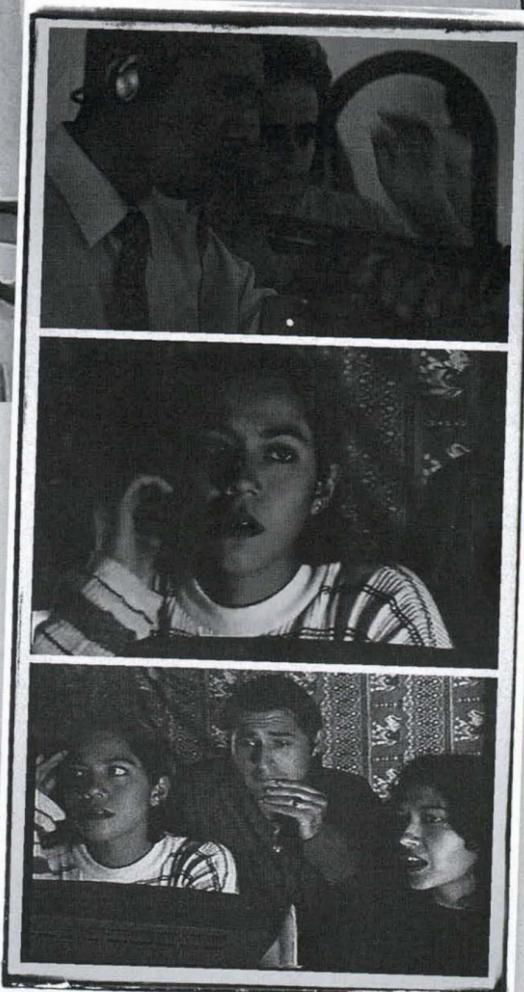
El vicio.

Los Malditos de Barranco.

Una historia de terror.

Freak.

Y un largometraje: *Lima enferma.*





Testimonio
El cine, la vida...

Por Sonia Luz Carrillo
Mauriz.

Escapar del gris caótico de la existencia, del conjunto muchas veces atroz y entrecortado de la cotidianidad, ayudarnos a poner algo de orden en el desconcierto y salvarnos. Papeles que le hemos encargado desde siempre al arte. Y así, esa marca lleva y ha llevado mi vivencia del cine.

Transportación al mundo de lo posible. Que no está en ningún otro sino en el nuestro, el de la imaginación activa, completadora. Un gesto, una mirada, un leve ademán nos dice lo que calla un extenso discurso; una melodía que se queda alojada por siempre unida a un color, al sentimiento que esa conjunción suscitó en nuestro ánimo ante un breve pasaje, una breve o morosa secuencia.

Invitada a pensar lo que ha sido y es el cine en mi vida me lleva a los coloridos dibujos animados de la mano de mi madre o mi padre, muy pequeña, en el cine del barrio; también a "las seriales" que cada fin de semana, en funciones las matinéas nos llenaban la imaginación con vaqueros o héroes fantásticos.





“Hubo un tiempo en el que era capaz de ver dos películas al día hundida en una butaca, en el silencio de una sala convertida en espacio de recogida atención”.

“Autores y filmes que a lo largo de las décadas he disfrutado con denuedo y he invitado a disfrutar en las aulas”.



De la bruma surge una función en la escuela primaria con *Juana de Arco* (supongo que la de Rossellini), junto a otras dedicadas a vidas de santos; más adelante, tal vez una dedicada a Genoveva de Brabante

Una ingenua canción regresa a mi memoria en la voz de una novicia arrepentida... La música en el cine. No puedo escuchar la Quinta Sinfonía de Mahler sin llenarla de *Muerte en Venecia*, por ejemplo.

Hubo un tiempo en el que era capaz de ver dos películas al día hundida en una butaca, en el silencio de una sala convertida en espacio de recogida atención. Luego las propuestas comerciales y el cambio del comportamiento de públicos ruidosos o desatentos me han ido alejando de ese rito.

Vida, muerte, amor; íntimas bata-



llas, grandes epopeyas; profundidades del sentir, luminosidades del pensar; hechos sociales y momentos históricos; risa, comedia, baile. Autores y filmes que a lo largo de las décadas he disfrutado con denuedo y he invitado a disfrutar en las aulas.

Fellini (*La Strada* y mucho más); Chaplin (todo); Visconti (admirable siempre); Bergman (en *Persona* y tanto más); Welles (*Ciudadano Kane*, vista cientos de veces); Caccyannis (*Zorba, Ifigenia*); Kusturica (*Underground*); De Sica (Ladrón no solo de bicicletas...); Axel (el de *El festín de Babette*); Hitchcock; Kurosawa; Buñuel (tanto, que es imposible elegir un título); Gavras (*Z*); Truffaut (siempre grande); Mann (*El Cid*); Curtiz (*Casablanca*); Scorsese (su Cristo, su *Edad de la inocencia*, etc.); Eastwood (y sus Puentes); Allen (diverso); Barreto (el que le pone rostro al mundo de Amado, Gabriela y Doña Flor); Campion (*La lección de piano*); Becker (*Adiós Lenin*); Von Donnersmarck





(*Vida de otros*); Spielberg (*La lista de Schindler*); Campanella (El secreto...); Wertmüller (Pasqualino y más); Saura (todo o casi todo); Radford (1984); Benigni (*La vida bella*); Almodóvar; Jeunet (*Amelie*); Lee (sagaz explorador de sentimientos); y muchos otros responsables de lo que el cine ha dejado en mi memoria con imágenes indelebles.

Del cine nacional no dudo en mencionar a Lombardi (inolvidable en *Sin compasión, Pantaleón y las visitadoras, Caídos del cielo, La boca del lobo; Muerte al amanecer, Maruja en el infierno*, etc.); Robles Godoy. Entre los realizadores jóvenes, Andrea Llosa. Tengo muchos pendientes, entre ellos, *Magallanes* de Salvador del Solar., Debo decir que conozco muy poco de los más recientes.



“Asombro, encantamiento, reflexiones, preguntas, risas, lágrimas, deseo de profundizar en la experiencia humana, es lo que el cine ha hecho conmigo”.

Asombro, encantamiento, reflexiones, preguntas, risas, lágrimas, deseo de profundizar en la experiencia humana, todo eso es lo que el cine ha hecho conmigo. Y ahora, invitada a pensar sobre el tema, siento que la deuda es inmensa.

Documento de identidad

Sonia Luz Carrillo Mauriz es poeta, autora de los poemarios *Sin nombre propio* (1973), *Poemas* (1976), ... y *el corazón ardiendo* (1979), *La realidad en cámara oscura* (1981), *Tierra de todos* (1989), *Las frutas sobre la mesa* (1998) y *Callada fuente* (2011). Sus textos figuran en exigentes antologías del Perú y el exterior. Es profesora principal de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde cursó estudios de doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana. Como investigadora ha publicado diversos estudios sobre literatura y comunicaciones.



Testimonio

“El cine que yo viví me llevó a la vida”

Por Susana Baca.

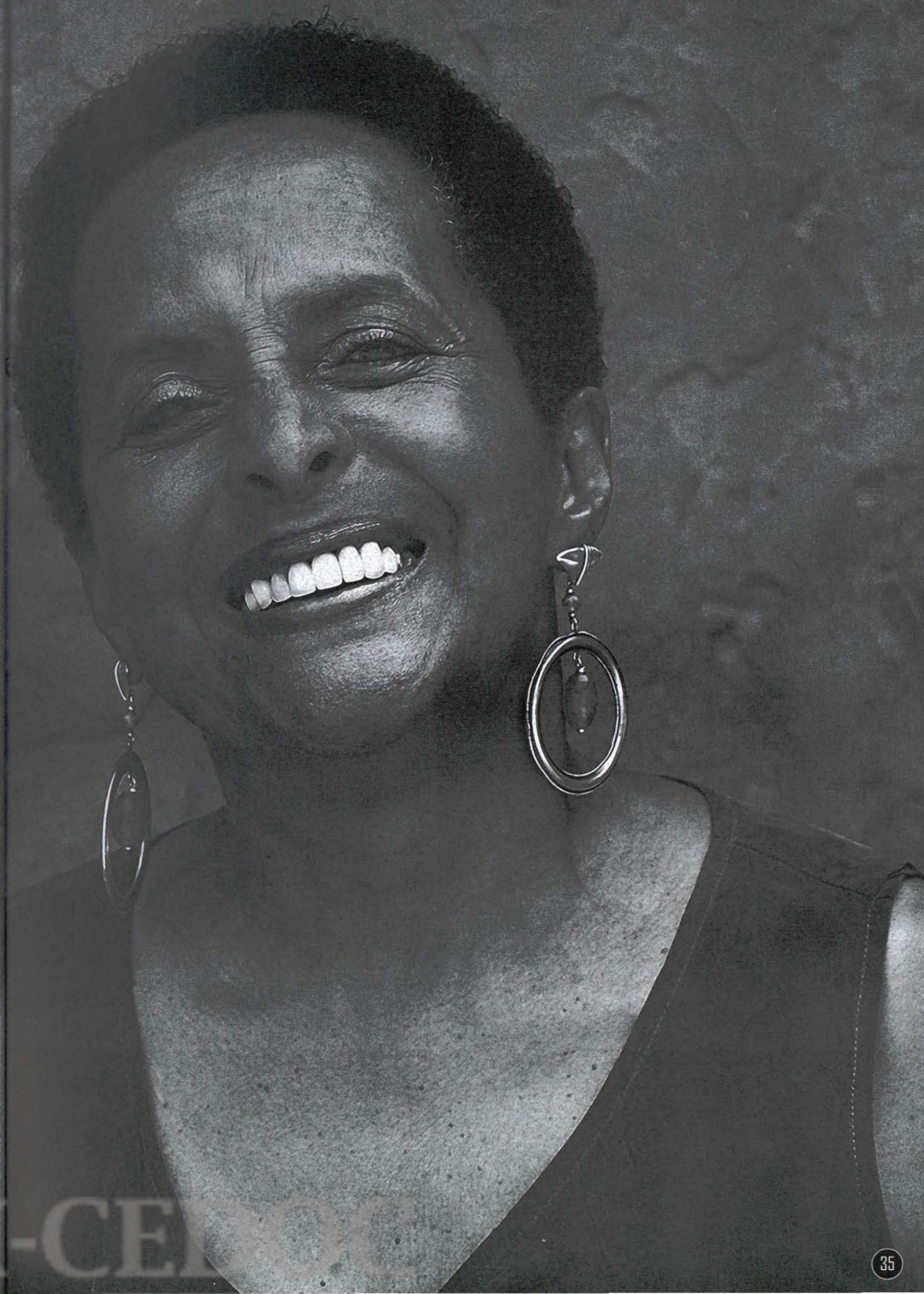
Yo no sé, pero a veces pienso que el cine ha sido una estela de luz que me ha ayudado a combatir una educación colegial tan represora, tan racista, tan misógina, y más bien me incentivó el sueño de volar. El cine ha contribuido a mi vida como la vida misma. Pero el cine, ese haz de luz mágico que dibujaba el mundo en una pared, tuvo en mi caso varios momentos con matices diferentes.

Un primer momento era el cambiar el escenario, salir al cine con mi madre alguna noche de barrio, sentir que ella me afianzaba debajo de su abrigo para clandestinamente entrar a ese lugar de gentes mayores y mirar bailar en la pantalla a esa bailarina maravillosa, María Antonieta Pons (que en un filme la condenaron al infierno, y no contenta con su condena puso a bailar a todos los diablos), desde ahí quise ser bailadora de rumba con las piernas al aire y bata de cola y bobos, desde ahí yo ya no rezaba el Ángelus a la hora del crepúsculo, solo para irme al infierno, pero luego y después vi El Lago de los Cisnes y me entusiasmó tanto la danza que hasta se me inundaron los ojos de lágrimas de la emoción de ver esa película y quise bailar, ser como esa bailarina y me dije yo puedo bailar así como ella.

También estaba el cine de la fiesta de familia en el cine del barrio, reír

“Pero el cine, ese haz de luz mágico que dibujaba el mundo en una pared, tuvo en mi caso varios momentos con matices diferentes”.

a carcajadas, públicamente, con alguna ocurrencia cinematográfica de Tin Tan, Cantinflas, los Tres Chiflados, descubrir a Dolores del Río, sentir que sigilosamente mi madre nos alcanzaba un sándwich hecho en casa o, si alguna vez la película era muy atrayente, mamá nos llevaba un choclo con queso. En ese tiempo de mi vida, también fue el cine de la parroquia con películas de la vida y pasión religiosa en la Semana Santa y también las de humor, el cine de la parroquia era gestionado por sacerdotes italianos que traían las películas de Buster Keaton, de Chaplin, el cine mudo que nos llenaba de alegría solo con ver la genialidad de los actores, o también algunas comedias musicales. El cine llamado mudo me ayudó a formar una noción ideal de la música como creadora de ambientes.





y luego donde la música es más evidente. Estos fueron los momentos más bellos de esa infancia de barrio donde el cine era fiesta de domingo. **ESTE CINE ME LLEVÓ A LA TERNURA.**

En un segundo momento, mi compromiso con el cine está ya en la universidad, en el cine de corte social y de afirmación de responsabilidades. El cine aquel es al que iba con mis compañeras de la universidad para ver las películas románticas y enamorarme y sentir mis primeros cosquilleos del amor y de militancias. ***Amor sin barreras***, ***Buscando mi destino***. Del cine club de la Universidad Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, recuerdo el filme ***El acorazado Potemkin*** (que llegó a la universidad en unas latas de ***La pequeña Lulú*** para evitar la censura del Ministerio del Interior), ***El ciudadano Kane*** de Orson Welles, ***Estado de sitio*** y ***Z*** de Costa Gavras, ***La naranja mecánica*** de Kubrick, y tantísimas más. Del cine nuestro, ***La muralla verde*** de Robles Godoy. También la película de Woodstock. **ESTE CINE ME LLEVÓ AL AMOR Y A LA LIBERTAD.**

Un tercer escenario del cine es cuando empiezo a descubrir los valores de la película, aquellos filmes que me parten y me abren más los ojos para encontrar más razones a mi insurrección personal, a despertar ante una sociedad clasista, llena de prejuicios y prohibiciones, estos filmes que me ayudarán a reafirmar mi postura de vivir. Ya más formada, ya más madura, aprendí a mirar cine, a descubrir los valores que tenía el cine, la imaginación del cine, el vuelo del cine, encontrar la música del cine. A descubrir cómo es que la música en el cine se empalma con las acciones del día a día para enfatizar el momento. Entonces ahí tengo grandes maestros que estimularon mi imaginación y pensamiento y

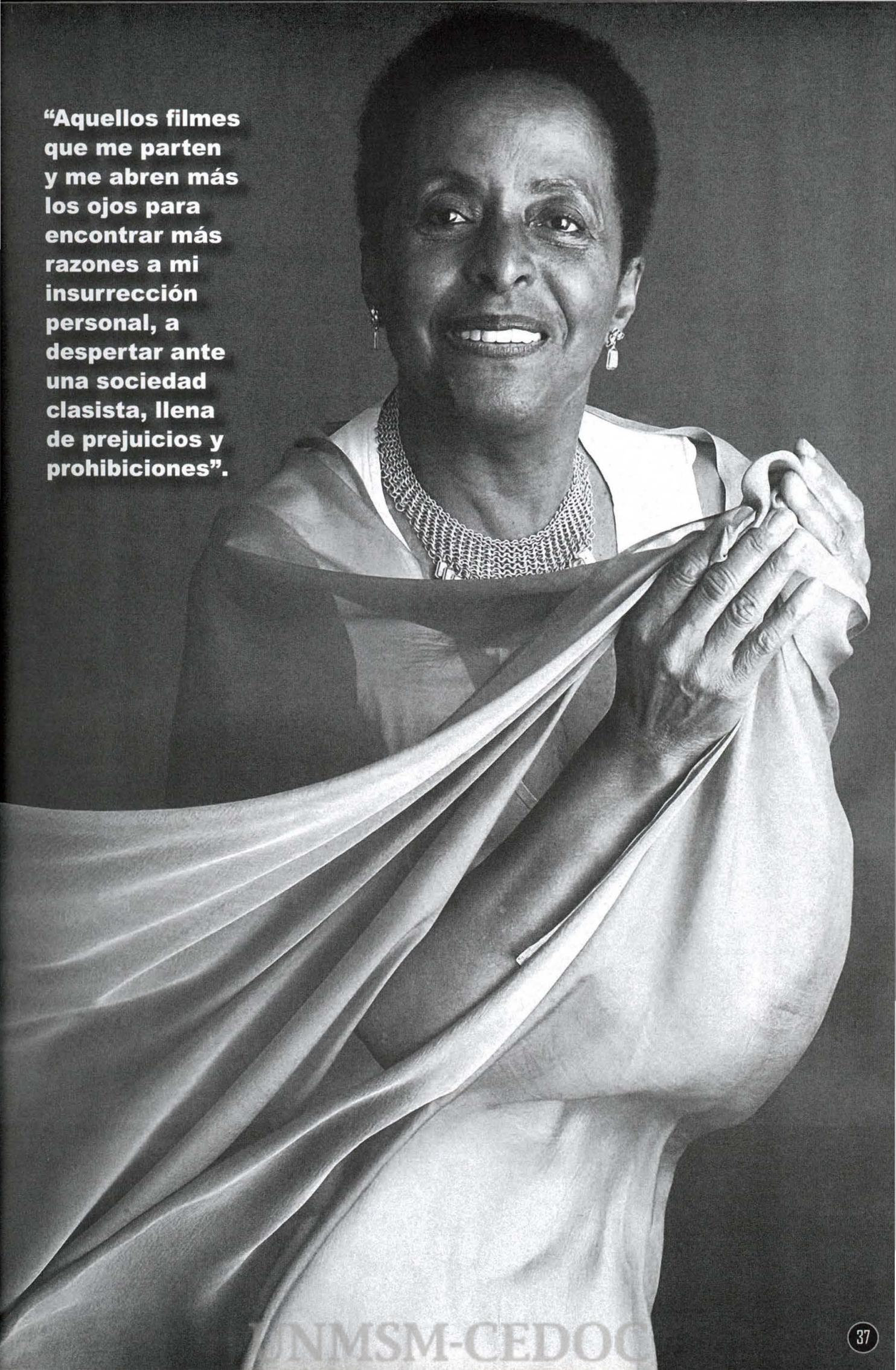


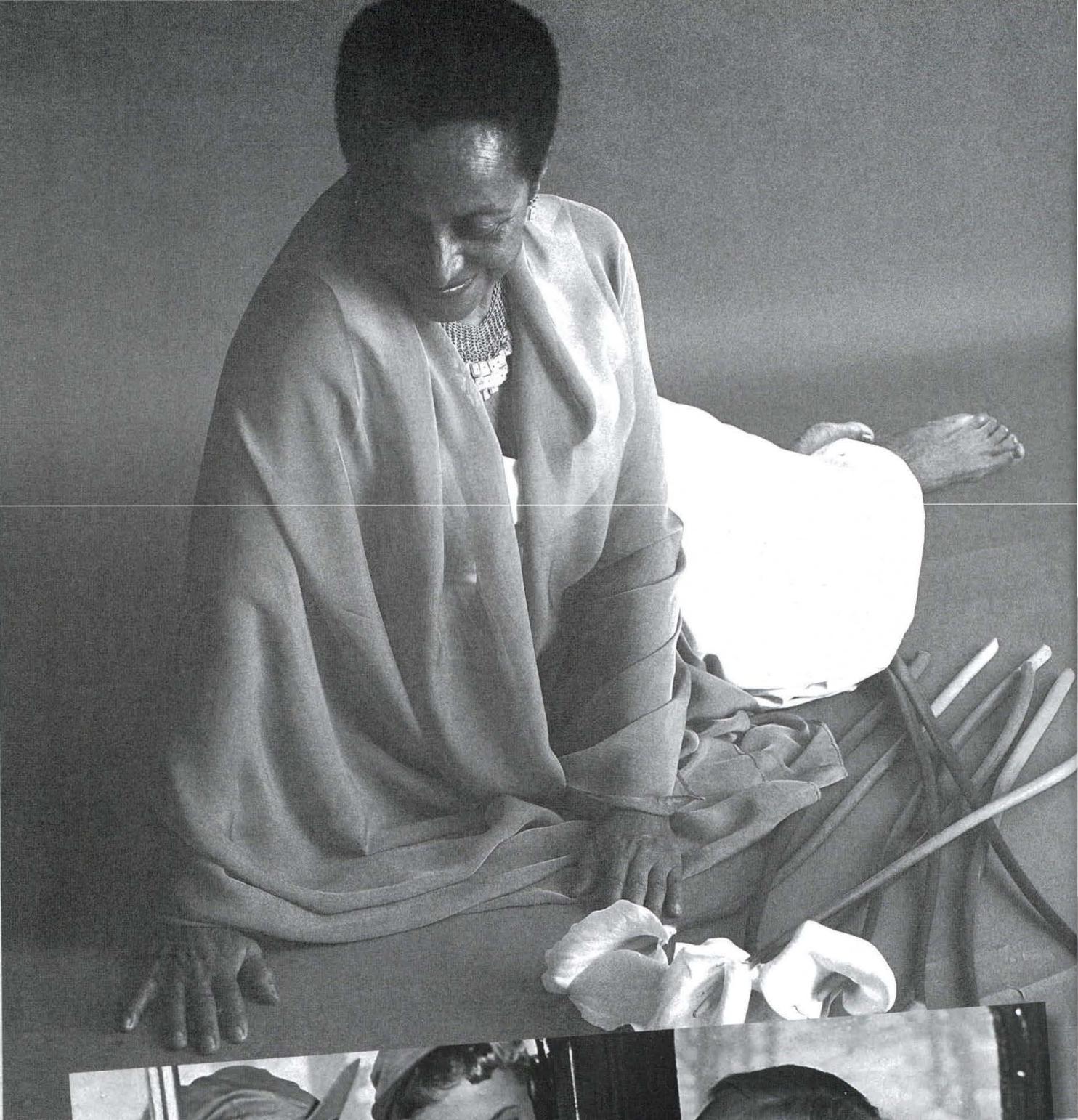
“Estos fueron los momentos más bellos de esa infancia de barrio donde el cine era fiesta de domingo”.

convirtieron el cine en una especie de ritmo en mi corazón, un corazón que se llena de imágenes de la vida. Enfrentar ***Fresas salvajes*** o ***El huevo de la serpiente*** de Bergman, con ese tiempo y esa cosa detenida, esa cosa de imágenes surrealistas, oníricas. Adoré el cine y adoré a sus directores en el cine de Federico Fellini, ***Amarcord***, ***Roma***, ***Ocho y medio***, ***La dolce vita***, ***Satiricón***,



“Aquellos filmes que me parten y me abren más los ojos para encontrar más razones a mi insurrección personal, a despertar ante una sociedad clasista, llena de prejuicios y prohibiciones”.







La strada. En todas esas películas italianas que fueron una locura nueva para mí, **Muerte en Venecia y Grupo de familia** de Luchino Visconti, **El último tango en París** de Bertolucci, **Rashomon** y **Sueños** de Akira Kurosawa. Muchas de estas películas hicieron mis pasos. Cuando era joven no siempre comprendía las razones de este deslumbramiento, pero con el paso de los años lo entendí todo y sentí su sabiduría.

En fin, no hay cosa en mi vida que de alguna manera no tenga reflejada alguna imagen de cine, alguna escena de amor, algún beso prohibido, emociones intensas. El cine me ha llevado al sollozo y la alegría, me ha llevado al bailar y me ha llevado al goce pleno. Creo que el cine es uno de los grandes inventos del siglo XX, juntó la ciencia con el alma, creo que está más allá, mucho más allá de la etiqueta de "séptimo arte". Es más, **EL CINE QUE YO VIVÍ ME LLEVÓ A LA VIDA.**

Y por eso debo tomar distancia, que así como el cine ha creado su nube y



su cielo, ha creado sus propios infiernos. Hay un cine que está enfermo de codicia y que somete y convierte a muchos jóvenes, menos preparados para escuchar su propia voz interior, en seres alienados. Un cine castrador, idiotizado con la muerte, que lleva de la paz a la guerra, que lleva de la fe a la intolerancia, que saca la vida y la pone en los extramuros de la violencia.

Yo, una cantante que ha pasado en su vida por casi todos los mismos

escenarios, como en el cine, se queda con aquel de la vida, indulgente y romántico, aquel cine contestatario, aquel que nos da guías, aquel que nos hace más grandes. Desde mi esquina de la música, yo, Susana Baca, una artista, siento que el cine me ha aportado, como la música, las imágenes y el alma a mi manera de vivir la vida, el cine me ha iluminado por dentro. Hasta hoy, una película me detiene, me quedo a verla más que a escuchar una música. 🎬

ENTREVISTA A LUIS CINTORA (*)

“Cuanto más lo pienso más convencido estoy de que mi llegada a Ayacucho no fue una casualidad”

Por Mario Pozzi-Escot.

– Lucho, *Te saludan los Cabitos* es cine testimonial, ¿qué te llevó, viniendo de otra realidad, a realizar un documental en el Perú sobre la llamada guerra interna, o guerra sucia, de los años 80?

–No es que crea realmente en el destino o que estemos predeterminados para hacer nada concreto en la vida, pero cuanto más lo pienso más convencido estoy de que mi llegada a Ayacucho no fue una casualidad. Llegué allí por primera vez en 2005, en un largo viaje por Sudamérica que me permitió abrir los ojos a una realidad social totalmente desconocida para mi hasta entonces. En esos días conocí una pequeña casa-hogar de niños discapacitados y huérfanos en el barrio del Carmen Alto, y tuve el presentimiento de que algo importante me esperaba allí, la sensación de que aquel lugar me llamaba, así que al poco tiempo regresé para apoyar como voluntario educador.

A partir de ese momento, me fui enfrentando y conociendo más de cerca la tragedia del conflicto armado a través de los testimonios que la gente local iba compartiendo conmigo, y empecé a darle vueltas a la idea de hacer un documental sobre el tema. Mi primera aproximación fue en 2010, con un corto sobre la infancia, en el contexto del posconflicto, que se llamó *Los herederos de Ayacucho*. Poco a poco esa idea e investigación me

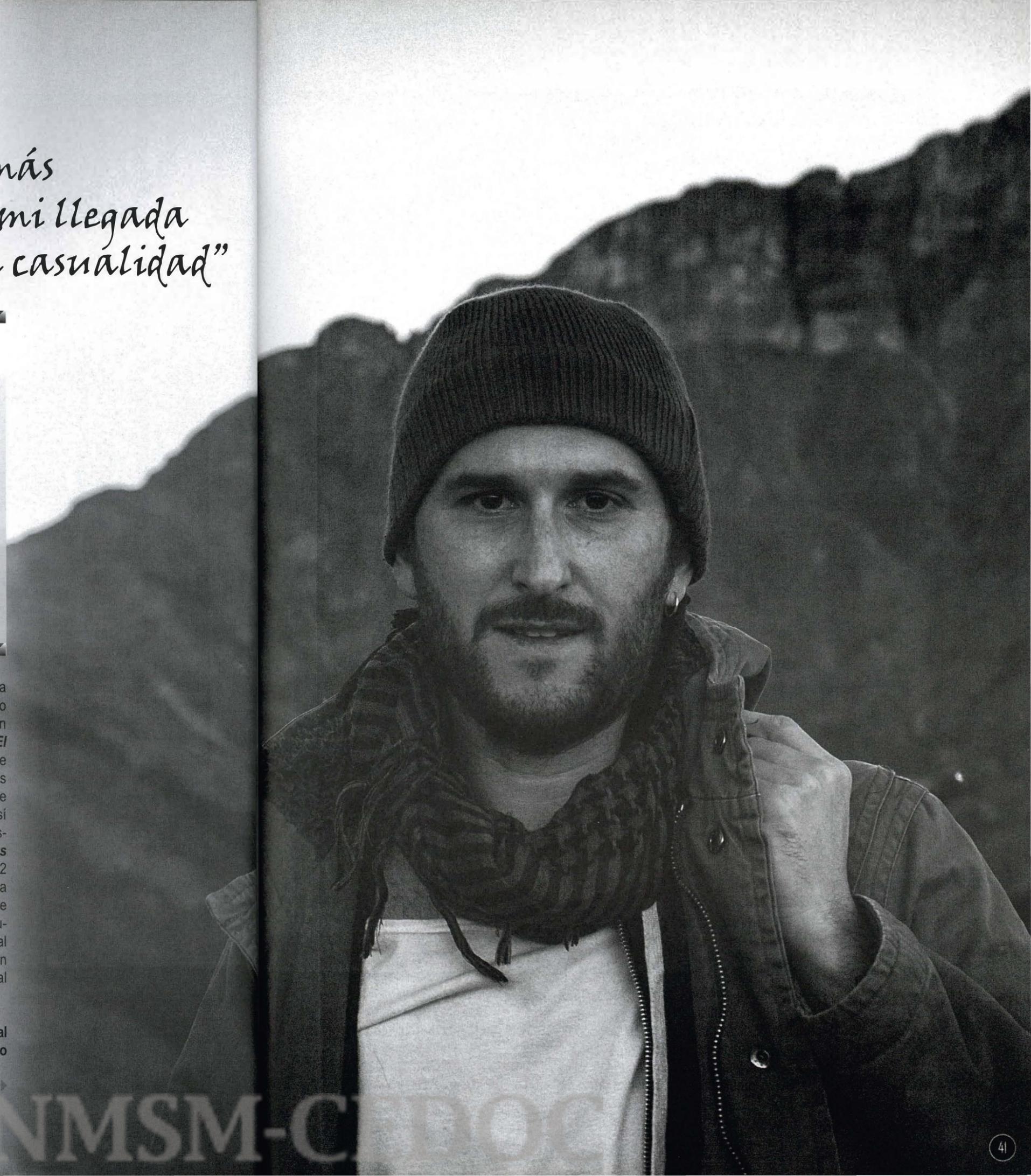
“Mi primera aproximación fue en 2010, con un corto sobre la infancia, en el contexto del posconflicto, que se llamó *Los herederos de Ayacucho*”.

fueron llevando a profundizar cada vez más en el drama del conflicto armado, y de ahí resultaron en 2012 *Las huellas del Sendero* y *El Expreso Cabanino*, en los que se narran distintos episodios ocurridos en Ayacucho, desde las voces de víctimas, militares y senderistas. Así que antes de empezar con la investigación y rodaje de *Te saludan Los Cabitos* (que inicio a fines de 2012 y concluyo a mediados de 2015) ya había vivido en Ayacucho un par de años y había realizado esos documentales sobre el tema, que al final han acabado siendo seis y forman una especie de serie documental sobre el conflicto armado.

–Los testimonios denuncian el real fin del cuartel, centro clandestino



UNMSM-CIDOC



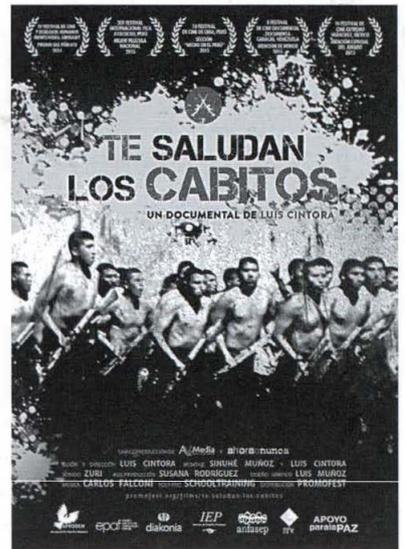


de tortura, desapariciones forzadas y ejecuciones. ¿Cómo organizaste ese valioso material y cómo estructuraste los contenidos?

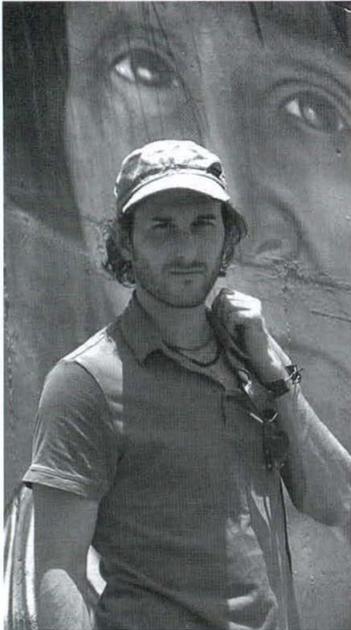
—Cuando se declara el estado de emergencia en la región de Ayacucho en diciembre de 1982, el objetivo del cuartel es servir de sede principal y centro de operaciones del Comando Político-Militar para dirigir desde allí la lucha antisubversiva contra Sendero Luminoso. Pero efectivamente el cuartel se convierte pronto en un centro clandestino de detención, en el que se violan sistemáticamente los derechos humanos y en un terrible lugar de ejecuciones y desapariciones forzadas, que además incluyó la cremación de muchos de los restos.

Aunque partí con un guion inicial, que iba actualizando a medida que avanzaba con la investigación y rodaje, siento que el material y contenido se fueron organizando y encajando de manera natural, casi por sí solos, y finalmente tomaron su

“Se han realizado proyecciones en las propias comunidades que sufrieron el conflicto, en pueblos remotos de Ayacucho, como Chungui o Totos; en una aldea de las montañas de Barcelona, donde se proyectó en una iglesia ocupada; o en uno de los penales de Santiago de Chile”.



forma definitiva en la sala de montaje, que es donde normalmente se termina de escribir el guion de un documental. Tomé como punto de partida los testimonios y relatos de las madres de los desaparecidos y socias de Anfasep. El planteamiento inicial era hacer un documental que contara una historia colectiva de desapariciones forzadas, y promoviera y diera fuerza a la creación de un santuario de la memoria en el paraje denominado La Hoyada, el antiguo campo de tiro, anexo



al cuartel Los Cabitos, donde se localizaron las fosas. Se calcula que unas mil personas pudieron ser desaparecidas.

A medida que iba investigando y filmando testimonios, me daba cuenta de que todas las historias de las madres se perdían en un enigmático lugar, el Cuartel Los Cabitos, donde desaparecía el rastro de sus hijos y esposos y donde nadie parecía saber qué ocurrió realmente. Ahí decidí replantear el enfoque del documental para contar los hechos “desde dentro” del cuartel, indagar qué es lo que sucedió allí con los detenidos, y empecé a buscar testimonios de soldados, que hubieran servido en el cuartel, y de supervivientes, que en su mayoría contaban su historia por primera vez en las audiencias judiciales que investigaban el caso y nunca la habían contado antes ante una cámara.

“A medida que iba investigando y filmando testimonios, me daba cuenta de que todas las historias de las madres se perdían en un enigmático lugar, el Cuartel Los Cabitos, donde desaparecía el rastro de sus hijos y esposos”.

–Sabiendo que un documental en el Perú nunca pasaría de una semana de exhibición en alguna sala de los multicines, ¿con qué visión planificaste el trabajo? ¿Pensaste en un público? ¿Cómo ves el problema de la exhibición y distribución actual en el mundo?

–Desde un inicio, he sido muy consciente de que se trataba de una producción modesta, realizada prácticamente sin equipo y sin medios (aunque nunca dejaré de agradecer el apoyo de los compañeros Susana, Sinuhé y Zuri y de organizaciones como EPAF, Aprodeh, Apoyo para la Paz y Anfasep) y no hecha para pasarse en cines. He apostado más por mover el trabajo (que más que trabajo, lo considero un trozo de historia, de vida) en otros circuitos que me parecían más interesantes, como festivales y muestras





“Te saludan Los Cabitos se difundió inicialmente con una distribuidora de cine española, pero a la vez las redes sociales han ayudado mucho para mover el trabajo y para conocer otras propuestas, contactos y espacios de difusión”.

la situación actual de violencia en el mundo, ¿cómo ves el asunto de los derechos humanos?, ¿hemos avanzado o retrocedido en medio de invasiones, bombardeos y demás secuelas de esa guerra de baja intensidad que asola el mundo?

—Llevo varios años dedicado y centrado casi exclusivamente en la realidad peruana, pero antes de mi trabajo audiovisual en Ayacucho y Lima también realicé audiovisuales que tocan otras realidades y problemáticas en Mongolia y en Chile. Ahora, he regresado recientemente a España, a mi ciudad natal, Málaga, donde he iniciado una investigación con la Guerra Civil y la represión franquista como telón de fondo, y que está por ver qué forma acaba tomando y hasta dónde me lleva.

Es cierto que durante el siglo pasado, y en lo que llevamos de este, hemos visto una larga serie de avances en materia de tecnología, ciencia y derechos, pero al mismo tiempo la gran cantidad de conflictos bélicos y genocidios que seguimos sufriendo me hace pensar que apenas hemos avanzado en cuestiones de paz, empatía y progreso humano, y no hemos sabido impedir la repetición de guerras y conflictos armados.

De ahí que tenga claro que no podemos bajar los brazos, que hay que seguir luchando duro por la verdad, contra la injusticia y la impunidad y para fortalecer las memorias. Seguir luchando para evitar el eterno retorno de la violencia. ■

() Cineasta documentalista español, nacido en Málaga en 1976. Licenciado en Lengua, Literatura e Historia del cine francés e italiano por la Universidad de Edimburgo, Escocia. En 2008 funda la asociación Proyectos Sociales Ahora o Nunca.*

contactos y espacios de difusión. Ahora que estamos terminando con la distribución en festivales de cine, empezaremos a ver opciones de visionado en alguna plataforma online. La web se presenta como un nuevo reto y una gran ventana de difusión, pero al mismo tiempo tengo claro que el hecho de que una obra esté subida en la red no garantiza en absoluto que vaya a difundirse masivamente, ni a convertirse en viral (como creen algunos que desde el primer día te cuestionan por qué no subes el documental directamente a Youtube). De ahí también que hayamos optado previamente por una estrategia de distribución por otros circuitos para darlo a conocer. Así que ya te contaré cómo nos va cuando lo lancemos en la red.

— ¿Tienes en mente proyectos de documentales sobre otras realidades? Teniendo en cuenta

la web? ¿Encuentras una alternativa para la difusión a través de las redes?

—El documental independiente no deja de ser un género menor, diría que casi “sectario”, y en muy contados casos logra abrirse paso comercialmente y tener buena audiencia en cines. De ahí que crea que haya que buscar y enfocarse en otros espacios y canales de difusión.

Te saludan Los Cabitos se difundió inicialmente con una distribuidora de cine española, pero a la vez las redes sociales han ayudado mucho para mover el trabajo y para conocer otras propuestas,

Al mismo tiempo, lo bueno es que en los últimos años han surgido nuevos medios y plataformas digitales que permiten realizar, y luego difundir, un documental a bajo costo. Aunque el trabajo que se exhibe no es nada fácil, la producción documental no deja de crecer, cada vez es de mayor calidad técnica y la competencia se ha vuelto encarnizada.

— ¿Cuál es tu visión sobre la capacidad de llegada de un documental independiente, con una TV basura, con circuitos tomados por las mayors, con multicines en alianza con las exhibidoras y distribuidoras? ¿Qué piensas de

“Hay que seguir luchando duro por la verdad, contra la injusticia y la impunidad y para fortalecer las memorias. Seguir luchando para evitar el eterno retorno de la violencia”.

de cine internacional y espacios de derechos humanos, sociales y educativos. Los documentales se han presentado así en importantes festivales de cine, en eventos de derechos humanos y universidades o en lugares donde habitualmente no llega el cine. Por ejemplo, se han realizado proyecciones en las propias comunidades que sufrieron el conflicto, en pueblos remotos de Ayacucho, como Chungui o Totos; en una aldea en las montañas de Barcelona, donde se proyectó en una iglesia ocupada; o en uno de los penales de Santiago de Chile frente a unos doscientos reclusos.

El cine y la poesía

Jorge Pimentel

Y me acordé de ti, Warren Oates*

Para Mario Santiago Papasquiaro

Lo dejé todo por la poesía y me ficharon las audacias.
"Hazme cojudo", me dijo un chinchano; Machado dijo lo mismo.
Y me acordé de ti, Warren Oates, muerto después de empujarse
6 botellas de whisky y protagonizar "Tráiganme la cabeza
de Alfredo García", película de San Pekinmpah.
Trato de ser preciso, sólo eso me queda en este parque
que da al mar, mientras unos niños ¿de Trujillo?, ¿de Comas?,
¿de Villa El Salvador?, le lustran los zapatos a cuanto gringo
prudente, a cuanto miraflorentino sagaz, a cuanto militar,
burócrata, comerciante, ¿a cuánto la lustrada, chico?
Es el espacio humillante. Lo demás, lo demás son las plazuelas,
las conversaciones de café, ese señor raudo en su coche espacial,
las cifras de exportación, Ives Saint Laurent, Faberge, Marlboro,
los empresarios, la bolsa de valores, los congresistas y nuevamente
Marlboro y los notarios y los cirujanos plásticos.
Quien dijo ama a tu prójimo como a ti mismo
debe estar preparando sus maletas para reanudar sus prédicas
o definitivamente la huida a los cielos, la eternidad
es sólo un cariño bonito, un verso más, un mal verso.
"Hazme cojudo", me dijo un chinchano, del Perú, al sur de Lima.
Y Henry Miller, el de los trópicos, dijo algo parecido.
Hemos sido despojados de todo lo que nos pertenecía.
Y nunca mi familia tuvo nada, salvo las mantas para pasar el invierno.
Un pequeño adorno ¿Chimú?, ¿Paracas?, el reumatismo, los nervios
y las ternuras de mi madre y un inestable trabajo de periodista.
Mi tía y sus limpiezas. Mi tía y sus ciclos del árbol de té, los ciclos del arroz
y de la carne, y el otoño de las frutas y los guisos.
La espada del desalojo pendiendo sobre nuestras cabezas
porque nunca se pudo ahorrar.
Y Cecilia Pariona Yayasca dejó a sus hijos encerrados
en la cooperativa Los Chancas de Andahuaylas, manzana C lote 36
La Atarjea, El Agustino (trato de ser preciso, sólo eso nos queda).
Y porque dejó a sus hijos encerrados mientras ella salía a vender anticuchos,
que eran 2 tarros de leche más 1 precipicio,
cuando regresó estaban carbonizados
(Jhony de 1, Javier de 2 y Mariana de 6).
"Hazme cojudo", dijo un chinchano del Perú.
Vallejo dijo: "hoy me viene una gana ubérrima".
Y es que hablando, actor en esta banca del parque,

qué fuerza de destino me estaciona aquí para escribir.
La película ya empezó. ¿Nos sentamos?
Nuestros papeles son dramáticos,
casi siempre en el enorme grito del écran.
Es posible que nadie entienda esta película,
que es mi poema, que es mi vida.
Y es posible también que digan, que mi película no la entienden,
o que sobran, que está mal hecha, que faltan versos
que tiene sombras y que a la mitad uno se aburre,
que incluso el sonido es pésimo.
Y la censura la calificará no apta o sólo para ser exhibida
en funciones de traspase.
"Hazme cojudo", dijo un chinchano del Perú, al sur de Lima.
Y Warren Oates agarró su pistola y se bajó a todo el mundo.
Por ser poeta en el Perú me enviarán a un psiquiatra.
Y sé que en eso están.
"Háganme cojudo", dijo un chinchano del Perú.
Finalmente llega el adiós.
Un primer plano del conjunto.
Un segundo plano del parque.
La cámara lentamente se aleja del lugar.
Ha terminado la película.
Yo el poema.
Ustedes la lectura.
Abandonan la sala.
Cierran el libro.
Se apagan las luces.
Se enciende la calle.
Y ustedes se van.
Ustedes se van.
Ustedes se van.
Ustedes siempre se van.

*Inédito.

El cine y la poesía

Marco Martos (*).

Shirley MacLaine

Soñabas siendo niña que perdías el autobús cada día
y que llegabas tarde al concurso del reparto de la hermosura.
Y era verdad. Las puertas de la juventud estaban cerradas,
pero llegabas primera a la de las clases de dicción.
Y te pusiste a bailar con ansiedad frenética
y no paraste hasta que te vio Alfred Hitchcock.
Te descubrió, alelado, en las desvencijadas tablas
de un teatro de barrio y te lanzó a la actuación.
Bendito sea ese momento que te llevó al ekran
para siempre. Permaneces en las retinas de miles
de cinéfilos que alaban tu perfil de princesa inca,
pues eso eres para quienes conocen de la reencarnación,
y perciben tu perfecta pronunciación que lleva el aliento
de las nubes y el aire azul de los Andes del Perú.
Vuelas por los aires con la seguridad de la cóndor hembra,
que habita en lo más alto de la montaña,
baja a las grandes ciudades al borde del mar
y conserva su suficiencia imperial. Apareces
en Nueva York en un piso de soltero
y armas un revuelo que no para en dos siglos.
De tu boca y de tus ojos mana la fuente de la tranquilidad.
Tienes la locura sana de los diferentes
que son alabados por el mismísimo Dios.

Romy Schneider

Tú concentras, Romy, la belleza y la inocencia del mundo.
Viéndote el rostro de líneas perfectas pareciera
que los árboles y los blancos lirios han sido hechos
para enmarcar la radiante hermosura de los comienzos.
Todo anuncia en ti los buenos augurios, un luminoso porvenir
en el ancho mundo sin conflictos, ni fronteras, ni pesares.
Sin embargo, sin embargo, todo ha de ser como lo quieren los
dioses

y nunca jamás como lo soñamos los hombres.
Sabido es que la desdicha se ensaña con los mejores
y te escoge a ti con la incisiva guadaña del sufrimiento.
Muere tu hijo de forma trágica y corren tus lágrimas
como un Danubio Azul de la desesperación y no dejas de llorar
mientras filmas y tus películas llegan a los más apartados
lugares en los cinco continentes del mundo.
¿De qué te sirven los aplausos si tu corazón tiene grietas,
abismos insondables, verdaderos infiernos de dolores?
Más valiera no haber nacido, piensas,
y no podemos estar de acuerdo contigo.
Nos das alegría de vivir en medio de lo espantoso,
y por eso te bendecimos y amamos,
más allá del Leteo, el río del olvido,
de la terrible voluntad de los dioses.



Sonia Braga, vista desde la oscuridad de una sala de cine

La mitad de la sala está en la oscuridad,
y la otra, en la zona de la luz,
tan opaca que parece el comienzo de la
embriaguez.

Tú estás en el área de la luz, pero tu negra cabellera
nos introduce en la oscuridad.

¿Eres luz o noche con tus dientes blanquísimos
en el centro de las tinieblas del miedo
en el páramo de la meseta, lejos del mar?

(*) Nacido en Piura en 1942, ha publicado 20 libros
de poesía (algunos traducidos al francés, griego,
alemán, inglés, etc.). Premio Nacional de Poesía y
Premio La Casona de la Universidad Nacional Mayor
de San Marcos. Los tres poemas que presentamos,
no han sido publicados antes por el autor.

Por Violeta Núñez Gorriti.

Hablar del cine peruano a los que nos encontramos viviendo en el extranjero no resulta una tarea fácil. Podrá creerse que una de las razones es la distancia y la dificultad de acceder a la información que pueda mantenernos al día con el quehacer del cine peruano. Muy por el contrario. La tecnología ayuda mucho en ese sentido. Es justamente a través de lo que nos llega y por charlas que cotidianamente mantenemos con muchos amigos nos surge la sensación que los cineastas peruanos no tienen en claro hacia dónde van.

Hacer cine en el Perú siempre ha sido una tarea heroica. Lo fue antes y lo es ahora. En las décadas previas, cuando la producción se realizaba en el formato de celuloide, uno de los grandes problemas que afrontaba era la ausencia de laboratorios nacionales para el revelado

“¿Por qué el cine peruano no avanza? Creo que una de las respuestas es que un considerable grupo de cineastas peruanos ha sido absorbido por la lógica neoliberal”.

y la posproducción. Un 60% del presupuesto de una película estaba destinado a este proceso, situación que hacía “imposible” concretar y llegar a buen puerto algún proyecto, excluyendo a muchos del sueño de contar una historia. Con el cambio de formato, la realización cinematográfica se ha democratizado; el ac-

ceso a la puesta en marcha de sus proyectos es abierta a quien desee hacerlo. Hace poco un respetado director de fotografía me comentaba que actualmente no hace falta recurrir “al extranjero” para realizar una producción, pues el medio tiene todo lo necesario a nivel de tecnología. Por otro lado, siempre ha existido la ausencia que capitales dispuestos a invertir en cine, por considerarlo como una actividad de alto riesgo en donde no se tiene segura la recuperación del capital invertido. En este sentido, los cineastas han recurrido a múltiples formas de buscar este apoyo, una de ellas fue tocar las puertas del Estado de la misma forma que lo hacen las otras áreas de la producción económica peruana. La ley vigente promueve concursos que indudablemente, pese a ser exiguos, constituyen el inicio para “echar a andar” el proyecto. Otra forma de financiación es la búsqueda de coproducción con el extranjero, mediante acuerdos con empresas

Cine peruano: más de lo mismo





productoras y/o la participación en concursos de fondos a proyectos en las distintas etapas de realización: guion, producción, posproducción y distribución. Con lo anteriormente expresado, no queremos decir que el hacer cine ya tiene resueltos sus problemas, insistimos en señalar que estos “recursos” y/o “apoyos” son escasos. Se hace necesario y urgente potenciar esta área.

Si el escenario está claro, la pregunta es ¿por qué el cine peruano no avanza? Creo que una de las respuestas que salta a la vista, sin necesidad de grandes disquisiciones, es que un considerable grupo de cineastas peruanos ha sido absorbido por la lógica neoliberal, tan en boga en estos días: el ejercicio de la profesión de cineasta debe ser rentable. Un cineasta preocupado más en el “quiero contar mi historia”, “me tienen que dar mi premio”, “tengo que ser seleccionado en este

“Hacer cine en el Perú siempre ha sido una tarea heroica. Lo fue antes y lo es ahora”.

“Si alguien siente y piensa que nuestra opinión del cine peruano es desalentadora, les diremos que están en lo correcto”.

o tal festival”; olvidándose de la esencia del quehacer cinematográfico. En primer lugar, nos referimos a que el cine es un arte colectivo. Un hecho colectivo en el momento de la producción en sí (la película) y un hecho colectivo como industria (el cine peruano). Los cineastas peruanos no han tomado en cuenta esta crucial realidad y las consecuencias están a la vista.

Otra área es la de los temas propuestos por las películas. Los cineastas andan más preocupados en “los géneros” que en lo que cuentan las películas. Por supuesto que no estamos en contra del cine de géneros, en hacer películas con temas “rentables” y mucho menos nos atrevemos a decirles a los cineastas que sus historias deben “contar” tal o cual tema que sea “realmente” peruano. Realizar





películas de fácil comercialización, que generen ganancias, para luego "apostar" por un proyecto personal nos parece correcto. Pero no debemos olvidar que realizar películas "fáciles" también constituye un alto riesgo, puesto que el agotamiento del "género" es mucho más veloz de lo que imaginamos. Si alguien duda de esta afirmación, les hacemos recordar al cine de "ficheras", que no solo terminó por destruir la industria cinematográfica mexicana sino que cerró las puertas a otro tipo de proyectos. Hubo que esperar unos buenos años para rearmar todo. Sobre lo que queremos llamar la atención, es que los llamados proyectos "personales" no cuajan, no convencen.

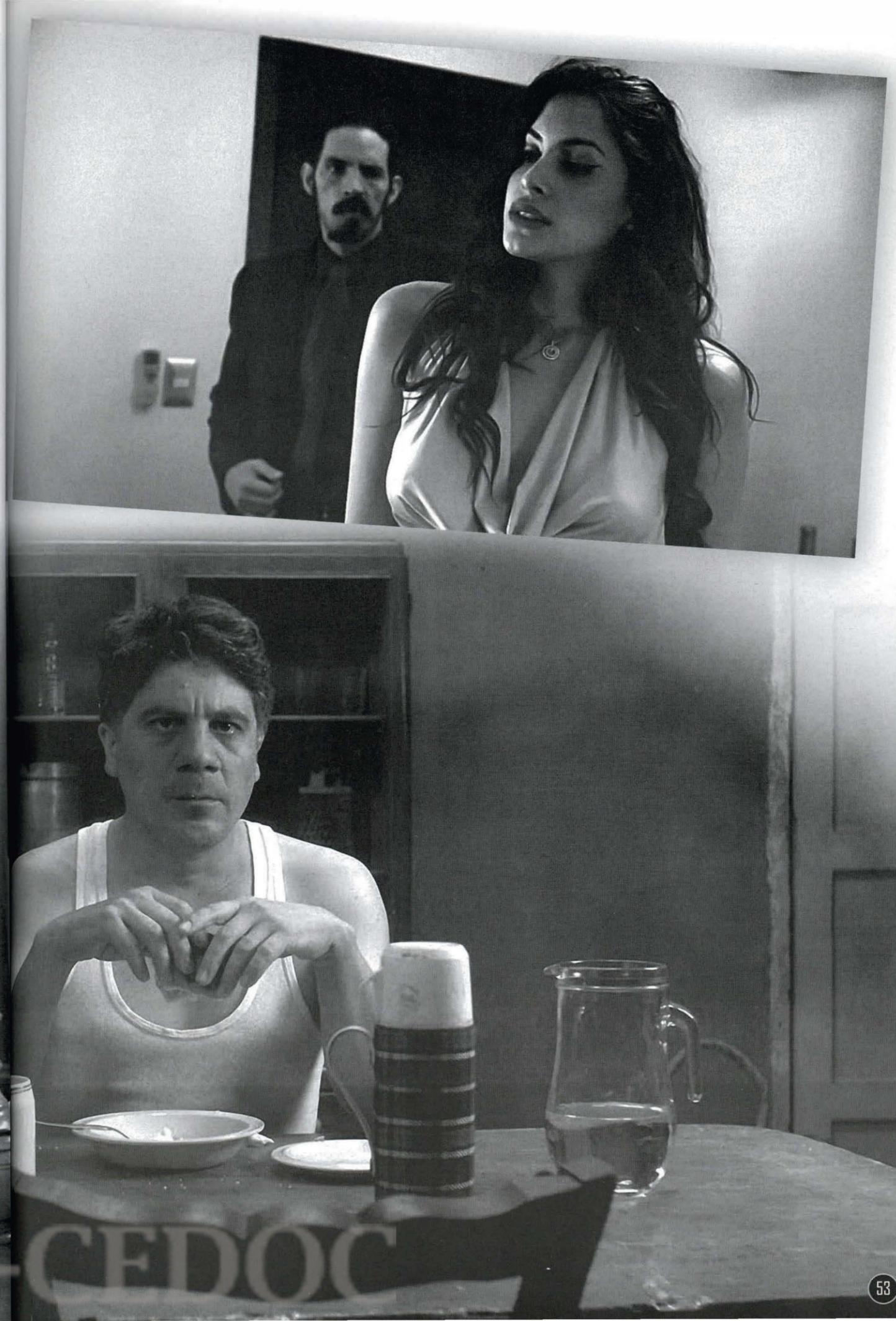
La distribución y exhibición de la producción siempre ha sido el cuello de botella para el cine peruano. La lógica neoliberal también acusó recibo. Muchos creyeron que no se debía "molestar", "presionar" a los distribuidores y dueños de salas. Creyeron que "solos" podrían negociar el ingreso de sus películas a las salas y a los porcentajes del reparto de la taquilla. La realidad los golpeó duramente. Tras el baño de realidad, se acordaron que "los otros" (el gremio) los debían apoyar frente a la arbitrariedad y prepotencia del "enemigo".

El gremio de cineastas es sui géneris, es una extensión del quehacer cinematográfico. Mientras que los cineastas peruanos no tengan en claro hacia a dónde van, no tendremos jamás un gremio unido. Ni por asomo se nos ocurre plantear que no existe un "líder" que convoque y que represente el interés general, algo así como un "Gastón" para el cine peruano. El líder expresa el sentir general. La cultura del líder funciona si, y solo, existe un horizonte claro.

"Sabemos que el problema no reside en la ausencia de tecnología y técnicos. Si algo ha caracterizado al gremio de cineastas peruanos, es que contamos con extraordinarios técnicos que resuelven los problemas con ingenio y profesionalismo".

Si alguien siente y piensa que nuestra opinión del cine peruano es desalentadora, les diremos que están en lo correcto. Sabemos que el problema no reside en la ausencia de tecnología y técnicos. Si algo ha caracterizado al gremio de cineastas peruanos, es que contamos con extraordinarios técnicos que resuelven los problemas con ingenio y profesionalismo. Tampoco se trata de que

no exista talento en los directores y guionistas. Sabemos que lo hay. Simplemente, creemos que debemos cambiar de mentalidad. Para el que se le ocurra expresar la letanía de "ah, los peruanos somos así", como si fuera una marca genética con la que venimos al mundo, les diremos que justamente viviendo en el extranjero hemos aprendido que las otras "mentalidades" son igual o peores que la peruana. Si no cambiamos en la percepción, tan neoliberal con la que se ha enfrentado el quehacer cinematográfico local, que nos ha llevado a una espiral continua de frustraciones colectivas, que nos permita: buscar nuevos y mejores fondos de financiamiento; si no presionamos al Estado para dictar mejoras en las normas legales que promuevan un desarrollo integral (que incluya la cultura cinematográfica en general, la educación, la preservación de la memoria fílmica, la investigación, etc.); para escribir guiones con historias relevantes; para difundir el cine a nivel local (la eterna lucha con los exhibidores-distribuidores); y en el extranjero, promoviendo la participación en festivales y muestras. Si mantenemos la misma postura, esa espiral de eterna frustración irá creciendo hasta el infinito. Cambiamos de mentalidad o cambiamos de cineastas. Ellos tienen la palabra.



Los límpidos colores

Por sus alusiones al cine (y a los cinematógrafos) que se exhibía en la Lima de 1927, les presentamos en carácter de primicia un fragmento de la novela *Los límpidos colores*, de Matilde Gamarra Rivero, de pronta publicación.

PRIMERA PARTE

1

Sabía que haría frío, pero no tanto. Así no podré dormir. Con los pies helados; y la punta de la nariz, también. Sin embargo, el sueño venció a Alina apenas terminó de comer y blandamente apoyó la frente en la mesa.

Esa noche doña Consuelo había adelantado la comida para ir al cine con Ofelia. Era martes femenino y continuaba la serial de *Los tres mosqueteros*, francesa y exactamente igual al libro, según Ofelia que lo había leído tres veces.

—Mírala, come e inmediatamente se queda dormida —dijo Ofelia, en un susurro, frunciendo levemente los labios en un gesto de desaprobación.

—Es que trabaja mucho esta chica. ¡Alina, Alina, acuéstate de una vez —dijo doña Consuelo mientras le palmeaba suavemente un hombro.

Alina, de un salto y farfullando palabras ininteligibles, se paró; y tanteando el camino se dirigió a su dormitorio.

—Pero mamá, no va al baño para enjuagarse siquiera la boca —reclimó Ofelia y continuó levantando los platos para dárselos a Rosa que estaba en la cocina.

—Déjala hermanita, no críes cóleras si ya sabes que eso mismo sucede, casi siempre, de los días de la semana, tres —intervino Juliancito. Bueno, me fume un cigarrito y yo también me voy a dormir. No sé cómo quieren ir al cine con este frío. En fin, aquí les dejo para las entradas.

—Gracias hijito, y que duermas bien —le dijo doña Consuelo a la vez que acariciaba con la mirada





al joven alto, de porte atlético, de redondeadas mejillas sonrosadas, de frente y entradas amplias –que anunciaban una posible calvicie prematura–, que era su hijo menor.

Ofelia sacudió y dobló el mantel que guardó en un cajón del aparador de cedro, con repisas, espejo y tablero de mármol rosado.

–Vamos ya, Ofelita. Que mañana Rosa se encargue de ordenar.

–Pero que ahora dé una barridita.

–Creo que tú me quieres convencer por cansancio, ¿no? De noche no se barre, hijita, que trae mala suerte, te lo he dicho muchas veces. Y Rosa sabe que no lo debe hacer, por eso ya se fue a su cuarto.

“Esa noche doña Consuelo había adelantado la comida para ir al cine con Ofelia. Era martes femenino y continuaba la serial de Los tres mosqueteros, francesa”.

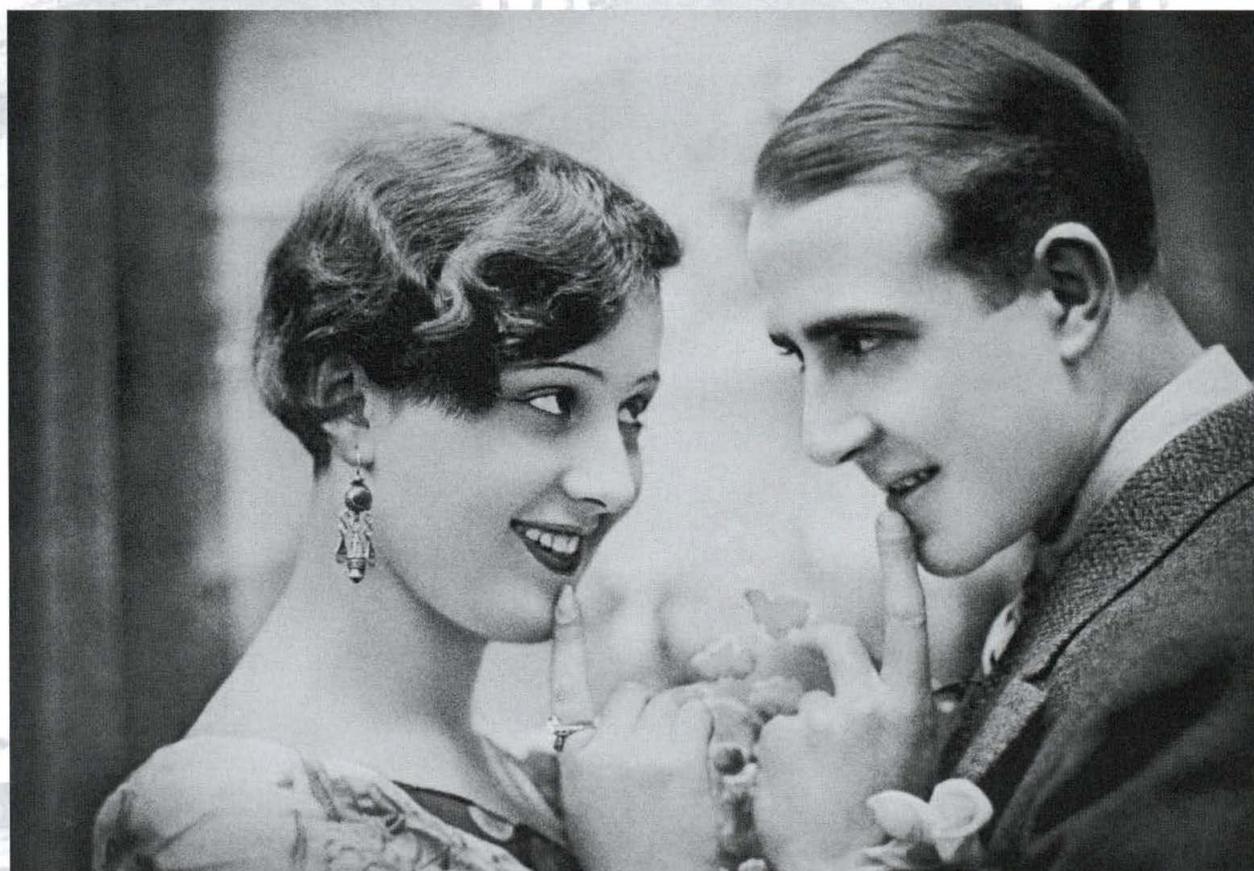
–Lo que no debiera es hacerte caso, porque esas son supersticiones que atentan contra la higiene.

–No sé qué decirte, hijita, de repente algo hay de cierto en esa creencia porque...

–Doña Conchito, no empiece con sus historias...

Finalmente, bien abrigadas y perfumadas salieron madre e hija. Ofelia, con un abrigo granate oscuro y un sombrero negro que le tapaba hasta las orejas, apenas si se había empolvado la cara y dado un toque de rouge a sus labios. Doña Consuelo llevaba un grueso sacón negro y un mantón de seda azul marino que le cubría la cabeza, cuello y hombros. Ambas de guantes y cartera.

Eran las seis y cuarenta y cinco de la tarde, pero ya había anochecido completamente. Cuando Ofelia cerró la puerta dándole dos vueltas de llave a la cerradura, recibieron un golpe de llovizna en pleno rostro. Aun así, Ofelia aspiró profundamente y sonrió.



—¿Trajiste los anteojos, mamá?

Aunque el Novedades quedaba a dos cuadras, apuraron el paso porque la función empezaba a las siete y el cine se llenaba.

Ya sentadas en la lateral izquierda, Ofelia, al mismo tiempo que llamaba al chocolatero, observó que el labio inferior de su madre se estiraba en un gesto inequívoco de desaprobación.

—Ya sé que hubieras preferido la platea...

—Por supuesto, desde el centro se ve mejor.

“Aunque el Novedades quedaba a dos cuadras, apuraron el paso porque la función empezaba a las siete y el cine se llenaba”.

—Pero, no sé por qué hoy como que siento que alguien me acecha...

—Ay, Ofelita, lo que se te ocurre.

—Y en la platea, se ve mejor la película, pero a una la pueden ver

mejor también, ¿no? No te molestes, mamita, ¿ya? Te aseguro que el próximo martes compro entradas para la platea.

Pidió dos paquetes de caramelos de leche, y como el chocolatero no se retiraba Ofelia a modo de excusa le dijo “mi mamá todavía no puede comer chocolates, será para la próxima”.

—Seguimos sin chocolates porque con lo que he ahorrado este mes, que hemos estado a caramelitos solamente, ya te puedo comprar donde don Jacobo ese corte de lana





que tanto te gustó. Te va a salir un abrigo lindo.

—Ay, hijita, no creas que es por los chocolates, pero pienso que nos hubiéramos evitado esas pequeñas privaciones si me hubieras dejado pedirle a Juliancito, o a tu hermanita, la plata que te faltaba completar.

—No, no hubiera sido igual, yo quiero regalarte esa tela con el fruto de mi esfuerzo.

—Y del mío, por los chocolates... No pongas esa carita, que te lo digo de broma. Pero lo que sí te digo en serio es que no dejaré que pagues la hechura porque ya la comprometí a Alina para eso.

—Sí, ya sé que te va a llevar donde las Talledo para que te confeccionen tu garde-robe de invierno. Cómo pudiera yo también hacerte esa clase de regalos, pero con mi sueldo...

—Ya, ya, no te pongas celosa, hijita linda, que no tienes por qué. Si supieras que no me hace gracia



“Pidió dos paquetes de caramelos de leche, y como el chocolatero no se retiraba Ofelia a modo de excusa le dijo ‘mi mamá todavía no puede comer chocolates, será para la próxima’ “.

que Alina haya planeado vestirme a la moda, sobre todo porque mi ropa está de muy buen pasar.

—¿Celosa yo? ¿Por qué?

—Ya, Ofelita, vaya que hoy has estado renegona, ¿no? Mira, para que nos endulcemos más la vida, aquí en mi bolsillo puse una buena cantidad de los bombones que me dio ayer Juliancito.

—Yo creía que ya te los habías comido todos.

—Ah, picarona, anduviste buscán-





“Mientras se fueron apagando poco a poco las luces de la sala, en el ecran aparecieron unos cuantos cartones de propaganda publicitaria de diversos negocios de la zona”.

una jornada más a las tres acostumbradas, con lo que se completaba la serial. Por eso, además del pago de la mitad del valor de la entrada que se cobraba en el resto de la semana, la sala ya estaba atiborrada de gente expectante por el desenlace de esa película que estaba teniendo un éxito extraordinario en todos los barrios de Lima. Una estrategia empresarial con tan buenos resultados para don Juan Moreno, propietario del cine, que por tercera semana consecutiva exhibió la serial completa, pero el plus solo valió para los martes femeninos.

Mientras se fueron apagando poco a poco las luces de la sala, en el ecran aparecieron unos cuantos cartones de propaganda publicitaria de diversos negocios de la zona.

—¿Mañana vamos al Delicias? Porque una amiga del colegio que vive por allí me ha contado que van a pasar las tres primeras jornadas.

—Pero si ya las vimos...

—Es que quiero volver a verlas.

—No sé, Ofelita, tú sabes que Alina...

No pudo continuar porque ya la oscuridad era total. Empezaba la película. 🎬

[...]

dolos tú también. Lo que pasó fue que los escondi porque la semana pasada de la caja que me trajo con las justas probé tres y el resto fue a parar a la barriguita del propio Juliencito; es decir quedó como Juan Gómez, tú lo traes, tú te lo comes.

Esa noche el maestro Octavio Arroyo no interpretaría al piano algunas piezas de su repertorio cinemero antes de la función, limitándose a poner el marco musical a la película y recortando así el placer de sus admiradores que muchas veces asistían a los diferentes cinematógrafos solo por escucharlo a él. La restricción se unía al pase de los réclames de los próximos estrenos, por decisión de la administración, para que la película comenzara a la siete en punto y poder ofrecer al público como plus

“Esa noche el maestro Octavio Arroyo no interpretaría al piano algunas piezas de su repertorio cinemero antes de la función, limitándose a poner el marco musical a la película”.

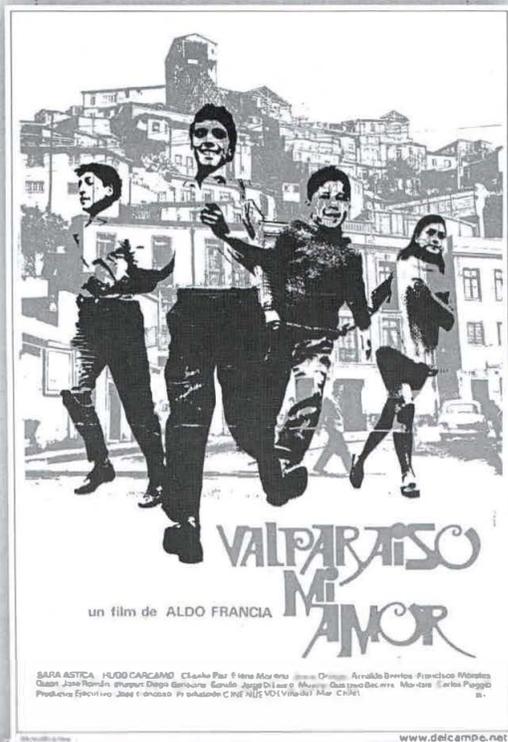
CONVERSATORIO

Presentación del libro *Evolución en libertad: El cine chileno a fines de los sesenta*, de Verónica Cortínez y Manfred Engelbert

INTRODUCCIÓN

Por Federico de Cárdenas.

Para comenzar, una breve confesión, aunque acabo de conocer en persona a Verónica, debo decir que epistolarmente nos frecuentamos desde siete u ocho años, ella me contacto vía internet cuando preparaba con Manfred Engelbert, su pareja intelectual y afectiva, un libro sobre *Tres tristes tigres*, el mítico primer largometraje de Raúl Ruiz. Lo hizo porque sabía de la amistad que me unía con Raúl, a través de múltiples coincidencias que paso a señalar: estuve en el festival de Locarno, donde *Tres tristes tigres* obtuvo un "Leopardo de oro", e hice ahí a Raúl lo que él con generosidad llamaba su primera entrevista internacional, que se publicó en "Hablemos de Cine", en la revista francesa "Positif" y en forma no autorizada y anónima en "Cine Cubano". Fui su asistente de dirección y ocasional actor cuando llegó a París en 1964 y decidió filmar *Diálogo de exiliados*, encontrándonos en años sucesivos cada vez que iba yo a París y él no se encontraba en algún rodaje. No creo exagerar al afirmar que de aquel primer correo de Verónica siguieron decenas de mensajes intercambiados, los que tuvieron un primer alto en el 2011 con ocasión de la publicación de *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, que sigue siendo para mí el mejor libro dedicado a Raúl y a *Tres tristes*



tigres, para continuar luego a medida que avanzaban Verónica y Manfred algunos proyectos, entre ellos el que ahora nos ocupa titulado *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*, una nueva y deslumbrante demostración de la minuciosa dedicación de ambos en su tarea de investigación del cine chileno, la cual pasa por un afán totalizador que considero, y no es un elogio motivado por la amistad sino una valoración objetiva, ciertamente ejemplar. Verónica es profesora en la Universidad de California, Los Ángeles, donde enseña literatura hispanoamericana y cine chileno. Manfred es Research Fellow de la UCLA, y es conocido que las universidades estadounidenses otorgan un envidiable tiempo para la investigación, pero lo uno no necesariamente va con lo otro, y en el caso de Verónica y Manfred me atrevería a decir que el ejercicio de la docencia es un complemento lógico de su trayectoria como investigadores e historiadores del cine, particularmente de la cinematografía chilena, y no a la inversa. Este nuevo libro escrito, como lo he dicho ya, en dupla con su pareja Manfred, viene a sumarse no solo al mencionado libro sobre Raúl Ruiz sino a otros como *Cine a la chilena* y *Las peripecias de Sergio Castilla*, lo que descubre una gran perseverancia sobre un tema en el que Chile ha cumplido y cumple un rol pionero, tanto en la tarea de la recuperación de su patrimonio filmico deteriorado o disperso, sino en reconstruir y



“Fui su asistente de dirección y ocasional actor cuando llegó a París en 1964 y decidió filmar *Diálogo de exiliados*, encontrándonos en años sucesivos cada vez que iba yo a París y él no se encontraba en algún rodaje”.

documentar a través de una nueva generación de investigadores jóvenes lo que podríamos denominar una memoria filmica chilena. En un país como el nuestro que no ha sido cuidadoso con la memoria filmica, ni ha tenido la apropiada conservación y difusión de las películas nacionales, principalmente las realizadas durante el siglo veinte, los interesados en el cine hemos tenido en gran parte que conformarnos en leer sobre películas que nunca podremos ver, porque están extraviadas, desaparecidas, o en muchos casos imposibles de ver por estar mal conservadas, o dispersas, este que es uno de los grandes males de nuestra cinematografía trata de ser remediado por una muy escasa literatura sobre cine, la publicación de repertorios,



documentos, estudios que se proponen suplir y dar cuenta de cineastas, obras filmicas, registros documentales y ficciones que de otra manera quedarían en el olvido; sin embargo, pese a estos contados esfuerzos, valiosos todos, hay un escollo que parece insalvable, que es la especificidad del tema y la dificultad para llegar a un público amplio. Pareciera que todas las publicaciones de este tipo terminan ocupando espacios en las bibliotecas de las universidades que ofrecen carreras de artes escénicas, comunicaciones o periodismo, en los estantes de las librerías o decorando los anaqueles de los mismos cineastas, profesores de cine, o estudiosos





interesados en el tema, o de alguno que otro estudiante ansioso por ampliar su conocimiento en la materia. Mi impresión es que esta etapa de desidia, de olvido, ha sido superada en Chile y la mejor prueba que encuentro son los dos amplios tomos sobre cine que Verónica y Manfred dedican al cine chileno de fines de los años sesenta. El libro no está necesariamente escrito para especialistas o estudiosos del área, aunque también les es útil ya que tiene información importante, e incluso puede resultar para muchos inédita, es una demostración apabullante de la seriedad de sus autores que no solo despliegan información paradójica sobre el puñado de películas que marcaron esos años, de las que muy bien pueden considerarse como fundadoras del nuevo cine chileno, sino que sistematizan toda la información que es posible obtener sobre las condiciones de trabajo, la repercusión de la crítica y del público que alcanzaron en su momento de estreno, las condiciones políticas y sociales que las hicieron posibles, todo



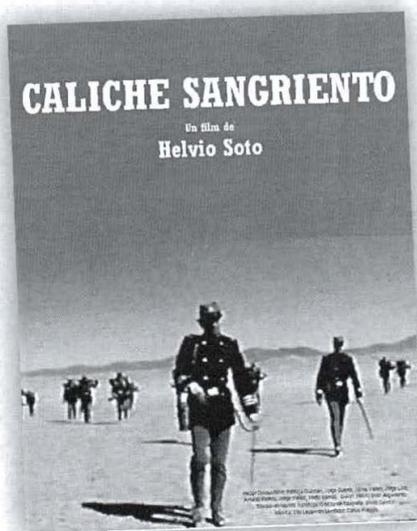
“Este libro no solo podría formar parte de las bibliotecas universitarias, sino también puede servir con provecho al neófito o simplemente al interesado en general, que quiera acercarse al tema”.

esto con un estilo que une la seriedad académica a la realidad y exactitud específicas; en consecuencia, este libro no solo podría formar parte de las bibliotecas universitarias, sino también puede servir con provecho al neófito o simplemente al interesado en general, que quiera acercarse al tema. Como es sabido los años sesenta fueron los de los grupos de cine que surgieron luego del impacto de la Nouvelle vague francesa, y fueron también años de marcada militancia en América Latina, determinado en lo político por la influencia

de la Revolución Cubana y en lo cinematográfico por la influencia que alcanzaron las primeras películas hechas en Cuba, todo ello a la suerte de dos acontecimientos fundamentales que tuvieron lugar en Chile, los festivales de Viña del Mar de 1967 y 1969, y los encuentros de cineastas latinoamericanos que los acompañaron. Allí pudieron ver cintas que hoy son clásicas, como *Memorias del subdesarrollo*, o también los primeros, documentales y largometrajes del Cinema Novo del Brasil, con *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*. A lo anterior hay que agregar, en el caso chileno, la sucesión de gobiernos democráticos, los de Luis Eduardo Frei y Salvador Allende, hasta la brutal interrupción de este último con el golpe de Pinochet en 1973, que facilitaron el desarrollo del cine, que aunque los autores de este libro califican de marginal e intermitente capturó la atención del mundo, ese cine tiene partidarios y detractores. Cito: "nuevos campos a favor de una mosca y un elefante, nos dicen los autores, pero la historia del cine chileno se puede escribir de una manera más informada e informativa si se evitan las trampas e insuficiencias de la historia corriente, y una serie de prejuicios que entorpecen la mirada crítica", termino la cita. A continuación los autores se sumergen en el estudio exhaustivo de un puñado de películas y cineastas representativos de la época, centrando su atención en dos parejas fundadoras, una cronológicamente mayor, la de Patricio Kaulen y Aldo Francia; y otra de dos jóvenes debutantes, la de Miguel Littín y Raúl Ruiz, con el análisis de las películas que les dieron fama, *Largo viaje* de Kaulen y *Valparaíso mi amor* de Francia y *El Chacal de Nahueltoro* de Littín y *Tres tristes tigres* de Ruiz. Lo anterior no significa que descuiden otras películas de esos años como *Tierra quemada* de Alejo Álvarez, *Caliche sangriento* de Helvio Soto y muchas más. Pero leyéndolos podemos descubrir la información más com-



“Y en el caso de Verónica y Manfred me atrevería a decir que el ejercicio de la docencia es un complemento lógico de su trayectoria como investigadores e historiadores del cine, particularmente de la cinematografía chilena, y no a la inversa”.



pleta sobre ese momento de eclosión del cine chileno, descrito con un saludable afán polémico respecto de anteriores análisis críticos, es verdad que no hay muchas historias sobre el cine chileno, se puede citar el libro pionero de Mario Godoy de 1966, *La historia del cine chileno* realizado por Carlos Ossa Coo, publicado por Quimantu en 1965, actualmente muy difícil de encontrar, y la *Re-visión del cine chileno* publicado por Alicia Vega y su equipo en 1979, hasta ahora, que yo sepa, el último intento conocido de compendiar, condensar la historia completa del cine del país hermano, una tarea que comienza a superar la capacidad individual para

movilizar trabajos colectivos como bien lo demuestra el libro de Vega, pero el libro de Verónica y Manfred, que agradece estos intentos pioneros y dan cuenta de esa dificultad, encuentra sus propias vías de verificación al centrarse en los años finales de los sesenta y abarcar los inicios del denominado "Nuevo cine chileno". Si sus autores quisieran prolongarlo con una segunda parte, no cabe duda que podrían abarcar los años del gobierno de Allende hasta el brutal golpe de Estado, que significó un gran apagón cultural para Chile y la partida al extranjero de casi todos sus cineastas identificados con la izquierda, una expresión, la de Aldo Francia, fallecido tempranamente, en cambio los demás cineastas chilenos se vieron obligados a ejercer carreras internacionales. Pero me estoy adelantando, aquí de lo que se trata es de celebrar la existencia de un libro como este, destacar la meticulosidad de su enorme esfuerzo con justificados elogios, porque me consta que no han quedado exhaustos ni han puesto punto final a una tarea que les apasiona, pedirles una continuación a su empresa. Estoy seguro de que el cine chileno, yo y los que los seguimos se los agradeceremos. 🎬

Entrevista a Verónica Cortínez (*)

“¿Mi método? Yo diría la palabra perseverancia”

Por Mario Pozzi-Escot.

—*Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*, libro escrito por ustedes, está ligado además de los protagonistas, directores, productores, a la industria y sus procesos, a los contenidos, a la cultura, ligado a los procesos políticos, económicos en Chile, a lo que significa sentar las bases industriales en un país. El cine chileno se ha caracterizado por esas contradicciones, tener grandes talentos, es decir, encuentros de lenguajes, de propuestas, de búsquedas, hay una riqueza cultural, expresiva, que representa segmentos, clases, zonas, desde los años en que aparece el “nuevo cine chileno” y sobre todo en la época que analiza el libro, este proceso ha planteado problemáticas en relación al cine y a la realidad del país. ¿Cuáles fueron las motivaciones para escribir el libro?

—Exactamente como tú dices, y como comentábamos en la presentación del libro, el problema del cine, de la historia del cine chileno, pero también del cine latinoamericano, pues lo mismo pasa en otros países, es que se han dado a conocer pocas películas, muchas son de difícil acceso y la crítica del cine latinoamericano en general se ha enfocado solo en algunas películas en detrimento de otras, entonces, se tiene la impresión sobre todo cuando hablamos del cine chileno y latinoamericano de los años sesenta, de que era un cine homogéneo, que tenía, por así decirlo, un cierto propósito político, casi como si hubiese un proyecto común, lo que es completamente falso si uno ve la manera en que se cubrían las



hoy en día emblemáticas películas de estos “nuevos cines” en la prensa. Se cubrían de una manera muy neutra políticamente, se hablaba en términos cinematográficos, se hablaba sobre los distintos países en la medida en que cada uno estaba desarrollando apenas industrias de cine. Es fácil corroborar a partir de la prensa de la época que este cine no surgió como un movimiento, menos como un movimiento de cine político. Uno se demora mucho tiempo en desandar el camino de la crítica chilena posterior que da la impresión que este llamado nuevo cine chileno es un cine eminentemente político, cuyos representantes serían no más de tres o cuatro cineastas. Poco a poco uno empieza a descubrir que no, que la prensa de entonces era enormemente informada. Muchos de los periodistas

cinematográficos de los sesenta en Chile escribían en revistas populares, poco ambiciosas intelectualmente, pero si uno mira el noventa por ciento de las revistas, descubre que también informan sobre los festivales internacionales, como Cannes, Berlín o Locarno. Está sin duda el deslumbramiento con el mundo europeo y todo su glamour, pero siempre había al menos una página de algún periodista serio cubriendo a Ruiz y sus primeros trabajos en cine, incluso su teatro, también a Littin, y por supuesto a Germán Becker. Pudimos reconstruir gran parte de la trayectoria de muchos de ellos a partir de la prensa.

—Un punto interesante que mencionaste en la presentación del libro es el gobierno de Frei, que sitúa el cine a un nivel importante de reglamen-



tación y de institucionalización a través de una legislación apropiada que propone y propicia un avance, esto se liga a nivel histórico con la aparición del “nuevo cine latinoamericano”. ¿Cómo ves esta etapa?

—De hecho, Frei desde el momento en que asume el poder en 1964, muy anterior al auge del cine latinoamericano, un día antes de la Navidad, el 23 de diciembre, nombra como presidente de Chile Films a Patricio Kaulen, un cineasta con trayectoria, que había realizado dos películas en los años cuarenta, *Encrucijada* y *Nada más que amor*, más tarde director de *Largo viaje*, una de las películas analizadas en el libro, muy mal mirada por supuesto por la crítica especializada de los años setenta en adelante, como Carlos Ossa, Francesco Bolzoni, Alicia Vega o Jacqueline Mouesca, para quienes el demócratacristiano Kaulen representaba un cine anticuado, convencional, de la vieja ola. Frei nombrando a Kaulen el mismo año en que asume el poder para que sea presidente de Chile Films va no solo a revivir Chile Films, al darle financiamiento del gobierno, sino que

“Se tiene la impresión sobre todo cuando hablamos del cine chileno y latinoamericano de los años sesenta, de que era un cine homogéneo, que tenía, por así decirlo, un cierto propósito político”.

nombra una persona clave de cine. De inmediato, Kaulen declara como fundamental conseguir de una vez por todas, doce años después del proyecto inicial, una legislación de fomento y protección a la labor cinematográfica y promete realizar una política de “puertas abiertas” para que todos puedan filmar en los estudios, “sin tropiezos de ninguna especie”. En su propuesta dice claramente, todos son bienvenidos, aquí no hay un problema político, hay

un problema cinematográfico. Quiere impulsar que se haga cine, y a lo largo de los siguientes años, entre 1965 y 1968, el Estado tomará una serie de medidas que permiten el efectivo renacimiento del cine en Chile. Gracias a las iniciativas del gobierno de Frei se logra aprobar finalmente la Ley de Cine Chileno tantos años esperada, que va a impactar en la cantidad de películas producidas. Todas estas películas no se habrían hecho sin estas leyes, pues contribuyeron a que los cineastas y los productores recuperaran la inversión. Pero también es cierto que a partir de Chile Films se arma la propaganda cinematográfica del gobierno de Frei. El carácter político del puesto explica el cambio inmediato en la dirección de Chile Films bajo la presidencia de Allende, quien destituye a Kaulen y nombra a Miguel Littín. Cuando se ve confrontado con su joven reemplazante, Kaulen le pregunta a Littín: “¿Tú vienes a hacer cine aquí o política?” Littín responde: “Política”. Después de menos de un año, Littín renuncia al cargo, y durante el gobierno de Allende Chile Films no pro-





duce ningún largometraje, ni uno solo, porque las peleas ideológicas eran tan grandes entre ellos, miembros de los distintos partidos de la Unidad Popular, discusiones eternas, que no se logra hacer ni un solo largometraje. Pero tenemos que ser justos cuando analizamos las películas y tener en cuenta cuándo se hizo cada película, bajo qué condiciones, etc. Eso no quiere decir que apoyemos o no determinadas películas o que por ser políticamente de un lado o del otro las valoremos de manera distinta.

—Este punto importante de Chile Films también marca en el imaginario latinoamericano a través de Ruiz y Littín y otros documentalistas renombrados la imagen de un cine revolucionario, de un cine de izquierda, ignorando, olvidando ese otro cine que se produce en la época, ¿cómo ves estas diferencias, cómo ubicaste esta realidad?

—Littín me dice en una entrevista para el libro al que aludía Federico en la presentación, un libro que hice mucho antes de que yo conociera a Manfred, me dice sobre Sergio Castilla, un cineasta chileno, un excelente cineasta, poco conocido en el mundo porque ha sido opacado, pienso yo, por Patricio Guzmán, Littín y Ruiz, que el famoso “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” que se le ha atribuido siempre a Littín lo habían escrito juntos, en una mesa de un café en el centro de Santiago, así que no fue solo Littín, como dice la crítica. Entonces no es falso decir que ha habido un interés revolucionario, por ejemplo en Littín, eso se demuestra incluso cuando él hacía teatro, antes de hacer cine. Otro asunto es hasta qué punto una película particular es una película política o en el caso de Littín hasta qué punto su cine tiene una propuesta política, yo creo que *El chacal* sí la tiene, sin duda. Pero no es cierto, como Littín dice en mi libro sobre Castilla, que el cine de derecha no existía, que no había cineastas de derecha. Alejo Álvarez era



del partido Radical, Germán Becker era demócratacristiano hasta el tuétano y la mano derecha en cultura de Frei, y en ese momento eran evidentemente enemigos políticos. Como Becker en 1973 apoyó la llegada de Pinochet, la izquierda con razón le tiene en los 70 mucha animadversión, aunque Patricio Guzmán reconoce el valor artístico y el legado de Becker. También podemos decir que sus películas, unas más que otras, sí tienen una motivación política, aunque no de izquierda. Uno de nuestros descubrimientos es que *Ayúdeme Ud. compadre*, aparentemente un musical ramplón, es la película más política de los 60, pues sus imágenes aluden siempre al programa de la “Revolución en Libertad” de Frei. El análisis preciso de la construcción de la película demuestra la manera en la que Becker transforma en imágenes cinematográficas efectivas un programa político.

Pero lo que es falso, como comentaba Federico, es que el Festival de Viña de 1967 haya sido político, en el sentido de “política de las izquierdas”. En ese festival ni siquiera se mostraron largometrajes, no había películas para mostrar ese año, y el premio al mejor largometraje se declara desierto. En el Festival de 1969 sí hay una postura abiertamente política, en el sentido monopolizado por la izquierda. Basta con mirar el afiche del festival, en el que la cámara es un revólver, pero con eso se excluye a muchos cineastas, son los cuatro de siempre (Littín, Ruiz, Aldo Francia y Helvio Soto). Cuando empezamos a mirar y nos preguntamos, ¿pero quién hizo esta película y esta y esta otra?, películas que no están muchas de ellas ni siquiera registradas en la historia del cine chileno, uno descubre que realmente lo interesante es la variedad del cine chileno, sin desmerecer los temas



políticos, evidentemente que no, y sin querer tomar partido por una postura u otra, simplemente mostrar que se trató de hacer cine desde diferentes posturas políticas, a veces películas que no eran políticas para nada, en el sentido de abiertamente partidarias. Se trató de una búsqueda, como tú decías, de un cine muchas veces de género cinematográfico, como el western por ejemplo. Ahora mirando las imágenes que mostré de *Tierra quemada* de Álvarez, Federico me decía sorprendido, "no puedo pensar en ninguna película equivalente", en este caso, un western que trate de conservar lo propiamente chileno, y esto es por sí solo un intento interesante.

—En tu gran investigación de muchos años, ¿qué métodos empleaste para llegar a estos materiales, muchos deteriorados, perdidos? ¿Cómo hiciste para procesar toda esta información?

—¿Mi método? Yo diría la palabra perseverancia. Recurrimos a todo lo que es posible, y en esto casi hablo en primera persona excluyendo a Manfred, porque él llegaba a un punto en que me decía ya, ya, y yo seguía, le decía no, no, seguía a punta de perseverancia, pero debo reconocer que tuvimos el enorme privilegio de poder contar con el testimonio de toda la gente que



quisimos, como se puede ver en los agradecimientos del libro. Littín, incluso en los momentos en que nos peleábamos, y sí que nos peleábamos, incluso en esos momentos, siempre me dio acceso a su archivo privado, me confió todas sus obras. Claro, al principio me decía "Verónica, están en algún baúl", y yo insistiendo, "Miguel las necesito", y él, "están en un baúl en Palmilla", pero al final, con la ayuda de Ely Menz, su mujer, me pasó toda su obra de teatro, que es lo que él era, Littín era un hombre de teatro y de televisión antes de ser cineasta. Pude contar con todo lo que quise de todos los cineastas que estaban vivos, sobre los cuatro muertos conté con la colaboración de la familia, de sus conocidos más cercanos.

—¿Cuáles eran estos cineastas?

—Los cuatro cineastas que ya estaban muertos cuando comenzamos el libro eran Alejo Álvarez, Patricio Kaulen, Aldo Francia y Helvio Soto. Raúl Ruiz se murió en el proceso. De hecho, Valeria Sarmiento me contó que nuestro manuscrito fue lo último que leyó en el hospital y me dijo que estaba muy impresionado. También Germán Becker y Álvaro Covacevich me dieron todo lo que les pedí. En cuanto a fuente los tuvimos a todos ellos, pero eso también conlleva un peligro, como siempre ocurre con el testimonio. Normalmente hay problemas de recuerdos, a veces aparece el olvido sin mala intención, pero también está lo que no quieren o sí quieren que uno ponga, es decir, puede existir manipulación. Por





principio, Manfred y yo teníamos la convicción de que era necesario por lo menos tres fuentes que corroboraran lo contado, aunque hay algunos datos que no pueden ser corroborados, sobre todo cuando te dicen se me ocurrió esto por esto o lo otro. Pues simplemente es un dato de su inconsciente que nosotros valoramos, no teníamos por qué dudarlo. Pero también fueron muchos años de trabajo en la Biblioteca Nacional, trabajando con la prensa, toda la que había, viendo la manera cómo se cubrían los distintos eventos. Recurrimos, por supuesto, a todas las obras académicas, que son muy pocas, y también debimos tener en cuenta todo el trabajo de contrastar lo hecho con lo dicho. Y déjame confesarte que en este momento Manfred y yo no somos muy queridos por los críticos de cine chileno. Yo tenía un principio básico, más yo que Manfred, que era lo que valoró Federico en la presentación, principio que era que el trabajo lo pudiera leer cualquiera. Yo tenía como lector ideal al conserje de mi edificio en Santiago,

“A los cineastas yo no les digo ni una palabra, ese es el mundo de ustedes, de los creadores, nosotros estamos en el plano académico”.

Marcial Díaz, muy amigo mío, pero obviamente desinformado en el tema, y yo quería que él también pudiera entender el libro. Entonces, si yo soy ambigua, si yo le estoy escribiendo un libro a especialistas, no tengo que ser tan explícita, pero para la persona que no sabe hay que decirlo con total claridad para que no se confunda. En este intento de ser absolutamente claros para cualquier público, criticamos a mucha gente de manera muy fuerte, aunque yo creo que merecidamente. Pero hay gente que criticamos, incluso a los que queremos mucho, que ahora están muy dolidos. Yo creo que ahí uno tiene que tomar

decisiones, a mí me importa más que se entienda absolutamente bien todo, incluso con palabras fuertes, como decirle a Littin que es misógino, o a Becker pinochetista. Lo decimos todo tal cual, a partir de las imágenes. No hacemos ninguna concesión con nadie.

–Visto desde acá, *Evolución en libertad* va a marcar un antes y un después en el cine, con toda esta información y trabajo, preguntándose y sustentando por qué considerar solo a cuatro como fundadores del nuevo cine chileno, poner en claro qué pudo ser y qué no.

–Yo no quiero tener la ilusión de que nuestro libro va a cambiar en algo estas realidades, aunque de hecho acaba de ganar un premio importante en Chile, el Premio Municipal de Literatura 2015, en categoría ensayo.

–Se basa en una gran investigación, llena de datos.

–Vamos a ver, uno nunca sabe hasta qué punto puede suceder esto, como

además el libro es largo, veremos en unos cuarenta años más si el trabajo de uno queda. Yo al menos veo una diferencia con lo que ha salido posteriormente, libros, artículos, etc., por lo menos todos están yendo a la Biblioteca Nacional a revisar la prensa de la época, con eso yo me doy por satisfecha, es decir que por lo menos ya se dan cuenta del tesoro que hay en la prensa. El libro empieza a marcar, y esto es ambicioso decirlo, no quiero tener pretensiones, pero yo creo que sí pone una vara alta. Por otro lado, siendo justa con los investigadores chilenos, es también verdad, como decía Federico, la universidad estadounidense me permite y una universidad alemana, como la de Manfred, nos permite damos el gusto de tener trece años para investigar. Ese beneficio en Chile la gente no lo tiene, hay que ser comprensivos con la dificultad que ellos tienen, lo mismo pasa en muchos otros países de Latinoamérica. Si nosotros encontrábamos la más mínima información en cualquier país del universo, recurriamos a ella, y no cualquiera tiene también esa red de contactos a la que nosotros pudimos acceder. No pretendo exigir que todos tengan trece años para el próximo libro que nos pedía Federico que escribiéramos. Es mucho trabajo y no siempre es fácil, pero yo pienso que si nuestro libro marca un poco, sería una gran satisfacción.

–Gravita el tiempo, las posibilidades económicas.

–El tiempo y los medios. Yo tenía una tranquilidad económica, trabajaba en Estados Unidos en una universidad que valora la investigación, en Chile hay colegas nuestros que trabajan hasta en cinco universidades, ¿en qué momento se van a dar el gusto de poder revisar revistas antiguas? Simplemente no tienen ese tiempo.

–¿Qué puedes decirles a los jóvenes cineastas chilenos en base a tu experiencia?

–A los cineastas yo no les digo ni una

Presentación del libro
de **Verónica Cortínez y Manfred Engelbert**

Evolución en libertad:
El cine chileno de fines de los sesenta
Tomo I y II

COMENTARIOS
Federico de Cárdenas, crítico de cine
Verónica Cortínez, investigadora y coautora

Lunes 4 de Julio - 11:00 a.m.
Salón de Recepciones del CCSM

Au. Nicolás de Piérola 1222 - Parque Universitario,
Centro histórico de Lima

SANTIAGO
Ilustre Municipalidad

Otorga el
Premio Municipal de Literatura 2015
Género: Ensayo
a los autores
Verónica Cortínez y Manfred Engelbert
Por su obra "Evolución en libertad:
el cine chileno de fines de los sesenta"

Jorge Blarich II, Secretario Municipal
Agustina Tohá Morales, Secretaria de Santiago

Santiago, diciembre de 2015

palabra, ese es el mundo de ustedes, de los creadores, nosotros estamos en el plano académico. Yo a los cineastas no les digo nada, este libro no está dedicado a los que quieren hacer cine, ese es otro ámbito en el que yo no tengo ninguna autoridad, ahí no me meto. Bueno, por la indirecta podría decirles "cuiden sus imágenes, que sean honestas además de sobrecogedoras". A los investigadores del cine chileno yo les tendría que decir que tengan cuidado con cada palabra que escriben. Por ejemplo, Héctor Soto, ¿lo conoces? En Chile ha tenido mucha importancia.

–Sí, claro, el crítico.

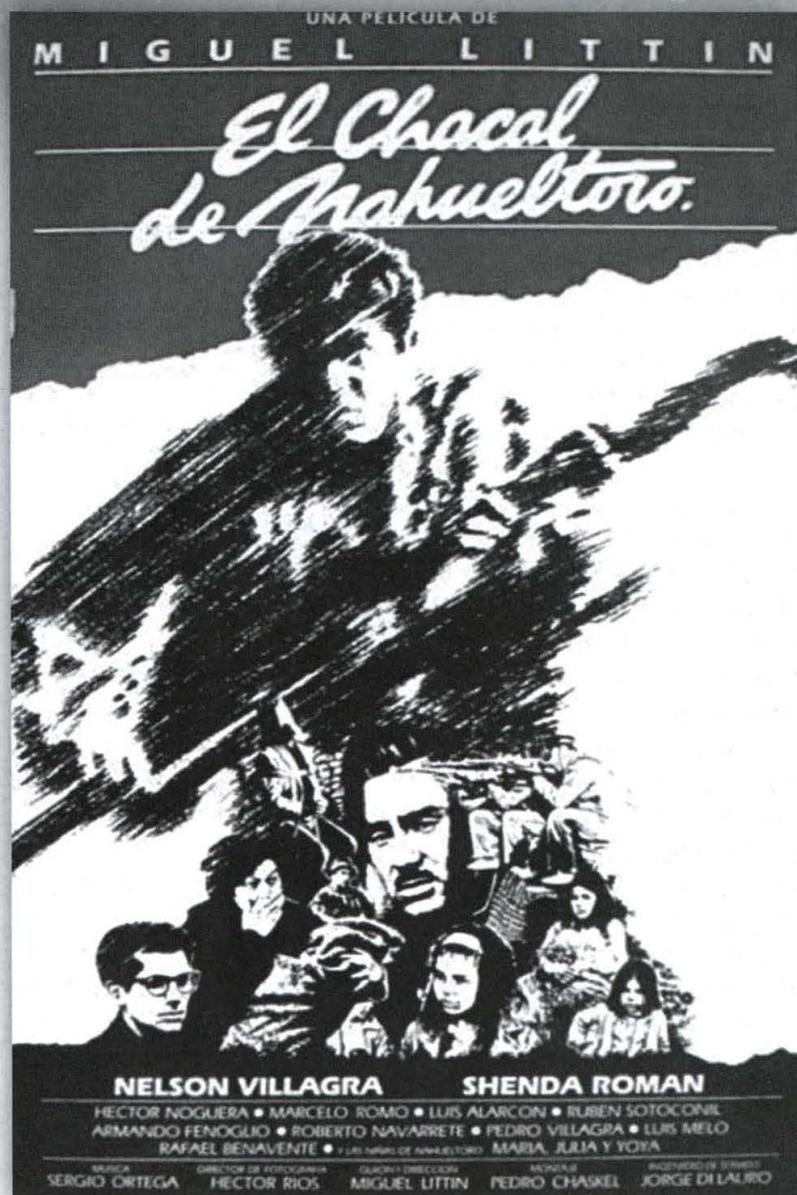
–Héctor Soto sería el equivalente a Chacho León y Federico de Cárdenas

aquí en el Perú, quien ya tenía un gran reconocimiento como crítico de cine en el Chile de los 60. De hecho, Soto fue uno de los fundadores de la revista "Primer Plano" y en 1972 comparte con la revista peruana "Hablemos de Cine" la entrevista que le hacen a Littin, donde Soto critica *El chacal de Nahueltoro* por ser una película poco revolucionaria. Soto, que ahora se considera más bien de derecha, tiene un programa de radio del que me enteré por casualidad en Los Ángeles. Hablando de la publicación de nuestro libro con Ascanio Cavallo, otro destacado crítico de cine, se refiere a las críticas que les hacemos a lo largo del libro, usando una expresión coloquial muy chilena: "Lo notable, Ascanio, es que en este libro nos dan con el mocho del hacha, a fierrazos", pero de inmediato aclara: "eso yo creo que está bien, entre otras cosas porque la crítica de cine es sin llorar, es como la política, lo que tú escribiste lo escribiste y punto. Si eso está bien, si no se sostiene al día de hoy, lo siento". Es decir, Soto reconoce que un crítico debe poder defender cada palabra que ha escrito. Lo mismo vale para nosotros. En un tiempo más, Manfred y yo también tendríamos que poder defender lo que escribimos. Por eso, creo que hay que cuidar cada palabra porque una sola palabra des-





pués te puede penar. Mira, por ejemplo, a De Cárdenas, lo que le dije en la presentación de hoy, una palabra que él usó hace 50 años para cuestionar el valor de la primera película de Littín, el cortometraje *Por la tierra ajena* que se mostró en el Festival de Viña de 1967, cuando lo tildó de "ingenuo". Esa sola palabra le hizo mucho daño a la película. Incluso el propio Littín, años después, en una retrospectiva sobre su obra en la Cineteca Nacional de Chile, presentó su propia película como "bastante ingenua", usando acaso sin darse cuenta la palabrita de Federico. Manfred y yo escribimos un largo artículo sobre las primeras películas de Ruiz y de Littín, donde demostramos que esa preciosa película no tiene nada de ingenua. Como ves, una palabra puede cambiarle el curso a una película. Lo mismo pasa con el chistecito de Ruiz en su entrevista con De Cárdenas en el Festival de Locarno de 1969, cuando se refiere a *Ayúdeme Ud. compadre* como "película fascista". Debido a la autoridad de Ruiz, la película dejó de verse y los críticos siguieron repitiendo la fórmula, sin ni siquiera darse la molestia de ver la película. Si incluso hay un crítico que habla de la película como si fuera en blanco y negro cuando la película de Becker es puro color. La película quedó así definida por décadas como "fascista". A los críticos jóvenes de cine chileno yo les diría que escriban con cuidado, es mejor no publicar artículos, aunque a corto plazo el artículo les dé un beneficio en la universidad, ya que eso queda para siempre. Ya que el trabajo sólido exige tiempo, quizás deberían reducir la ambición de cubrir mucho, para cubrir menos, pero bien. Un buen artículo sobre una película ya es mucho. A los cineastas lo único que nosotros les decimos en el libro, y es algo que Manfred y yo realmente pensamos, si no hubieran sido tan dogmáticos podrían haber aprendido de la lección de Becker. A partir de lo que él hizo con *Ayúdeme Ud. compadre* podrían haber hecho una película magistral con



la música de izquierda, tenían tantas canciones maravillosas, de Violeta y Ángel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns y tantos otros, para hacer un musical de izquierda. Los creadores podrían explorar posibilidades inusitadas para conseguir el éxito popular a través de formas y contenidos exigentes. La pregunta que les hacemos es ¿será posible un musical chileno que abra los ojos para ver realidades incómodas?

—¿Este gran trabajo tiende a continuar a mediano y largo plazo? ¿Puedes contarnos alguna proyección: en qué van a estar, en qué van a entrar en el futuro?

—Todavía en nada, sobre todo no en un libro equivalente, pues trece años es

mucho tiempo. De hecho, se publicó hace algunos años, el 2011, un libro sobre el cine de Allende y la Unidad Popular con muy distintas pretensiones, un libro corto, en el que Alfredo Barria da a conocer muchas películas. Alfredo, entre paréntesis, es el director del Festival de Cine Recobrado de Valparaíso, en el que participamos con Chacho León hace dos años en un simposio sobre historiadores e historiografía del cine. Alfredo, que hace una labor espléndida para ese festival, escribió *El espejo quebrado*, un libro interesante, sin errores y sobre todo sin la demencia de este libro nuestro de casi mil páginas, digo demencia porque es verdad, y espero equivocarme, que poca gente estudiará nuestro libro, quién se va a meter a leer mil páginas, excepto,

como decía Federico, que en efecto está escrito de una manera accesible, por lo que podría ser.

—Es una fuente de investigación, esa es la base del libro, esclarece puntos claves del cine latinoamericano, vemos las etapas de lo que venía siendo una industria en ciernes a las propuestas del “nuevo cine” y ese encuentro a nivel de información es importante.

—Pero además lo que nosotros hacemos, y eso casi no lo mencionamos, aunque Federico aludió a eso en su presentación, pero creo que se perdió y después yo no lo retomé porque estábamos enfocándonos en otro aspecto, pero lo que también hace nuestro libro, y estamos muy orgullosos de eso, es que contiene una sistematización de cómo analizar una película. Entonces si a alguien no le interesa particularmente el cine chileno se puede beneficiar de la metodología que usamos, pues con frecuencia la gente habla de cine como si fuese literatura. Nosotros tenemos un método y analizamos segundo tras segundo la película, evitando el impresionismo. Al final de cada capítulo incluimos un “esquema del montaje” con el esqueleto de la película en una o dos páginas, lo que es muy útil, incluso para posibles investigaciones futuras. Nuestro modelo fue un libro de cinco tomos editado por los investigadores alemanes Werner Faulstich y Helmut Korte, *Cien años de cine: Una historia del cine en cien películas*, donde distintos críticos (Manfred incluido) analizan películas ejemplares (ninguna de Latinoamérica, lamentablemente). Aunque el libro está mal traducido al castellano, es muy recomendable para los estudiantes. A partir del modelo de lo que ellos llaman “Filmprotokoll”, protocolo de la película, nosotros inventamos nuestro propio “esquema del montaje”. Creo que este es un aporte valioso de nuestro libro.

—Un gran crítico aquí en el Perú,

“Normalmente hay problemas de recuerdos, a veces aparece el olvido sin mala intención, pero también está lo que no quieren o sí quieren que uno ponga, es decir, puede existir manipulación”.

Desiderio Blanco, un gran promotor y fundador de “Hablemos de Cine”, decía que para analizar una película había que comenzar de adentro hacia afuera, es decir, estructuralmente, quizás desde la escaleta.

—Y además no descuidar, por darte un ejemplo, las canciones. Tenemos nosotros este cancionero con todas las canciones de las ocho películas que aparentemente son otro campo, pero que son fundamentales, no solo para el musical de Becker. Es significativo, por ejemplo, que *Tres tristes tigres* de Ruiz incluya muchas de las mismas canciones que *Ayúdeme Ud. compadre*.

—¿Cómo han considerado ustedes las diferencias entre un cineasta autor y un cineasta que quiere llegar a un público masivo? En cuanto a contenidos, ¿hay diferencias? ¿Cómo ven ustedes estas propuestas?

—No nos dejamos oscurecer por los principios del cine de autor, pues el musical de Becker en muchos sentidos también puede ser considerado cine de autor. Pero nosotros no nos metemos en esa polémica, aunque damos cuenta de ella en una nota larga. En el fondo, todo es cine de autor en el cine chileno de los 60, no son muchas películas, y si no tienes industria

—Al no haber una industria, surge

la pregunta sobre esa poética que emana de cada película.

—Nos encontramos con cineastas que están tratando de encontrar su propia poética. Nosotros nos preguntamos, qué buscan, cómo entienden el cine, cómo logran realizarlo con medios tan precarios, todo eso está cubierto en el libro. Le hacemos a cada cineasta una biografía artística, por ejemplo, cómo Littin llegó a hacer cine y por qué, y después examinamos cómo llegaron a hacer su primer largometraje. A veces nos extendemos más allá de nuestra década de los 60 porque nos da lástima que la gente no tenga acceso a las películas, por ejemplo es el caso de *El diálogo de América*, la entrevista que Covacevich filma en 1972 entre Allende y Fidel, y como es tan histórica la cubrimos en detalle. En el caso de Kaulen, que ya había hecho películas en los cuarenta, se trata de entender cómo desarrolla su estética hasta llegar a *Largo viaje*. Como no hay una industria que vaya creando en masa como en Estados Unidos—Hollywood es clarísimo en lo que quiere—, aquí no es clarísimo, hay que ir estudiando a cada uno, pues todo es bastante personal, incluso la manera en que se financiaban, la vaca del papá de Littin, por ejemplo, o la jubilación del papá de Ruiz. Aunque te rías, todo esto lo tocamos en serio porque no es trivial, una persona que quiere hacer cine ¿de dónde saca los medios? Es cierto que estaba la legislación de Frei, pero era algo tímida y no estaba completamente exenta de partidismos. Ahora en Chile ha cambiado mucho, ha mejorado, pues hay financiamiento estatal importante a partir de la creación del Consejo de la Cultura, del Fondart, y realmente no es poco lo que dan. De hecho, Ruiz filma una de sus últimas películas con fondos del gobierno chileno, eso era impensable en otras épocas. 🎬

(*) *Evolución en libertad: El cine chileno de fines de los sesenta*. Cortínez, Verónica y Manfred Engelbert. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2014.

Crónicas parisinas París photo 2016

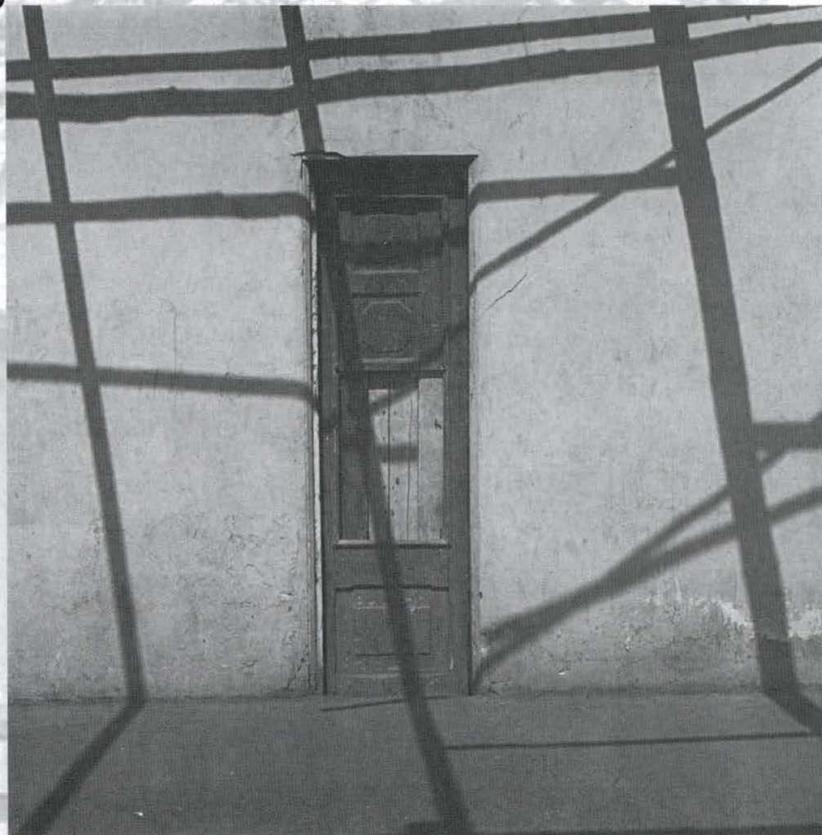
Por Roxana Naranjo-Gamarra de Kreis.

El Grand Palais acostumbrado a recibir en sus instalaciones durante todo el año, y sin descanso, a artistas, abrió una vez más sus puertas a la 19ª edición de **Paris Photo**. Más de 140 galerías de 34 países se instalaron del 10 al 13 de noviembre último, las que presentaron trabajos históricos y obras contemporáneas. A ellas se unieron 27 editoriales de diferentes países que ofrecieron una vista panorámica de la fotografía en el mundo.

Por su vigésimo aniversario, **Paris Photo** presentó una serie de famosas imágenes, apostando a lo clásico y siempre vigente. Por ejemplo, se pudo ver **Noir et blanche** de Man Ray, **L'atelier de Mondrian** de Andre Kertesz, las excepcionales naturalezas muertas de Josef Sudek, **Le baiser de l'hôtel de ville** de Doisneau.

Fue exhibida también una de las mayores colecciones privadas de Italia, la de Enea Righi, que muestra los principales trabajos de fotografía de artistas de renombre, como Nan Goldin o Hans-Peter Feldmann.

Gracias al homenaje que le hizo la Biblioteca Nacional de Francia, se pudieron ver las fotos de Richard Avedon (1923-2004), de quien en su honor numerosas galerías exhibieron sus fotos. Por ejemplo, los retratos que les hizo a la actriz Nastassja Kinski y al expresidente de Estados Unidos Dwight D. Eisenhower. Y, por supuesto, estuvo colgado el de "su" Marilyn Monroe.



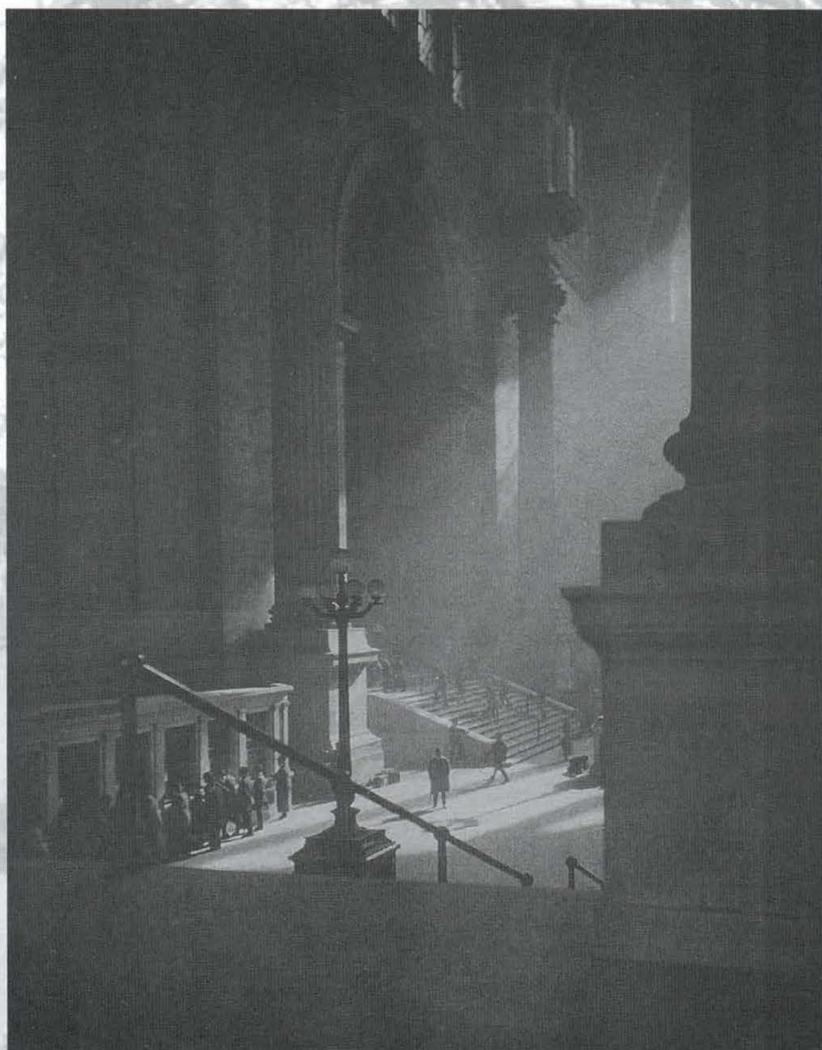
Billy Hare (1946, Lima-Peru) Lurin, 1987, Galeria Toluca

En un breve resumen de lo más resaltante que presentó esta edición de **Paris Photo**, comienzo por la serie **Land art de Anna Reivilä**, galería Taik Persons, de Berlín. Sus fotos nos llevan a observar la serenidad, el equilibrio, el negro. Sus composiciones parecen haber sido diseñadas por un maestro zen. La finlandesa revela la belleza de los paisajes, que ata a rocas o a árboles con una cuerda blanca y los combina con el arte de fingir nudos. Su obra se afirma sin problemas frente a un feria internacional todavía traumatizada por los ataques terroristas del 2015 en París, que obligaron a **Paris Photo** a cerrar antes de tiempo.

La Galerie particulière dedica su stand a la obra de Stéphane Couturier (1957), con sus fachadas, los colores con un constante un suave azul, los ritmos de los frontis de los edificios en Argel, con las cortinas que soplan hacia el exterior-interior. Una escenografía que transporta al visitante al instante mismo en que se tomó la foto.

En el stand de Fifty One, de Amberes, el color de gran formato en **Los Ángeles, California** (1982) del belga Harry Gruyaert (1941), en la que la imagen parece ser una poderosa metáfora de las puertas del infierno: el primer plano en una calle desierta de la metrópolis californiana, con un cielo color naranja





Drahomir Ruzicka, Pennsylvania Station, 1921, Galeria Keith de Lellis



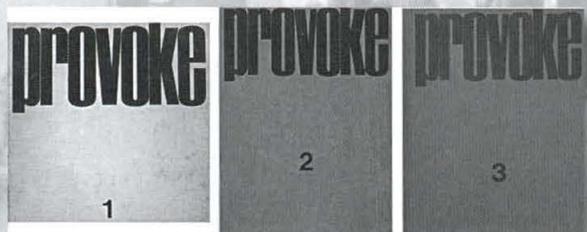
Lauren Marsolier, Landscape with Tree and Lawn, 2016 Galeria Robert Koch



Trígono Sondergaard, Untitled #14, Encaje, 2015 Galeria Martin Asbæk



Eugène Atget, Iris, 1896 Galerie Françoise Paviot



Daido Moriyama, Provoke 1,2,3, 1968-1969 Galeria Komiyama Tokio





que da una frenética atmósfera.

Encontramos también a Julie Blackmon, estadounidense, galería Robert Mann, de Nueva York, que sorprende con una imagen en la que los personajes se mantienen sólo con una cuerda, una cuerda suspendida a una altura vertiginosa que parece dividir la foto en dos, como un defecto en blanco.

A continuación mi selección, dentro del vasto laberinto de **Paris Photo 2016** (*):

(* **Paris Photo** concede los derechos de publicación a **Butaca**, prohibida su reproducción.

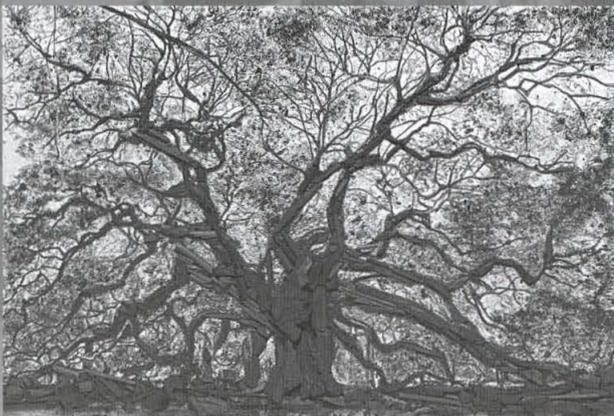


Nan Goldin,
The Hug,
Nueva York,
1980 **Galería Sage**

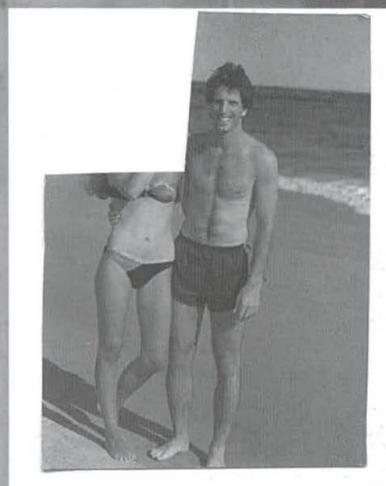


Armando Salas Portugal, *Casa Luis Barragán - Vista de la azotea*, ca. 1975 **Galería Taka Ishii**

David Hockney,
John St Clair
swimming
april 1972,
1976
Galerie
1900-2000



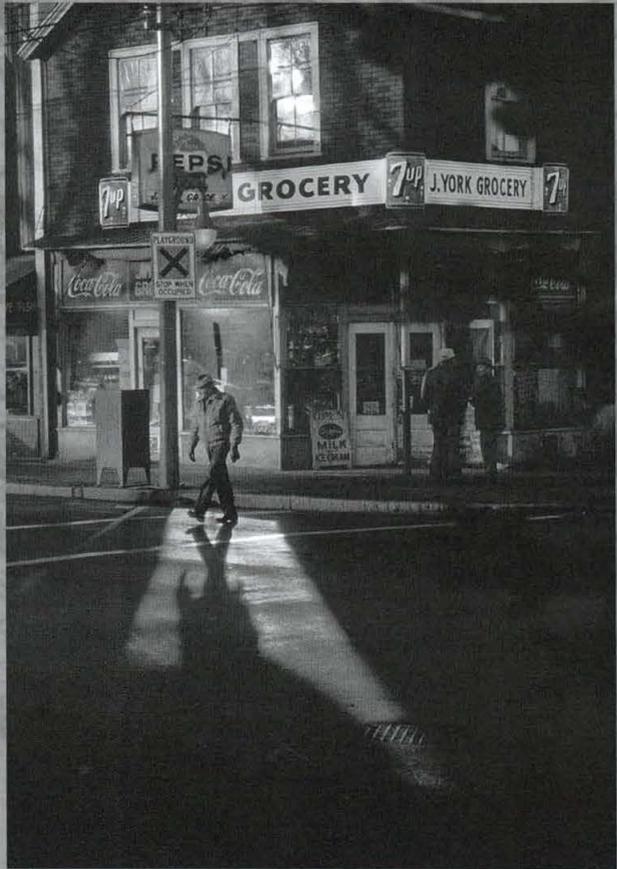
Vik Muniz, *Tree (traces)*, 2016
Galería Xippas



Thierry Struvay,
rectangular cutout, 1970



François-Xavier GBRE, Station CIDP # 2, Segou, Mali, 2012 Galeria Cécile Fakhoury



Fred Herzog, Crossing Powell, 1984 Galeria Equinox Gallery



Francis Frith, The Great Pyramid and the Great Sphinx, 1858 Galeria Hans P. Kraus JR.



Jitka Hanzlová, # 2 Untitled (Shiheb) - from « Horse » 2007-2014, 2010 Mai 36 Galerie



Noémie Goudal, Les mécaniques 1, 2016 Galerie les Filles du Calvaire



Robert Longo, Untitled, Men in the Cities, 1976-1981 Galeria In Camera

*Y volveré
a decir
a mi manera
las oraciones que los pueblos antiguos
depositaron en un verso de vino
canciones de los niños
ancianos que desde siglos me
conminan y habitan...*

"Un solo canto el canto del camino" (fragmento)

1984

Germán Carnero Roqué



DESDE LA CASONA CANAL WEB DE CULTURAS



Dirección de
Cine y Producción Audiovisual
de San Marcos

UNMSM-CEDOC



DIRECCIÓN DE CINE Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL.



Dirección de
Cine y Producción Audiovisual
de San Marcos
LIVEMEDIA
<http://www.lab-livemedia.net>

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



00000281583

UNMSM-CEDOC