

# BUTACA

sanmarquina

Revista especializada en cine, televisión y vídeo. Año 4 - Número 9



Conacine  
TV en el banquillo  
Ricardo Bedoya  
Cannes  
Video Clip  
Oscar 2001

## Artífice de su destino

Entrevista  
con Álvaro Velarde



Perturbadora  
Angie Cepeda  
en su caracterización  
de El destino  
no tiene  
favoritos.

UNMSM-CEDOC

**3. El año de San Marcos:** Editorial.

**4. Oscar 2001:** Rincón de los cinéfilos, tres ganadores y un perdedor de lujo.

**8. CONACINE, crónica de una muerte anunciada:** Las vicisitudes de una institución que, lamentablemente, nunca cumplió sus objetivos.

**11. Chile, país sin ley:** Soluciones de Roberto Trejo, funcionario del Estado mapochino, para cinematografías carentes de marco legal efectivo.

**12. Ética y televisión:** Cuando los broadcasters venden el alma y abjuran de la decencia.

**14. La televisión, una cuestión democrática:** Reencuentros y reflexiones para tomar en cuenta.

**17. Nueva sangre, la misma esperanza:** Álvaro Velarde, notable cortometrajista, a la espera del estreno de su primer largo.

**20. Rodando:** Novedades locales y una despedida.

**22. La imagen sometida:** Opiniones de Juan Durán, uno de los mejores técnicos del medio, entre la nostalgia y la modernidad.

**24. Dichosos los ojos:** Crítico Ricardo Bedoya, conocido por la sobriedad de su pluma, ahora en faceta televisiva.

**26. El goce de los que quedan:** Revisión de los cine clubes de Lima, más minoritarios que nunca.

**28. El festival Rey:** Descubrámonos ante Su Alteza Real, el Festival de Cannes, edición 54.

**30. De espadas y dragones:** Revisión de las trayectorias de Ridley Scott y Ang Lee, con motivo de su participación en el Oscar.

**32. Video Clip, ¿Arte o mercancía?:** La imagen que baila, el sonido visible. Una mirada a la música televisiva.

**34. Adiós a Libertad:** Para sus fanáticos, la señora Lamarque era eterna. Lástima que ninguna diva es inmortal.

## Comité Transitorio de Gobierno de la UNMSM

### Presidente

Dr. Ricardo Lama Ramírez

### Miembros

Dra. Beatriz Lizárraga de Olarte

Dr. Victor Velezmoro Lártiga

Dr. Luis Tabacchi Navarrete

Dr. Luis Piscoya Hermoza

### Director del Centro Cultural

Dr. Romeo Cubas Contreras

### Director de Butaca

Ing. Fernando Samillán Cavero

### Colaboran en este número

René Weber

María Teresa Quiroz

Nelson Nuñez

Luis Del Prado

Alejandro Yori

Enrique Oré

Hernán Herrera

Guillermo Gerberding

José María Arellanos

### Agradecimientos

Andes Filmss, UIP,

Torre de Babel,

TELEDUSM

### Edición

Marisol Gómez

### Correcciones

Manuel Bocanegra

Carlos Zevallos

### Fotografía

Enrique Oré Velarde

Sophía Durand Fernández

### Ilustraciones

Hernán Herrera

### Canje y Distribución

CINE ARTE - CENTRO CULTURAL

Av. Nicolás de Piérola 1222-Lima

Tel: 428-0052 / 886-2676

Telefax: 428-0052

E-mail: cinececu@unmsm.edu.pe

BUTACA sanmarquina es una publicación trimestral. La revista no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas en artículos, las que son responsabilidad de sus autores.



# El año de San Marcos



Fernando Samillán  
Director

Oficialmente acaba de nominarse el 2001 como «Año de la Conmemoración de los 450 años de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos», reconociendo así la importancia que tiene para el país la función que le ha correspondido a la primera Universidad de América.

Fundada por Real Cédula del Rey Carlos V y su madre Doña Juana, expedida en la ciudad de Valladolid el 12 de mayo de 1551, la Universidad se inauguró el 2 de enero de 1553 en la Sala Capitular del Convento del Rosario de la Orden de los dominicos. Ello tuvo lugar con la concurrencia de la Real Audiencia Gobernadora estando «ataviados los claustros con los doseles de las grandes fiestas, a campana tañida, según uso y costumbres». Así nace la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, realizando a partir de esa fecha su función académica desde mucho antes del nacimiento de la República del Perú.

Varias reformas a través de los años fueron perfilando la orientación del pensamiento sanmarquino haciéndose éste cada vez mas liberal. De sus claustros surgieron los anhelos libertarios y es así como, al producirse la Emancipación, dio el Honoris Causa a los libertadores San Martín y Bolívar. En la República, San Marcos fue emporio de ideas y ágora de grandes debates donde se exponen y se confrontan inquietudes, planteamientos y propuestas en respuestas a los problemas del país. Rebelde y contestataria la universidad cumple un papel rector en forjar la actitud cívica de la inteligencia peruana comprometida con los destinos de la patria.

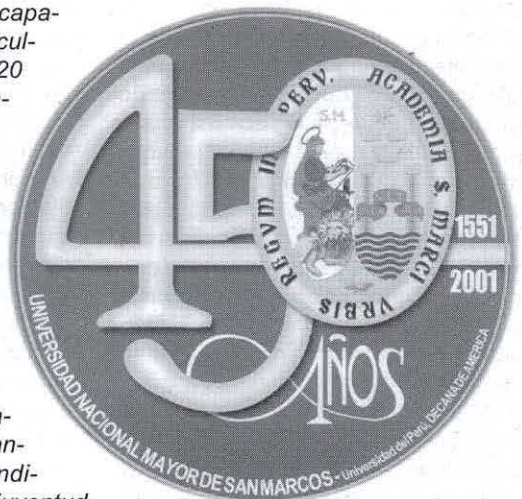
Inicialmente fue una escuela para que los hijos de españoles nacidos en el Perú «sean adoctrinados y enseñados y cobraran habilidad». Con el transcurso de los años, el hombre nacido en estas latitudes, en un nuevo escenario concebido por el encuentro entre conquistadores y conquistados que aportaron su propia cultura milenaria, San Marcos definió su propia concepción generando una cultura genuina emanada de su mestizaje.

San Marcos es hoy el crisol donde se funden todas las sangres del mosaico racial que es el Perú; donde se imparte conocimientos en artes, ciencias, tecnología y letras, y es cantera donde se forjan los profesionales, investigadores, pensadores, filósofos, científicos, políticos, etc. Aún mas, a sus aulas vienen estudiosos de otros continentes de antropología, arqueología, sociología y otras disciplinas en las que San Marcos tiene singular prestigio mundial.

A través de los años son innumerables los nombres de las grandes figuras que han pasado por las aulas sanmarquinas y han dado y dan lustre al Perú en las diferentes ramas del saber.

En sus laboratorios se sigue investigando. La capacitación, que en su fundación se dictaba en la Facultades de Teología y de Artes, ahora se realiza en 20 facultades y 45 escuelas. Conferencias, seminarios, foros, publicaciones hacen extensiva su acción a la sociedad toda. Por su parte, el Centro Cultural, en la tradicional Casona del Parque Universitario, pone al alcance de los estudiantes y público en general museos de Antropología, Arqueología y Arte; expresiones de ballet, música, cine; y la posibilidad de integrar elencos de teatro, coro, tuna, danzas y música folklórica.

Por todas estas razones y muchas más es motivo de satisfacción celebrar con efusión este nuevo aniversario de una Universidad que ha sabido superar avatares de distinta índole desarrollando fortalezas y, que con el reconocido desprendimiento de sus maestros, sigue brindando a la juventud estudiosa del Perú la oportunidad de realizarse profesionalmente y aportar al desarrollo espiritual y material de nuestra patria.





Oscar a Mejor Película, Actuación Masculina, Efectos Especiales, Vestuario y Sonido.

## GLADIADOR

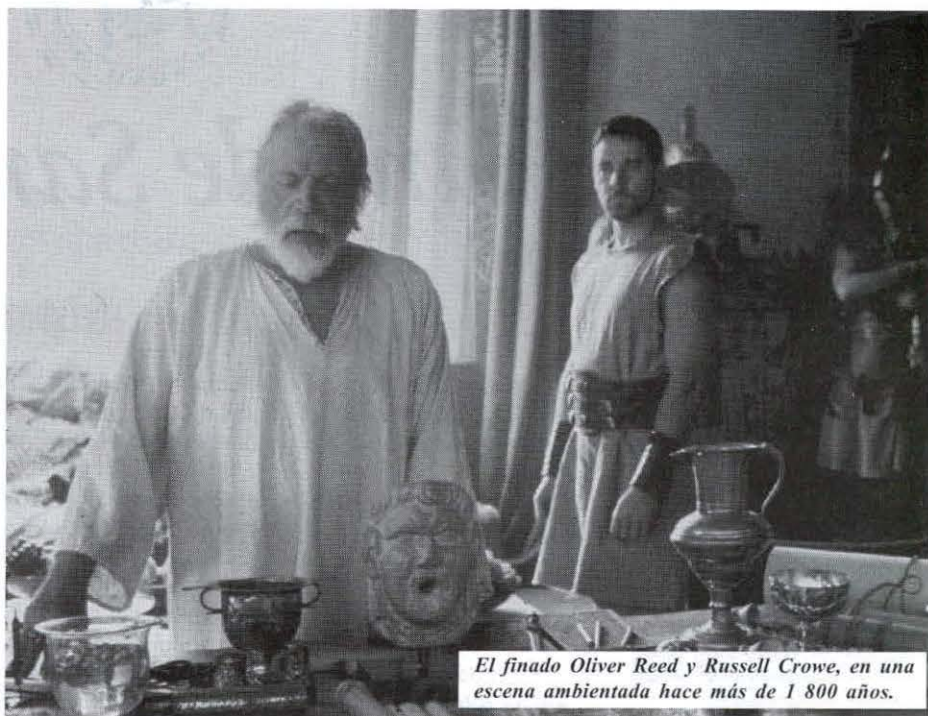
Por Guillermo Gerberding

El británico Ridley Scott ha resucitado el *peplum*, subgénero de ficciones históricas ambientadas en el mundo grecorromano, suspendido por sus excesivos presupuestos desde *La caída del Imperio Romano* (1964) de Anthony Mann. La superproducción *Gladiador* (Gladiator, 2000), flamante ganadora de 5 Oscar (mejor película, actor, vestuario, efectos visuales y sonido), avasalla por su espectacularidad —alcanza a un costo de 100 millones de dólares— sin satisfacer plenamente en el aspecto narrativo por ciertas debilidades en el guión de David Franzoni, John Logan y William Nicholson, y tampoco en el desempeño actoral de sus principales protagonistas.

El neocelandés Russell Crowe (criado en Sydney, Australia, ex cantante de las bandas *Roman Antix* —proféticamente, 'Travesuras romanas'— y *30 Odd foot of grunts*) cumple su papel adecuadamente como el aristocrático y victorioso general Maximus\*, aunque es demasiado inexpresivo, frío y ecuánime ante situaciones de extremo peligro. Joaquin Phoenix es un Commodus con labio leporino, parricida de impulsos incestuosos, hambriento del amor popular (y de su hermana), cuya actuación no convence y balbucea algunos parlamentos con muy bajo volumen.

Los veteranos brillan más: Richard Harris, en breves secuencias, es el septuagenario emperador y filósofo estoico que añora restablecer la antigua república (el verdadero *imperator* Marcus Aurelius Antoninus falleció a los 58 años de edad, pero no asesinado por su hijo), y Derek Jacobi, magnífico actor shakespeariano, es el senador Gracchus, prorrepblicano y opositor de la tiranía de Commodus.

Mención aparte merece Oliver Reed,



El finado Oliver Reed y Russell Crowe, en una escena ambientada hace más de 1 800 años.

# Sin ser lo maximus

actor inglés que rodó más de 100 filmes en cuatro décadas. Aquí representa con gran aplomo y carácter al empresario y entrenador de gladiadores Proximo, su último personaje. Reed falleció repentinamente a los 61 años durante el rodaje en Malta, habiendo terminado el 90% de sus escenas. El resto se completó empleando un doble y efectos computarizados.

La situación inicial —la guerra contra los 'bárbaros' germanos en 180 después de Cristo y el arribo del príncipe Commodus para visitar a su padre— es sospechosamente similar a la del filme de Anthony Mann. Asimismo, los combates gladiatoriales y contra carros de guerra están obviamente inspirados en secuencias de *Ben Hur* (1959), *Spartacus* (1960) y *Barabbas* (1961). Todas las escenas de acción fueron hábilmente planeadas y dirigidas por Nicholas Powell (coreógrafo de combates de *Corazón valiente*), quien entrenó a los protagonistas, dobles y aproximadamente mil extras.

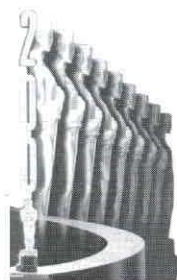
La cinta consigue transmitir la enorme violencia y crueldad de los espectáculos y el terror que debieron sentir esclavos, prisioneros de guerra y criminales obligados a luchar en los anfiteatros y circos, particularmente en aquel primer combate en Marruecos cuando son encadenados en pares, uno con espada y

el otro con escudo, y enfrentados a experimentados gladiadores. El gigantesco Anfiteatro Flavio o *Colosseum* de Roma fue simulado en una antigua fortaleza de Malta y sus 50 mil espectadores recreados virtualmente.

El ritmo decae considerablemente en largas secuencias intimistas, especialmente cuando el desequilibrado Commodus amenaza a Lucilla, haciendo demasiado extensa la película. El duelo final también copia a Mann y concluye con discurso melodramático y cursi: *Él fue un soldado de Roma. Honrémoslo...* (En realidad Commodus, quien se disfrazaba de Hércules y golpeaba a sus víctimas con una vara, no fue muerto en la arena. Fue asesinado en 192 por orden de su amante Marcia, una famosa amazona).

Lejos del talento mostrado en *Los duelistas*, *Alien*, *Blade runner* y *Thelma y Louise*, lo que en parte explica la derrota personal de Ridley Scott en el Oscar, *Gladiador* no merecía los reconocimientos de mejor película ni mejor actor, pero es un trabajo bien logrado en la fotografía y otros aspectos técnicos que lo han convertido en un enorme éxito de taquilla que recuperó los 100 millones invertidos en las primeras semanas de exhibición. †

\*Pronúnciese "Máximus", así como "Próximo", "Cómmodus" e "imperator".



Oscar a Mejor  
Película Extranjera,  
Dirección Artística,  
Partitura Original y  
Fotografía.

# Las garras en alto

## EL TIGRE Y EL DRAGÓN

Por Carlos Zevallos Bueno

El cineasta taiwanés Ang Lee decidió volver al terruño y acometer un género que es, a la tradición fílmica de su país, lo que el *western* para los gringos. Interesado, al parecer, en que cada trabajo suyo sea distinto del precedente, Lee debe de haber realizado, con **El tigre y el dragón** (*Crouching tiger, hidden dragon*, 2000), la cinta de artes marciales más exitosa de la historia: Globo de Oro a la mejor película en lengua extranjera y análogo reconocimiento de la Academia, que le concedió cuatro estatuillas en total.

Viendo el filme se entiende la razón de los premios. El atractivo proyecto de Lee garantizaba, de antemano, la estupefacción del público. Actores avezados a la espada y buenos para el golpe, expertos en pelearse delante del objetivo, serían filmados con trucos de última generación. Las imágenes reclamarían, a gritos, pantalla gigante.

James Schamus, Wang Hui Ling y Tasai Kuo Jung, guionistas, diseminan aquí y allá los combates e intentan revestirlos de un aliento épico que active la milenaria lucha entre el Bien y el Mal. Li Mu Bai (Chow-Yun Fat) y Shien Leui (la actriz Michelle Yeoh), corajudos guerreros que tiemblan en el fuero íntimo, reprimen un amor construido por los años. El héroe, antes de entregarse a la vida retirada, anhela encontrar a la asesina de su maestro, la villana Zorra de Jade. Una joven, Jen Yu (Zhang Ziyi), reanuda el antagonismo. Li Mu Bai intuye en ella condiciones innatas para la defensa de los valores verdaderos, pero la joven, iniciada en las artes guerreras por Zorra de Jade, duda: quizá el camino señalado por su mentora conduce a la libertad.

Moral esquemática, buenos y malos tan separados como las aguas del Mar Rojo, y una criatura noble e inexperta obligada a elegir su destino. Una de esas historias que plantean reglas, no por claras, sencillas de acatar, y que, en su amazón lúdica, albergan el conflicto básico entre disciplina y transgresión, privativo de los seres humanos. El aparato mítico lo completa la espada mágica *El Des-*

*tino Verde*, suerte de Excalibur dócil sólo en manos poderosas.

A juicio nuestro, un par de puntos flacos impiden que la película alcance vuelo completamente. Uno es la malvada, Zorra de Jade, que aparece poco y amenaza menos (cuando su pupila rompe relaciones, parece que dicha rebeldía no acarreará funestas consecuencias). Otro es el viejo maestro (súper-yo del protagonista y, por extensión, de la platea), quien, requiriendo de imponente presencia para estructurar la fábula, es apenas mencionado verbalmente. A modo de ejemplo de lo que intentamos exponer, recuérdese que en **La guerra de las galaxias**, pleito cinematográfico por antonomasia entre buenos y malos, el asmático Darth Vader y el arrugado Yoda cumplían principalísimo rol.

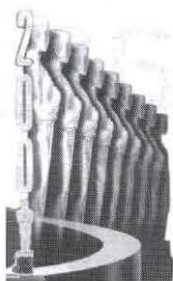
Lee, con pulso seguro, traduce la solvencia del guión en una narración sin escollos, que se inspira notablemente en las secuencias de acción. Algunas conmueven la retina: la persecución en los tejados, con la cámara flotante; el hermoso duelo final del héroe y la joven sobre una

flexible rama de árbol. Secuencias que, coreografiadas al milímetro, merecían algo en juego además de la simple supervivencia de los contrincantes: la continuidad del mundo y la seguridad de nosotros, los espectadores, merecían depender de que ganara el lado correcto.

Digna de la apreciable filmografía de su director, **El tigre y el dragón**, nos parece, pudo quedar más grandiosa, más romántica, más contundente en sus intenciones poéticas. El tono de epopeya no alcanzaba la grandiosidad cósmica (a propósito de esto nuestras observaciones líneas arriba) y, por consiguiente, la contraparte romántica —a que se entregaba decididamente al final— no reducía la inmensidad del universo a unos pocos gestos humanos. Pero, filme divertido y hábil por donde se le mire, deja fundadas esperanzas de que el taiwanés vuelva a encontrarse con lo mejor de su talento a la menor ocasión. Un talento que ya consiguió la excelencia en **Comer, beber, amar** y, sobre todo, en ese espeluznante y certero retrato de familia que fue **La tormenta de hielo**. †



La frágil y bella actriz Zhang Ziyi encarna a Jen Yu, aprendiz de heroína en pleno dilema moral.



Oscar a Mejor  
Director, Actor de  
Reparto, Edición y  
Guión Adaptado.

**TRAFFIC**

Por Hernán Herrera

# NADIE PUEDE SALIR INDIFERENTE

Es de noche. Desde la tribuna, pequeña pero repleta, el público aliena un entusiasta juego de baseball infantil. Benicio Del Toro sonríe melancólicamente confundido entre la multitud. Finalmente, la cámara nos sitúa en medio de la tribuna, entre dos espectadores, como invitándonos a ser parte del momento... *Fade* a negro y aparecen los créditos.

La gente se apura por abandonar la sala. La película ha terminado y permanezco sentado, no sé si en una butaca o en aquella tribuna contemplando, junto a toda esa gente, el juego de los niños. Estoy en silencio, con la mirada perdida en algún lugar de la pantalla y el cerebro sumergido en un mar de emociones difíciles

de expresar. Supongo que sufro la resaca de lo que Coleridge llama *suspensión de la incredulidad*, ese estado de comunión que logran las buenas obras y sus espectadores.

Más allá de los méritos técnicos de **Traffic**, el gran logro de la película de Soderbergh estriba en entrelazar verosímil y coherentemente las tres historias que nos presenta. Los recursos a los que apela transmiten efectivamente la atmósfera particular que requiere cada momento de su relato.

Puede decirse que se trata de las historias de tres 'familias': la de un alto funcionario de la DEA confundido entre sus obligaciones laborales y su deber como padre de rescatar a su hija de la drogadicción; un policía norteamericano que pierde a su compañero y amigo mientras protegían a un testigo clave en un juicio contra un narcotraficante; y la de un policía de frontera mejicano atrapado entre

autoridades corruptas y narcotraficantes sin escrúpulos.

La cámara al hombro en las escenas de tiroteos, junto a desenfocos perturbadores, nos mantiene en vilo buena parte de la película. Se puede hasta tocar la angustia del funcionario de la DEA (Michael Douglas), en el momento en que lee un discurso a la prensa y que interrumpe para abandonar abruptamente la sala.

Ese azul idílico de las escenas situadas en el barrio al que acuden los jóvenes



drogadictos, contrasta con el sepia que exacerba la aridez del paisaje fronterizo de Méjico (aunque, curiosamente, este mismo filtro tan agobiante en la mayoría de los casos, nos entrega un ambiente esperanzador en la escena final con los niños y su juego de baseball).

Todo este despliegue de recursos pudo terminar convirtiendo a **Traffic** en una película puramente efectista si no fuera por su acertado montaje (el buen manejo del ritmo narrativo hace que no se sientan las más de dos horas que dura el filme), un guión congruente y las acertadas actuaciones. Grata sorpresa fue ver a Catherine Zeta-Jones en una actuación muy convincente, a Michael Douglas en lo suyo y a Benicio del Toro (el policía mejicano) destacable, galardonado con el Oscar a mejor actor de reparto.

A propósito, ¿no le resulta curioso que la considerada mejor película del año 2000, **Gladiator**, no ostente los reconocimientos a mejor director, mejor guión y mejor montaje, galardones que sí posee **Traffic**, que se supone son los rubros que determinan el valor de una película? Si de merecimientos se trata, el Oscar a mejor dirección de este año no admite mayor discusión, pues Soderbergh evidencia una progresiva madurez considerando su no muy profusa filmografía: **Sexo, mentiras y video tapes**, **El rey de la colina**, **Vengar la sangre**, **Un romance peligroso**, **Kafka** y la que mereció el Oscar de este año a mejor actriz para Julia Roberts, **Erin Brockovich** (tam-

bién nominada a mejor película). **Traffic** es una gran obra que puede provocar cualquier sensación menos indiferencia.

Desgraciadamente, la *suspensión de la incredulidad* no dura para siempre. Se me acerca una señorita y cortésmente me invita a abandonar la sala para que ingrese el público de la siguiente proyección, lo que me devuelve a la realidad.

Ya fuera de la sala, me detengo frente a la boletería, busco en mis bolsillos y encuentro la cantidad exacta para pagar otra entrada (¡Y maldita sea, no es día del espectador!). No importa, vale la pena. ¿Cómo llamaría a esto Coleridge? ¿*Suspensión de la tacañería*? \*

*Mejor perdedor (no le dieron nada pero qué importa)*

## **AMORES PERROS**

Por José María Arellanos

Una de las búsquedas más intensas del hombre es la que va tras el significado de la vida. **Amores perros**, indefectiblemente, nace en ese camino con la diferencia que representa una parada capaz de brindarnos un aire a respuesta.

A Luciano, porque también somos lo que hemos perdido. Más allá de su carácter dedicatorio, la frase parece redondear, por si después de dos horas la duda persiste, las vidas que han pasado frente a nuestros ojos. La frase ayuda y no deja de tener razón, pero es insuficiente para explicar el complejo mundo que Alejandro Gonzales Iñárritu, director de la película, nos presenta.

Decir solamente que **Amores Perros** es un notable acontecimiento del cine latinoamericano es caer en el telegrafismo. Es necesario explicar que el mayor acierto reside en el guión de Guillermo Arriaga, poderoso en la forma, intenso y apasionado en el contenido, poseedor de una versatilidad prolífica para entrelazar historias.

Por otra parte, los actores desarrollan una magnífica puesta en escena reflejando una vibrante energía proveniente del mismo Gonzáles Iñárritu pues, como él lo ha dicho, dirige con el 'instinto'. Otro punto importante es el exquisito tratamiento del sonido, inusual en el cine latinoamericano, a cargo de Martín Hernández y el músico Gustavo Sanataolalla. En la banda sonora encontramos estilos marcadamente diferentes que van desde la música de Celia Cruz hasta el grupo *Control Machete*.

**Amores perros** presenta tres historias: en la primera, Octavio (Gael García Bernal), enamorado de su cuñada Susana (Vanessa Banche), introduce a su mascota 'Cofi' en las clandestinas y mortales peleas de perros para ganar dinero y poder fugarse con ella. En la segunda, Daniel (Alvaro Guerrero) deja a su familia por irse a vivir con Valeria (Goya Toledo), una joven y hermosa modelo que sufrirá un accidente automovilístico que la deja inmovilizada. Y por último, en *El chivo* y *Maru*, un ex revolucionario de los sesenta convertido en 'mendigo' asesino intenta recuperar su vida perdida.

Sin saberlo, nuestras vidas se entrelazan con otras desconocidas; mostrarlo en una esquina de una metrópoli como México, a través de un violento choque



*Atribulado personaje parece comprender que la vida es perra. Alejandro Gonzáles Iñárritu y su explosivo debut.*

# También somos lo que escondemos

de autos, carga de una cruda humanidad el extraordinario manejo visual de Gonzáles Iñárritu.

Crudo es también el egoísmo del hombre, incapaz de amar a alguien, mucho menos a su perro. Octavio utiliza al can para conseguir el amor, tan esquivo como prohibido, de Susana. Valeria se sirve de su 'Richie', atrapado bajo el piso del departamento, para explotar toda su rabia, expiar culpas y olvidar el amor por Daniel; no existe más nadie que ella. 'El chivo', un paria de la sociedad se sume en una desesperada crisis cuando encuentra a sus perros muertos, no porque los quiera sino porque nuevamente está sólo. Sentido egoísta capaz de convertir nuestros amores en simples afectos de perros, por techo y comida. El símil hombre animal se evidencia y sólo así podemos aceptar ese dicho de que el perro se parece a su dueño y viceversa.

Ser autor de nuestro destino carece de cimientos. Una esquina y un choque

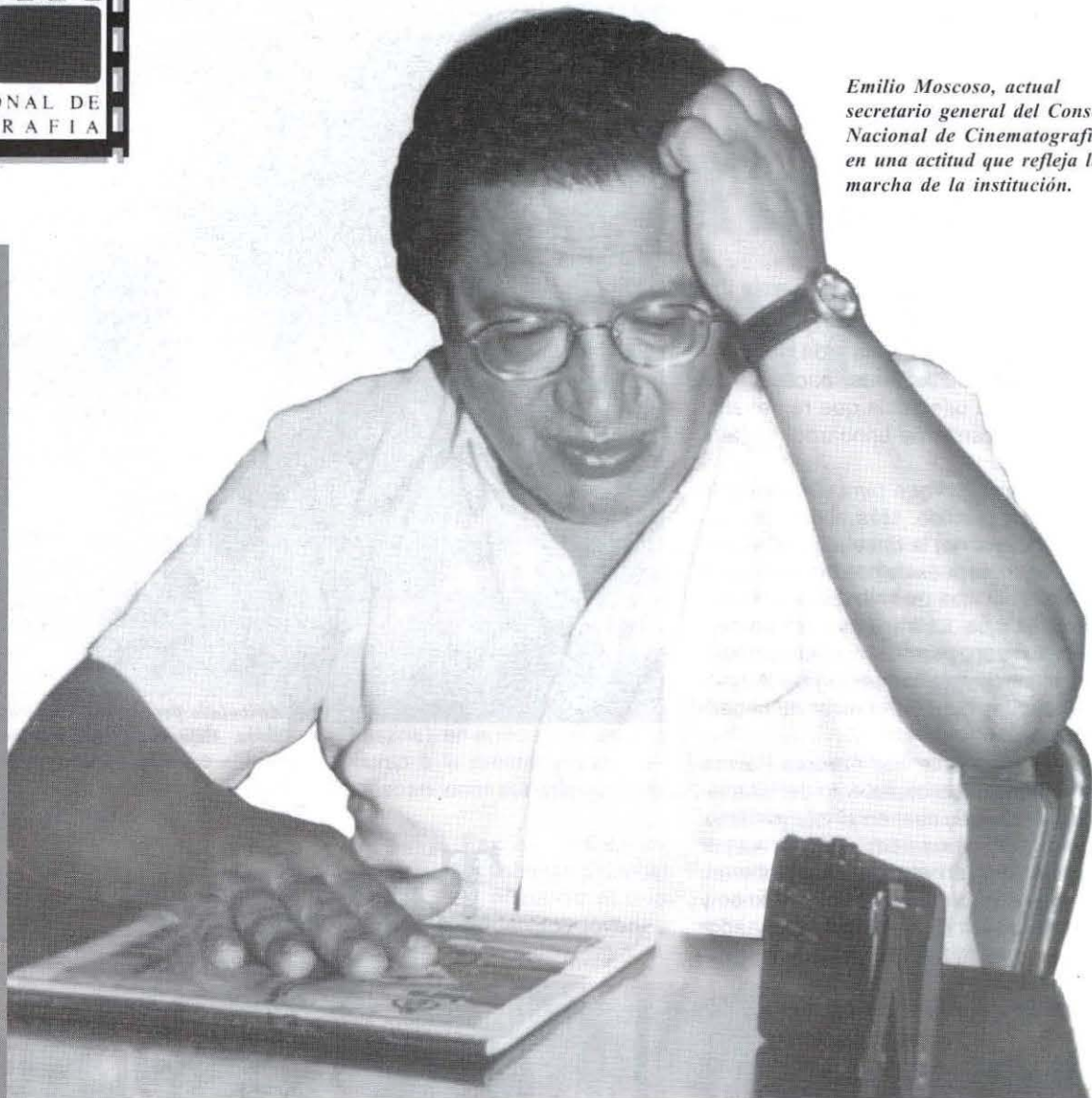
podrían bastar para transformar nuestra vida en un panel sin inscripción, en un negro horizonte donde sólo nos acompaña nuestro egoísmo.

Pero siempre hay algo que escondemos. La impactante escena de la confrontación de los dos hermanos empresarios en el refugio de 'El chivo' así lo demuestra. Nuestra vida se nutre más de lo escondido que de lo mostrado. 'El chivo', por ejemplo, esconde un gran dolor, un rostro, su antiguo ideal y un gran amor por su hija que jamás será correspondido pues las frustraciones también son parte de la vida. *Quería componer el mundo para vivirlo contigo*, dice. No lo logró.

El hombre y el perro son seres que se adaptan a su medio y llegan a ser lo que éste exige. La escena final los involucra íntimamente: 'El chivo' y 'Cofi', dos seres transformados, se lanzan sobre un camino lugubre, sin saber cuando sacarán lo oculto para sobrevivir. Pues en la vida también somos lo que escondemos. 4



*Emilio Moscoso, actual secretario general del Consejo Nacional de Cinematografía, en una actitud que refleja la marcha de la institución.*



# CONACINE

## CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

*Su acta de nacimiento le echa poco más de cinco años de existencia, pero su corazón hace tiempo dejó de latir. Respira pero no vive; sólo vegeta en medio de múltiples cuentas pendientes de pago y demás trámites carentes casi de todo sentido. Es nuestro Consejo Nacional de Cine (CONACINE) que, contando sólo con el 15% del presupuesto acordado, ha dejado de lado también el efecto revitalizador del empeño.*

*Por Abraham Tinoco Delgado*

Un viejo y conocido problema nacional es la desidia de los actores sociales quienes, ante insoslayables problemas, lejos de actuar con esfuerzo y pericia, esperan que las cosas cambien por sí solas. ¿Qué hacemos con instituciones que no sirven para los fines previstos? El primer paso, reformularlas en todos los aspectos comprometidos. Veamos, pues, que es lo que pasa en nuestro CONACINE.

El principal impulso para la creación del Consejo fue el apoyo a la producción de cortos y largometrajes. La ley 26370 especifica un sustento económico equivalente a 620 UIT por cada concurso de largometrajes y 192 UIT para los de cortos. Además, señala que los primeros de-



ben realizarse dos veces al año mientras que los segundos hasta cuatro. Tres proyectos de largos y 12 cortos premiados en cada concurso daban un total de 54 realizaciones —entre largos y cortos— que cada año serían parcialmente financiadas por nuestro flamante Conacine. Toda una ilusión.

Sin embargo, la realidad mostraría su verdadera cara. El dinero que el Ministerio de Economía otorgaba no era ni el 15% del presupuesto que mandaba la ley. Además, había que impulsar otros proyectos como la creación de una Cinemateca Nacional, a manera de archivo audiovisual, y la promoción nacional e internacional de películas peruanas.

Para José Perla Anaya, ex presidente y fundador del Consejo, el principal problema ha sido obtener fondos del Estado: *Todo el primer semestre del '96 nos pasamos organizando la entidad sin un solo centavo. Recién en agosto llegó el primer medio millón de soles, que sirvió casi en su totalidad para pagar parte de los premios del primer concurso que organizamos. La traba fue constante: en el '97 recibimos un millón y en el '98, dos. En el '99 nos rebajaron otra vez a un millón tras lo cual renuncié. Hay que tener cuenta que para financiar los concursos que obligatoriamente manda hacer la ley cada año se necesita un presupuesto mínimo de cuatro millones y medio de soles.*

Pronto se fue creando una peligrosa brecha de pagos pendientes que provo-

*Aunque resulte  
paradójico... la  
iniciativa estatal ha  
tenido como corolario  
el mismo desgano del  
gobierno.*

có los reclamos justificados de los cineastas. Pero las cosas empeoraron en el 99 cuando se cancelaron los concursos de cortos —que hasta el momento no ha tenido nueva versión—, mientras que los proyectos de largos ya premiados hacían cola para recibir de a pocos el dinero que les correspondía. El asunto económico se había descalabrado. Incluso, para los ganadores del concurso de largos del año pasado sólo se organizó, a manera de premio, un Taller de Desarrollo de Proyectos.

Una cosa conlleva a la otra y, como era de esperarse, la actividad general del Consejo se vio alterada. Por ejemplo, la Cinemateca Nacional, que funcionaría como un archivo del patrimonio filmico del Perú, después de 5 años aún no está en funcionamiento y sólo cuenta con un pequeño espacio en el sótano del Museo de la Nación con muebles donados y unos cuantos largos y cortometrajes. La

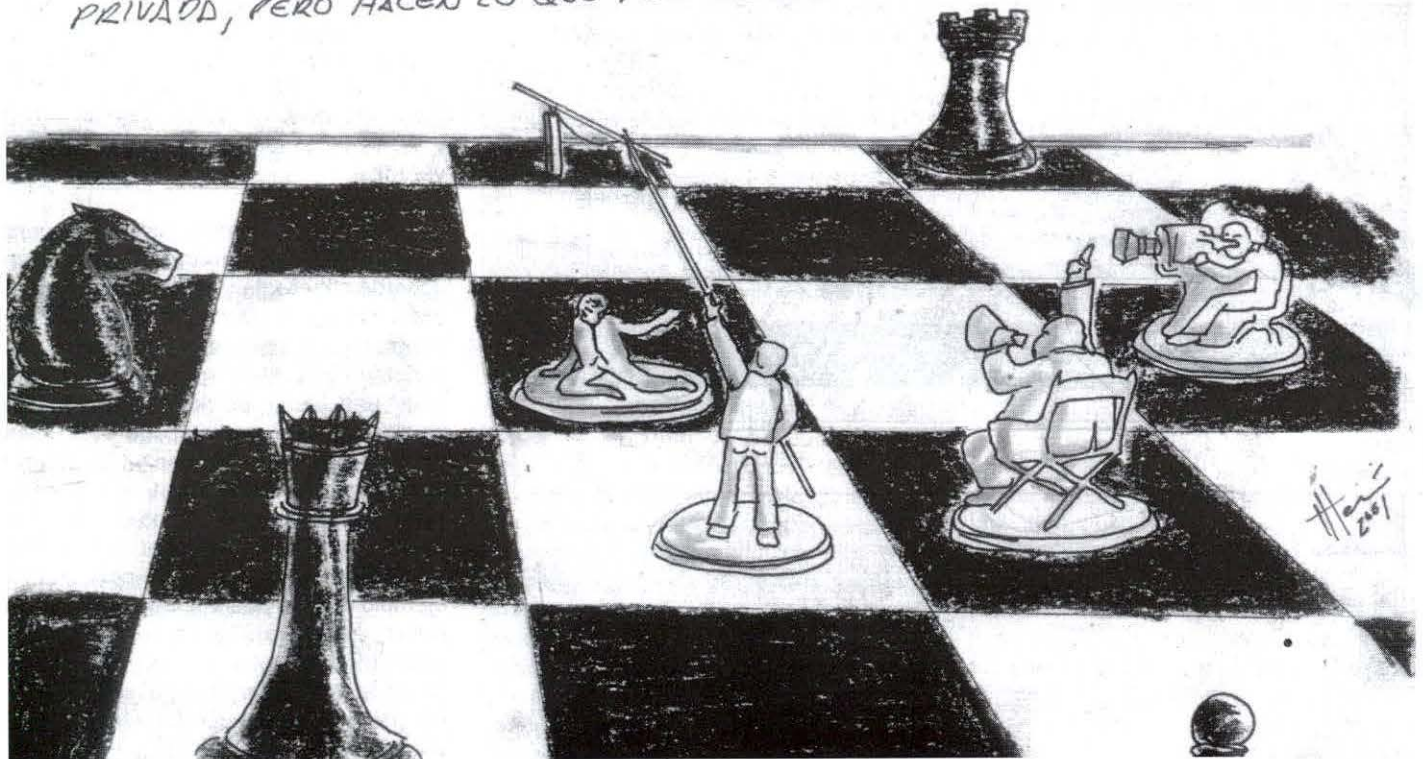
mayoría del dinero se destina a pagar los premios; entonces, las otras actividades se hacen con mucho esfuerzo. Actualmente, la cinemateca no cuenta con fondos, afirma Emilio Moscoso, actual secretario general de la institución.

**Carga y fastidio**

Aunque resulte paradójico, está claro que la iniciativa estatal ha tenido como corolario el mismo desgano del gobierno. Perla Anaya lo confirma: *Del Ministerio de Educación —y yo traté hasta con tres ministros— siempre se recibió la misma indiferencia. En esto fueron unánimes: muy amables, pero nada más... Como sobre cualquier otro campo de la cultura, ignorar la relevancia de nuestra tarea era la regla. Los funcionarios que tenían que atendernos nos veían como carga y con fastidio. Hace dos años que dejó su cargo y la situación sigue siendo la misma. Según Moscoso, el Ministerio de Economía, encargado de entregar la partida, siempre pospone la entrega del dinero aduciendo otras prioridades.*

Ante la irregularidad del presupuesto y las deudas contraídas, el Conacine ya ha tomado una nueva decisión enmendatoria. El millón de soles asignado, nuevamente, en el 2001 al Consejo será destinado casi íntegramente a pagos pendientes para los ganadores del concurso de largos del 99 (**El destino no tiene favoritos** de Alvaro Velarde, **Muerto de Amor** de Edgardo Guerra e **Imposible Amor** de Armando Robles Godoy).

*PROBLEMA: JUEGAN LAS BLANCAS.  
NO LOS APOYA EL ESTADO NI LA EMPRESA  
PRIVADA, PERO HACEN LO QUE PUEDEN...*



Si no se aprueba la ampliación del presupuesto solicitada por el Consejo, los nuevos ganadores tendrán que esperar un año más para **empezar** a recibir su dinero.

Frente a ello, la actitud de los realizadores peruanos es desesperanzada. En el número anterior de Butaca, Francisco Lombardi, el realizador peruano más representativo, explicó claramente la situación del sector: *hacemos televisión o publicidad, somos profesores universitarios; pero cineastas, es decir, ponerse frente a una cámara y vivir de eso todo el año, no existen*. Sin embargo, si estamos tratando de impulsar una industria no se puede dar la espalda de lleno al gremio; también existe responsabilidad en los cineastas.

*Hay un sector que está desalentado por los avances y retrocesos de la aplicación de la ley, entonces se dedican a otras actividades... pienso que cuando algo marcha bien todas las partes empiezan a funcionar*, añade Moscoso. Podemos comprender su desaliento; lo que no se justifica es que teniendo realizadores con muchos años en el medio, estos no presenten alternativas coherentes, novedosas, que busquen la efectividad del sistema en cuestión.

### Cine que se duerme...

Pero si de apatía hablamos respecto a *nuestro* cine, los primeros convocados son los propios funcionarios de Consejo. Años atrás, en épocas de la antigua ley, la fenecida Comisión de Promoción Ci-

nematográfica (COPROCI) también careció siempre de recursos propios, por lo que sólo pudo atender defectuosamente las labores más urgentes que el D.L. 19327 le encargó, valiéndose de los fondos presupuestales asignados, siempre exiguos. Se puede aducir, pues, que sin dinero no se pueden realizar actividades, pero, ¿qué pasa cuando el problema ha sido identificado hace tiempo y no se buscan soluciones alternativas correctoras de esta deficiencia?

*Hay que ver la forma de hacerlo, a través, qué se yo, de impuestos a la entrada, de donaciones, en fin ...debemos estudiarlo bien, porque no es nada fácil*, dice Moscoso. Como se puede deducir de esta frase, después de 4 años de una aplicación inefectiva de la ley, las autoridades de CONACINE aún no tienen en claro cuál sería la mejor manera de conseguir una financiación alternativa. Es posible que el Estado no las acepte, pero es obligación de los funcionarios tener propuestas concretas para mejorar los aspectos deficientes de la ley. Por ejemplo, en Argentina hay un impuesto a la entrada que va directamente a un fondo de promoción al cine; aquí podríamos hacer algo parecido reduciendo el IGV y derivando sus ingresos al cine que, dicho sea de paso, es la única actividad cultural que paga ese impuesto en el país.

Por otro lado, la tarea de promoción internacional de la producción local permitió al Consejo asistir a varios eventos con entidades análogas extranjeras. Sin embargo, CONACINE no envía a festiva-

les internacionales las películas peruanas, que es donde se efectúan las transacciones comerciales más importantes: venta de películas, financiamiento de proyectos etc. Las pocas películas que han ido, lo han hecho por cuenta de las empresas productoras. ¿De qué manera se apoya, entonces, la difusión del cine nacional?. No es suficiente ir a encuentros con organismos internacionales; es necesario tener presencia en el mercado internacional; se debe promover el cine en los espacios propios de su área, donde están los capitales necesarios para producir.

CONACINE es un organismo que en su junta directiva tiene representantes de los gremios: un productor, un director, un técnico, un actor, etcétera. Entonces los problemas que estén sin solución, son también responsabilidad suya. No se trata de esperar sentados y presentarse a los concursos con sus proyectos, se trata de asumir su responsabilidad como ente de acción que dirige la institución: si nuestro Consejo está mal significa que todo el medio también lo está.

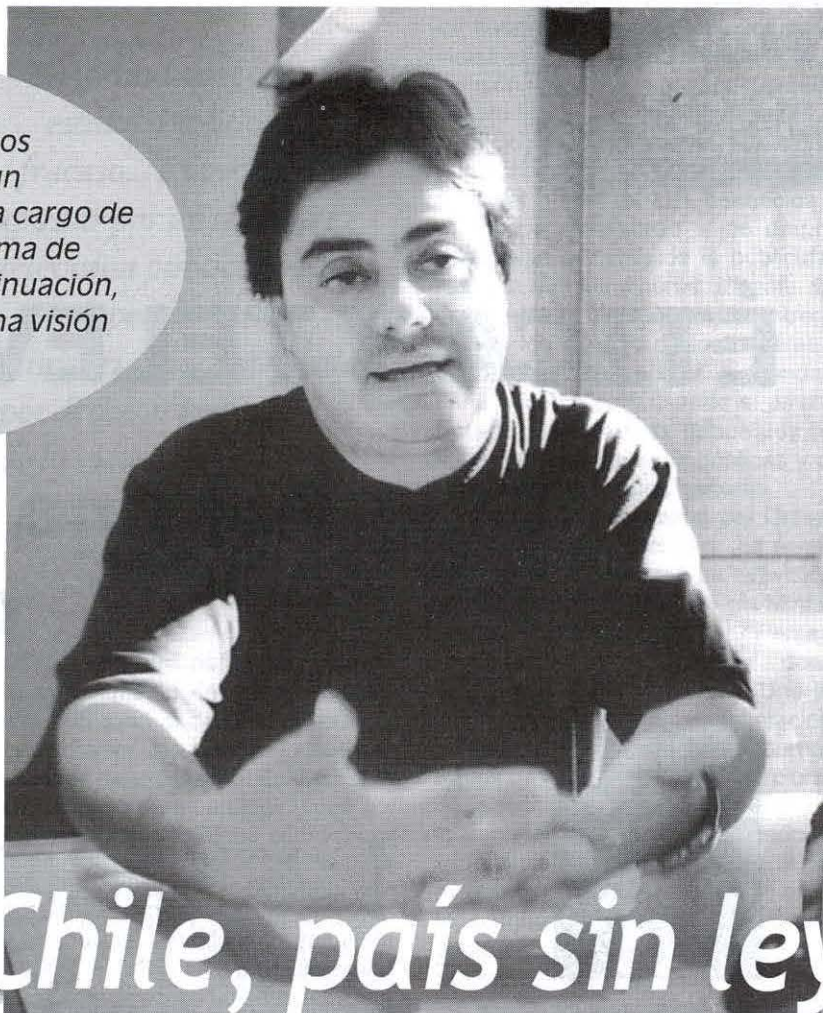
### ¿Una nueva ley?

Conscientes de que el principal problema es el dinero, debemos conseguir un medio que permita financiar las actividades, para lo cual habría quizás que cambiar la ley; no reemplazarla totalmente pero sí buscar la solución al problema económico. Emilio Moscoso opina: *Todos sabemos que es una ley que necesita perfeccionarse... hay que encontrar alternativas, sentarse, ponerse a reflexionar... Estamos reuniéndonos, es cuestión de concretar... Pero, ¿hasta cuándo? No esperamos que esto se resuelva solo, o que el nuevo gobierno entregue la plata necesaria en el plazo requerido (lo que la experiencia histórica hace poco posible). Es necesario tomar el 'toro por las astas' y concertar salidas con energía y perseverancia.*

¿Qué necesitamos, entonces, para que CONACINE camine? Primero, un acuerdo coherente y mayoritario del gremio cinematográfico, una visión común del problema, para poder conversar con el Estado a escala corporativa. Segundo, crear una fuente de financiamiento que no dependa del gobierno de turno, sea un impuesto a las entradas, al alquiler de videos; una serie de exoneraciones fiscales a la compra de equipo de cine, película virgen, y promocionar la inversión privada en la producción de películas (el ejemplo chileno publicado a continuación resulta ilustrativo). Tercero, una organización autónoma que no esté dirigida por burócratas sino por especialistas que gocen de una reputación intachable en el medio. <sup>4</sup>

AÑO GOBIERNO	LEY - ENTE	OBJETIVOS	RESULTADO
1972 Gral. Juan Velasco Alvarado	19327 Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Exoneración de impuestos a la distribución y exhibición de producciones nacionales.</li> <li>Exhibición obligatoria tras evaluación de la</li> <li>COPROCI.</li> <li>Cómodos créditos de la banca estatal al cine nacional.</li> </ul>	<p>En los primeros años, proliferación de cortos de bajo nivel artístico en las salas. Del centenar de empresas que se constituyeron, pocas cumplieron con reinvertir las utilidades en la producción de largometrajes.</p> <p>Por otra parte, nuevos temas, afinados a las tendencias nacionalistas de la época, se integraron a la producción en general.</p> <p>La aplicación de la ley no tardó en revelarse como supeditada a una política estatal orientada al control de los medios de comunicación.</p> <p>En 20 años de vigencia de esta ley se realizaron 900 cortos (730 documentales, 140 de ficción y 30 de animación) y 55 largos. Sin embargo, la crisis económica en los '80 hizo que cerca del 50% de las realizaciones fueran gracias a inversiones extranjeras.</p>
1992: Derogación de la Ley 19327 por el entonces Ministro de Economía Carlos Boloña. Liquidación de todo tipo de subsidio estatal de acuerdo al paradigma neoliberal.			
AÑO GOBIERNO	LEY - ENTE	OBJETIVOS	RESULTADO
1995 Ing. Alberto Fujimori	26370 Consejo Nacional de Cine (CONACINE)	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fomentar la producción cinematográfica mediante concursos. Dicho apoyo pretendía subsidiar cerca del 50% de las producciones seleccionadas.</li> <li>Promover la difusión nacional e internacional de dichas producciones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Respecto al apoyo económico, sólo se ha logrado cubrir el 15% de lo propuesto en la ley.</li> <li>La promoción del cine nacional, así como los otros objetivos de esta ley, han alcanzado resultados en un porcentaje incluso menor que en los concursos.</li> <li>Desde que entró en vigencia la ley, en 1996, se han estrenado 10 largometrajes de los cuales sólo 3 fueron impulsados mediante los concursos del Consejo. Hasta 1999 se premiaron 37 cortos; ese año se dejó de convocar a concurso dicho formato.</li> </ul>

*A falta de dinero, Conacine premió a los largos ganadores del 2000 con un Taller de Desarrollo de Proyectos a cargo de Roberto Trejo, jefe del Programa de Fomento del cine chileno. A continuación, nos comenta su experiencia y una visión nueva sobre el desarrollo del cine.*



## Chile, país sin ley (pero con cine)

### ¿Cómo nace el programa chileno de fomento al cine?

A raíz de que un sector del gobierno y de la sociedad civil buscaban ampliar los espacios culturales. Había que modificar el enfoque tradicional de subsidio a la persona, y entender el cine como una actividad económica, industrial y colectiva, que involucra a muchos agentes intermedios: financistas, distribuidores.

### ¿Qué marco legal requirió el programa?

En Chile no existe ley de cine. El Estado opera como regulador de las capacidades productivas del sector privado; en particular de la micro, pequeña y mediana empresa. Los sectores audiovisuales pueden acogerse a la legislación preexistente, en tanto se reconozcan como empresas susceptibles de apoyo financiero.

### ¿Qué primeros pasos dieron?

Hicimos un estudio que arrojó resultados sorprendentes: contábamos con gente bien preparada e infraestructura; producíamos televisión, publicidad. Nuestro principal déficit era que nadie nos conocía, y que nuestro mercado era muy pequeño para solventar producciones de envergadura.

### ¿Fue después del estudio que determinaron la forma en que apoyarían al cine?

Exacto. Repararnos en la necesidad de reducir los costos de producción, lo que resultó difícil porque la gente del medio no distinguía los precios para publicidad y televisión de los del cine (a un filme, por ejemplo, no se le alquila una isla de edición por horas). Cuando exista una industria sólida los precios subirán porque habrá más oferta en el mercado.

### ¿Cómo recibieron los cineastas chilenos estas iniciativas?

Algunos sectores tradicionales se resistieron al comienzo, pero hubo un quiebre generacional entre los nuevos realizadores y los consagrados, aquéllos que hacían cine subsidiado por el Estado.

Los jóvenes conseguían sus recursos de distintas partes; se formaron en la producción de vídeos, en la televisión; en su mayoría, nunca habían trabajado en 35 mm. Nos aliamos con ellos porque estaban más abiertos a nuestras propuestas.

### ¿Cómo financian sus actividades?

El Ministerio de Hacienda establece un presupuesto anual, y una de las partidas se destina al fomento de las industrias emergentes, entre ellas el medio audiovisual.

### ¿Y cómo se distribuyen esos recursos?

Con una serie de concursos para las diferentes etapas de producción. Primero, apoyamos el desarrollo de proyectos, hasta un máximo de 17 000 dólares, como 70% del total; es decir, deben asegurarnos que tienen el resto de la plata con una garantía bancaria. El propósito de este concurso es que las empresas tengan más de un proyecto y así tener más películas. En el caso de la producción propiamente dicha, se destinan hasta 70 000 dólares por película, contra presentación de un plan de financiamiento que nos asegure que el filme se termine.

### ¿Cómo supervisan la realización de las películas?

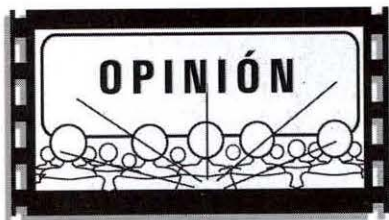
Exigimos estar en el rodaje. Sólo certificamos que efectivamente estén filmando; si no lo hacen, pasado un tiempo cobramos la garantía bancaria.

### ¿Se encargan ustedes de mediar entre las empresas productoras y los exhibidores?

Sí. Nos reunimos con las productoras y armamos los estrenos del siguiente año; luego sentamos en la misma mesa a los cineastas, los distribuidores y exhibidores y se negocia cada paquete con los dueños de las salas. Gracias a este nuevo enfoque, el año pasado se estrenaron doce largometrajes y este año están programados diecisiete.

### ¿Cuál debería ser el primer paso de Conacine para favorecer el desarrollo del cine peruano?

Se debe hacer un estudio sobre los actores de la producción audiovisual. Identificar la cadena productiva y los instrumentos con que cuenta el Estado para apoyar empresas que puedan servir al sector cinematográfico, no sólo para tener más recursos, sino también para profesionalizar al gremio. ◀



# ÉTICA Y TELEVISIÓN:

## Por una televisión de calidad



Por *María Teresa Quiroz*

■ Licenciada en Sociología en la UNMSM y Magister en la Universidad Católica. Decana de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima.

Las elecciones del 2000 y la tercera reelección de Fujimori son el ejemplo de las relaciones más estrechas entre el gobierno, el Servicio de Inteligencia Nacional (SIN), el Poder Judicial y los medios de comunicación. Nunca como hasta ese momento los mecanismos de presión estuvieron tan concentrados y el acceso a la información tan restringido. Pero la crisis de la televisión tiene una historia más larga. El año 1997 la televisión peruana cumplió cuarenta años, y en los últimos veinte la audiencia de los medios se ha masificado. En particular, la audiencia televisiva ha alcanzado a un 94% de los hogares urbanos del país, lo que ha permitido, por la creciente cobertura geográfica, que los medios se conviertan en el espacio de difusión informativa más importante. Pero el tema de la relación de la televisión con el poder no es nuevo, y los canales de televisión —aquí y en todas partes del mundo— han estado ligados estrechamente a través de su historia con el poder.

¿Qué ha ocurrido entonces para que los empresarios de la televisión ofrezcan su pantalla a ajenos intereses? ¿Por qué se 'envilece' y deteriora la pantalla chica? ¿Qué papel le corresponde a los dueños, a los anunciantes, a los productores y periodistas y por qué la ciudadanía, la sociedad civil nos es capaz de defender su derecho a la información y a una televisión de calidad?

Carlos Castro, presidente de ADEX, sostiene —a propósito de una pregunta sobre los empresarios peruanos en general— que éstos siempre han mante-

nido relaciones de dependencia con el gobierno; que la política económica liberal del gobierno de Fujimori despertó expectativas que se fueron canalizando como búsqueda de las facilidades y favores gubernamentales y no apostando a la eficiencia y a la competitividad. Afirma que el empresario peruano tiene, además de derechos y obligaciones con sus acreedores, responsabilidades hacia su personal y, en general, hacia la sociedad. Aunque, prosigue, lamentablemente el empresariado ha tendido a resolver sus problemas a través de atajos o rutas cortas que vulneran los principios morales y las normas establecidas (1). Algo semejante ocurrió con los empresarios de la televisión. Merced al argumento de la crisis y de un mercado empequeñecido, buscaron evadir sus pagos a través de acuerdos con el Estado (SUNAT, IPSS). Sin embargo, lo que ocurrió fue que, en medio de la tan men-

*¿Qué ha ocurrido entonces para que los empresarios de la televisión oferten su pantalla a ajenos intereses? ¿Por qué se 'envilece' y deteriora la pantalla chica?*

tada crisis económica de la televisión, los canales derivaron sus ganancias fuera del mercado televisivo. En otras palabras, ganancias privadas y deudas públicas (2). El propio Estado interviene para 'salvarle' la vida a los canales vía el Poder Judicial o a través de las deudas que mantenían con los bancos.

Pero los empresarios pusieron a buen recaudo su dinero, fuera del país y/o derivándolo a otros negocios. Los canales se acercaron al poder y, mientras más apetencia mostraron, más concesiones e imposiciones recibieron.

Es conveniente relacionar esto con lo que ocurría en el país: el 38% de los hogares peruanos consumían alimentos donados por el gobierno, cifra que alcanza el 60% en los departamentos más pobres de la sierra (datos del INEI). Se configuran relaciones que se basan en las donaciones y una maquinaria política que se dedica a administrar la pobreza. El entorno significativo: los canales de señal abierta, los llamados *reality shows* (como el de Laura Bozzo), orientados directamente a estos sectores de la población y a propagandizar las obras del Estado. ¿Por qué el gobierno ha mostrado tanto temor y ejercido tanto control sobre los medios y en particular sobre la televisión? Y es que el pánico del gobierno durante las elecciones 2000 fue no poder controlar la lectura abierta de las imágenes. El control de la televisión de señal abierta cerró las pantallas a imágenes que no fueran las de un gobierno mayoritario y benéfico con la población, así como una gigantesca campaña publicitaria de todos los organismos del Estado, convirtiendo a éste en el principal anunciante.

¿Qué significa pauperizar la pantalla? Bajo el argumento de la crisis y de la reducción del mercado se produjo programas a muy bajo costo. Como el Estado no establece ningún tipo de condiciones para que operen los canales, la licencia —que es propiedad del Estado— le permite continuar 'explotando' la concesión que se le entrega, pero para nada explorar e invertir en una producción más creativa y novedosa (3). El argumento del empresario —negociante de la televisión— es que se trata de un puro negocio y que sobre él tienen derecho a decidir, así como de optar por salidas de bajo costo porque el mercado es pequeño y el consumidor 'libre' de cambiar el canal. A lo que se suma su derecho a la libertad de expresión. No deja de ser ésta una visión miope y sin perspectiva histórica. La mayor parte de los *broadcasters* criollos son por lo tanto negociantes sin conciencia alguna de que esta televisión de tan bajo nivel los afecta en la medida que pierden credibilidad, pues el engaño termina arruinando al negocio mismo.

Los dueños de los medios de comu-

*La fórmula del canal estatal ha sido un fracaso... Es necesario apostar por un sistema de televisión pública que no dependa de un Ministerio, sino integrada por diversas instituciones de la sociedad civil, en el cual el Estado es un miembro más.*

nicación en el Perú defienden abiertamente el argumento de que los propietarios tienen todo el derecho a tener la línea informativa que quieren (y que eso es la libertad de expresión). Es decir, que el libre mercado permite elegir y que por lo tanto cada medio informa como mejor le parezca. Sin embargo, si bien la línea editorial es potestad de los dueños, otra cosa muy diferente es prestarse conscientemente a una sistemática manipulación informativa, ocultando deliberadamente ciertos hechos a la opinión pública y deformando otros, a cambio de ciertas ventajas.

¿Quiénes son los responsables de esta situación extrema a la que hemos llegado? No sólo los empresarios, también el Estado y la sociedad civil, así como los propios anunciantes. Es importante precisar que el consumidor último de la televisión no repara en que indirectamente paga por lo que recibe a través de

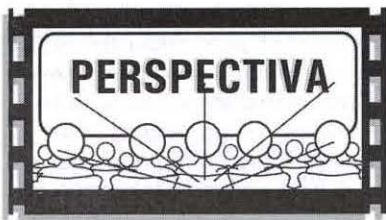
la pantalla, por los programas que ve. Lo hace consumiendo los bienes y servicios que son promocionados por la televisión, es decir, se paga consumiendo. No olvidemos que las  $\frac{3}{4}$  partes de la publicidad o más van a la televisión y que este gasto es cargado en el precio final del producto. Los beneficios otorgados por el Estado a las empresas televisivas a través de la publicidad se realizan con los dineros del país. Cuando Vladimiro Montesinos le entrega dinero a los dueños de los canales y de los diarios para manejar la agenda y su línea editorial está usando el dinero del Estado, de nuestros impuestos, de la venta de las empresas públicas y otros, para pagarle a estos señores.

La fórmula del canal del Estado ha sido un fracaso en el país. Es necesario apostar por un sistema de televisión pública que no dependa de un Ministerio, sino que esté integrada por diversas instituciones de la sociedad civil, donde el Estado es un miembro más. Una televisión comprometida con la educación y la cultura que no tiene que ser aburrida y a través de la cual se exprese la pluralidad de la sociedad peruana. El sistema de televisión regido por el libre mercado no garantiza de por sí la democracia. Es el momento de poner estos temas en debate, porque no puede dejarse pasar esta oportunidad histórica de realizar una reflexión y una sistemática educación sobre lo que es la moralidad, la política, la democracia y el sentido de lo nacional y colectivo. <sup>4</sup>

(1) Entrevista a Carlos Castro, presidente de ADEX en el Programa televisivo VISIONES, transmitido por el canal 7 el día 9 de marzo del 2001.

(2) Entrevista a Gerardo Arias, profesor de televisión de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima el día viernes 16 de marzo del 2001.





Por Nelson F. Núñez Vergara

Productor General de Televisión  
Universitaria – TELEDUSM.  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Discutir sobre la televisión va mucho más allá del entretenimiento, la cultura o cierta coyuntura política. Es un punto fundamental para la construcción de una sociedad democrática. Los hechos recientes han mostrado la punta de un iceberg que esconde en su base la crisis del modelo televisivo de nuestro país. Sin embargo, al mismo tiempo han tenido la virtud de hacer cotidiana la discusión sobre el papel que juega la llamada televisión local de señal abierta. Es cierto que el debate parece atrapado —intencional o casualmente— en una dicotomía insalvable: el derecho a la libertad de empresa y la responsabilidad social, la libertad de información y el control estatal, o entre las buenas intenciones de los eternos discursos y lo realmente posible.*



# LA TELEVISIÓN, UNA CUESTIÓN DEMOCRÁTICA



Nelson Núñez, productor General  
de TELEDUSM.

Se busca que las personas vean a través de los ojos de las élites políticas y económicas, asuman sus intereses y valores políticos, sociales y morales. Para eso es importante que pierdan su memoria personal y colectiva, y que nunca la recuperen. Que cada comunidad viva un tiempo desconectado del anterior, sin asumir su realidad como parte de un proceso continuo y dialéctico.

Se afecta la identidad, la autoestima, la capacidad de reconocerse como personas con iguales derechos y, al mismo tiempo, la diversidad y riqueza étnico-cultural desde la cual participan en esta aldea global.

Es en dicho contexto que se puede desarrollar la democracia, entendida como la capacidad de los sujetos para decidir colectiva y conscientemente su futuro. La democracia es una de las for-

mas más importantes y solidarias del contrato social porque implica a ciudadanos con mecanismos para tomar decisiones —como en el caso de las elecciones—, con toda una serie de posibilidades de ejercer sus derechos civiles, económicos y políticos. Los procesos electorales son sólo uno de los componentes y requiere de otros para funcionar como una sociedad libre. Se debe además estar consciente de lo que pasa en la comunidad donde se vive y en el mundo general cada vez más, dramáticamente, globalizado.

#### **Entre los sueños y las pesadillas**

Los sistemas de televisión privada y estatal no van en ese camino. Las empresas privadas televisivas no reconocen ninguna responsabilidad social, a pesar de estar usando la frecuencia pública para ocultar información y orientar las opiniones. El propósito es hacer creer a la población que las únicas alternativas económicas y políticas son aquellas convenientes para los grupos de poder dominantes y que ésta es la única realidad posible para un futuro sostenible.

#### **Qué se vende y qué se compra**

En el plano empresarial existe mucha incertidumbre y confusión en la televisión privada. Frecuencia Latina fue tomada por sus accionistas minoritarios y recién ha sido recuperada tras la caída del régimen anterior. América Televisión no pudo desmentir documentos hechos públicos que demostrarían que el efectivo dueño es el grupo Televisa de México,

*Se debe comprender primero que a diferencia de la televisión privada que asume a los ciudadanos como consumidores que deben ser uniformizados, una televisión pública debe expresarse y dirigirse a los diversos grupos culturales y sociales que componen el país.*

por no mencionar los delitos de los Coussillat. ATV y Uranio 15 nos tienen acostumbrados a las peleas por la propiedad de las empresas de la familia Vera o a su insolvencia empresarial. Y para finalizar hay serios cuestionamientos respecto a la propiedad y control efectivo de Global Televisión.

#### **La mejor regulación es la que no existe**

Frente a cualquier pedido de regulación, los empresarios privados reiteran afirmaciones cuestionables como si fueran verdades absolutas. Dicen que vulneraría el principio de libertad de expresión. Afirman que, al igual que los me-

dios impresos, un canal de televisión es su empresa privada. Ocultan, así, el hecho de que las frecuencias que usan son públicas y que, por lo tanto, sólo las están usufructuando.

La realidad es que nuestra televisión requiere de una regulación de la sociedad a través de sus instituciones representativas, manteniendo siempre su independencia de la administración política de turno.

#### **No hablan por temor al silencio**

La televisión está pasando por una crisis que es mucho más profunda que la económica.

La pregunta que se hacen muchos es por qué las cosas no pueden cambiar. La respuesta es compleja como toda realidad. No sólo los intelectuales sino una mayoría ciudadana cree que esta televisión responde a intereses muy egoístas y no de la comunidad.

#### **De las pesadillas a los sueños... una Televisión Pública**

Ya en los años 70 y 80, intelectuales y ONGs plantearon en el ámbito internacional un Nuevo Orden Informativo Mundial (NOMIC). La propuesta fue satanizada en el contexto de la guerra fría y finalmente quedó olvidada. En el terreno práctico, nuestro país desarrolló decenas de experiencias de producción audiovisual del llamado vídeo alternativo y popular. En cuanto a la política de comunicaciones, algunos intelectuales asumieron que la democratización de la televisión en el país pasaba por tener una mayor producción local. La televisión privada logró tener cada día mayor 'producción nacional' y, al mismo tiempo, empeoró.

Resulta curioso, hasta cierto punto, que haya sido en universidades públicas de provincias, principalmente, donde se han desarrollado las experiencias de televisión y centros de producción universitarios.

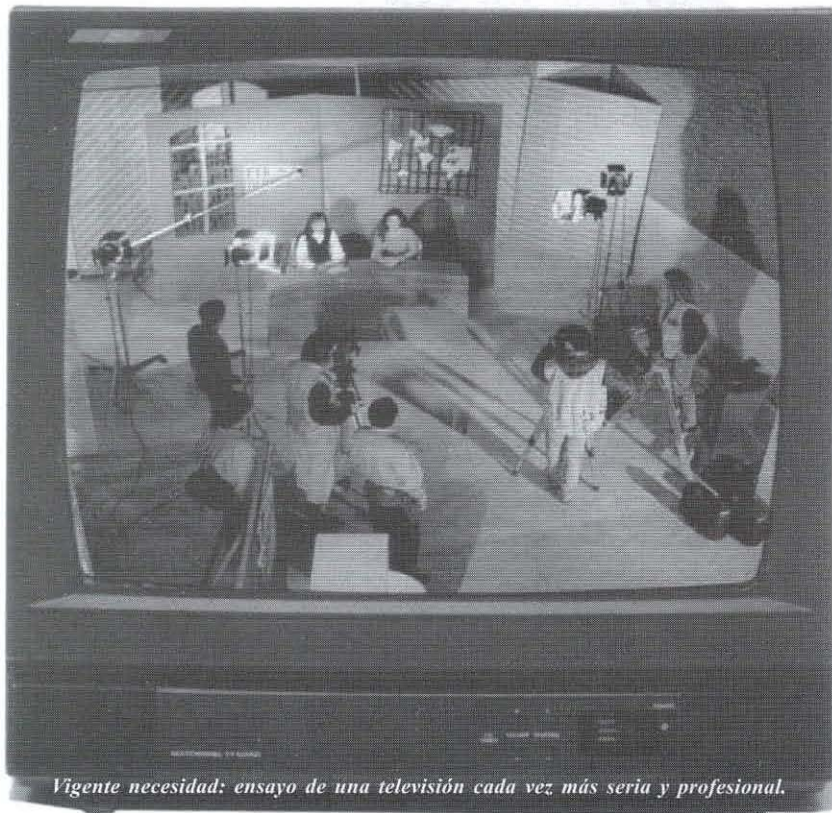
La pregunta básica es cuál debe ser la función de una televisión pública universitaria, y a partir de esto, qué modelo se debe desarrollar.

#### **Una televisión de todas las sangres**

Se debe comprender primero que, a diferencia de la televisión privada que asume a los ciudadanos como consumidores uniformes, una televisión pública debe expresarse y dirigirse a los diversos grupos culturales y sociales que componen el país.

La falta de recursos puede convertirse en una fortaleza si es que la televisión pública universitaria se transforma en un medio de comunicación para los diferentes académicos, no gubernamentales, culturales, periodísticos.

Esto implica construir mecanismos e instancias de participación democrática.



*Vigente necesidad: ensayo de una televisión cada vez más seria y profesional.*

tica de las instituciones de la sociedad civil, que es una de las garantías para no terminar como una pequeña televisión estatal.

### Un modelo de empresa

Las universidades debieron decidir entre tener un centro de producción, una unidad académica; en este último caso, vinculada o no a la escuela de comunicación social. En ese itinerario están descubriendo que hacer televisión es producir, distribuir y difundir, de manera industrial, productos culturales, informativos y educativos audiovisuales.

Estas empresas no pueden resolver de manera local y sostenible sus problemas. Para que el proyecto sea viable, debe ser nacional, con características corporativas, basadas en un uso intensivo y paralelo de los diversos instrumentos de comunicación.

### Sobrevivir y triunfar en la era informática

Este modelo de televisión pública debe hacer uso de todos los instrumentos tecnológicos disponibles, porque siendo (o debiendo ser) empresas audiovisuales) requieren de la informática en redes para comunicarse, automatizar sus procesos de producción y así reducir sus costos de operación. Por lo tanto, nuestras posibilidades de sobrevivir y desarrollarnos en una economía de mercado como la peruana, depende de la capacidad de inventar los funcionamientos a través de estos medios.

### Desarrollo concertado

Para eso se están coordinando esfuerzos y articulando

varios frentes. Se requieren intelectuales orgánicos dentro de equipos multidisciplinarios. Luego están las herramientas en la producción audiovisual que —para tener calidad y ser competitivo— requieren un equipamiento que va desde unidades de registro y edición, hasta set y equipos de transmisión local y regional. Este proceso debe ser concertado para que haya compatibilidad y complementariedad de los recursos.

### Viabilidad y sostenibilidad

El propósito es lograr que las televisoras universitarias y locales sean sostenibles. Se requiere combinar los recursos ajenos y los recursos propios a partir de una organización eficiente con estrategias para la reducción de los costos de operación. Que tengan una visión corporativa en la prestación de servicios audiovisuales y la creación de un paquete publicitario nacional. El papel de la cooperación internacional es importante pero sólo debe estar orientada hacia la adquisición de bienes de capital, capacitación e investigación.

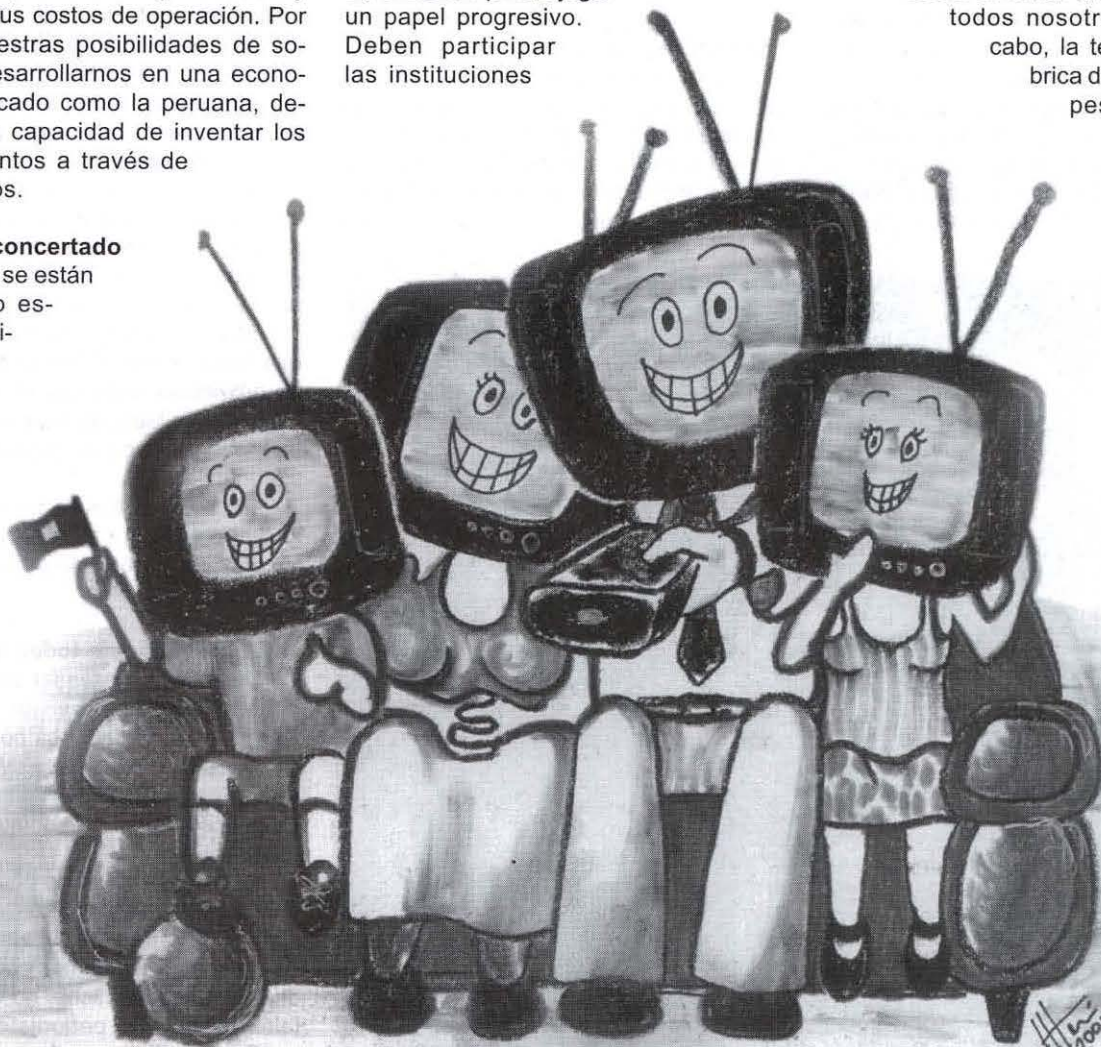
### El papel del estado

Dentro de esta propuesta, el Estado puede jugar un papel progresivo. Deben participar las instituciones

de la sociedad civil, redefinir su papel en las comunicaciones, en el marco de un proceso de recuperación democrática y reconstrucción institucional. Lo óptimo sería cuestionar la existencia de una televisión estatal, que ha servido como medio de comunicación del partido político de turno.

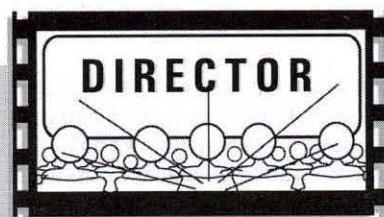
Debe establecerse una política de subsidios (que también sea administrada por la sociedad civil organizada) que permita apoyar la producción dirigida a las nacionalidades nativas y los grupos más vulnerables. Este subsidio se puede dar tanto en el equipamiento como en los gastos de producción, reconociendo el carácter público de las televisoras universitarias y locales y proveyéndolas del acceso al uso de los sistemas de satélite que están disponibles para el Perú.

De esta manera, tendremos una televisión que responda a lo que necesitamos en información, cultura, educación y diversión. Una televisión quechua y aymará donde haya que serlo; de Piura, Iquitos, Cuzco y Puno; de rock, tecno cumbia, huayno y marinera. Una televisión de rostros blancos, mestizos, cobrizos, chinos y negros. Tenemos derecho a soñar una televisión de todos nosotros. Al fin y al cabo, la televisión es fábrica de sueños... y de pesadillas. <sup>4</sup>





Por Rony Chávez Valladolid



# NUEVA SANGRE,

la misma  
esperanza

**Á**lvarez Velarde (Lima, 1968) se dio a conocer con **98 Thompson, C. Lloyd: un cuento de crimen y castigo y Rocés**, cortometrajes premiados por el Consejo Nacional de la Cinematografía (CONACINE). En ellos, se expresa un cineasta innovador, eficiente en el manejo del lenguaje, los espacios y el sonido (sobresaliente en *Rocés*). Más tarde, Velarde obtuvo el tercer lugar del concurso de guiones y proyectos de largometraje con **El destino no tiene favoritos**, proyecto actualmente paralizado por el retraso en la entrega de una parte del premio del CONACINE. El joven director no desespera y mientras prepara la música para su opera prima, nos cuenta sus impresiones sobre el cine peruano, su carrera personal, motivaciones y preferencias cinematográficas.

**¿Cuáles son tus referentes filmicos, las películas y directores que te han inspirado y que consideras cercanos?**

Probablemente Lubitsch en cuanto a estilo, estructura, al hecho de tener varios personajes como en las comedias de los treinta que se inspiran en las obras de Shakespeare. Luego Buñuel, Hitchcock en lo que se refiere a la composición de los planos, el tipo de encuadre: la construcción de un primer plano inmenso con alguien muy pequeño al fondo... esa imagen se me ha quedado en la retina.

**¿Cómo te iniciaste en el cine? ¿Desde cuándo surge en ti este interés?**

Estudie cine tres años en EE.UU. en el New School for the Social Research, pero antes me había graduado en Economía en la Universidad del Pacífico; estuve trabajando en este campo un año hasta que decidí dejarlo: sentí que cualquiera podía hacerlo, necesitaba algo más personal. Conseguí, entonces, la beca Ford que creo ya no existe. Lamentablemente, son pocas las becas que se dan para cuestiones artísticas.

**¿Cómo encontraste el nivel técnico y artístico al regresar al Perú?**

Mejor en comparación con mi nivel de estudiante, pero alejadísimo —obviamente— con respecto a las producciones tipo Hollywood en las que estuve como ayudante. Allí existe una infraestructura enorme, como en ninguna parte del mundo. Para Rocés —que filme aquí— contraté gente y tuve un manejo de equipos y personal que antes no había tenido. Hice este corto cuando escribía el guión de **El destino no tiene favoritos**, para ver el trabajo local y pensando en conformar mi equipo. La diferencia es que acá no se hace mucho cine y se tienen otros códigos como el de la publicidad. Por ejemplo, para la música de Rocés pedí al compositor una par-

titura de nueve minutos cuando en publicidad usan segmentos de medio minuto.

**¿Y cuanto a creatividad y talento?**

Falta arriesgar un poco más, adoptar ideas más vanguardistas. He visto cortos demasiado dialogados, muy discursivos. Cuando estudiaba fuera del país pude ver trabajos con más riesgos visuales, menos ceñidos a patrones; a veces salían mamarrachos, pero también aparecían cosas geniales.

**¿Te afectó el hecho que el CONACINE quisiera censurar tus cortos por ser hechos en EE.UU. y hablados en inglés?**

Parece que no sabían que allá uno hace todo. Yo hice cámara, animación, edición, puse la plata, por tanto el corto era peruano. Lo que sucedió es que el grupo de antiguos cineastas que hicieron la ley calcularon así: cuatro concursos al año con doce ganadores por cada uno; además, 50 cortos congelados tras derogarse la antigua ley; esperaban, pues, recuperar ese dinero con los concursos. Entraron cineastas nuevos y ganaron. Encima, de los 12 posibles ganadores del primer concurso, el jurado consideró que sólo siete merecían ser premiados. En la segunda convocatoria, mi corto **C. Lloyd**,... no pasó de la comisión técnica —conformada por cuatro de sus diez miembros (los cineastas)— y no le dieron el visto bueno. Para el siguiente concurso me aseguré que fueran todos los integrantes y así pudo pasar a competencia. Con el jurado es diferente; ahí hay críticos, guionistas, gente que no tiene intereses en juego. Finalmente, ganó.

**¿Cómo ha sido tu relación en adelante con estos cineastas y el resto de realizadores peruanos?**

Conocí en el camino a varios de ellos en función a los trabajos que he hecho,

pero no por la Asociación de Cineastas. He conversado con Tamayo y Lombardi, atraído por sus experiencias en varios largos. Con Micaela Cajahuaringa nos hicimos muy amigos tras haber trabajado juntos. No es que haya un grupo y se reúnan, no es así.

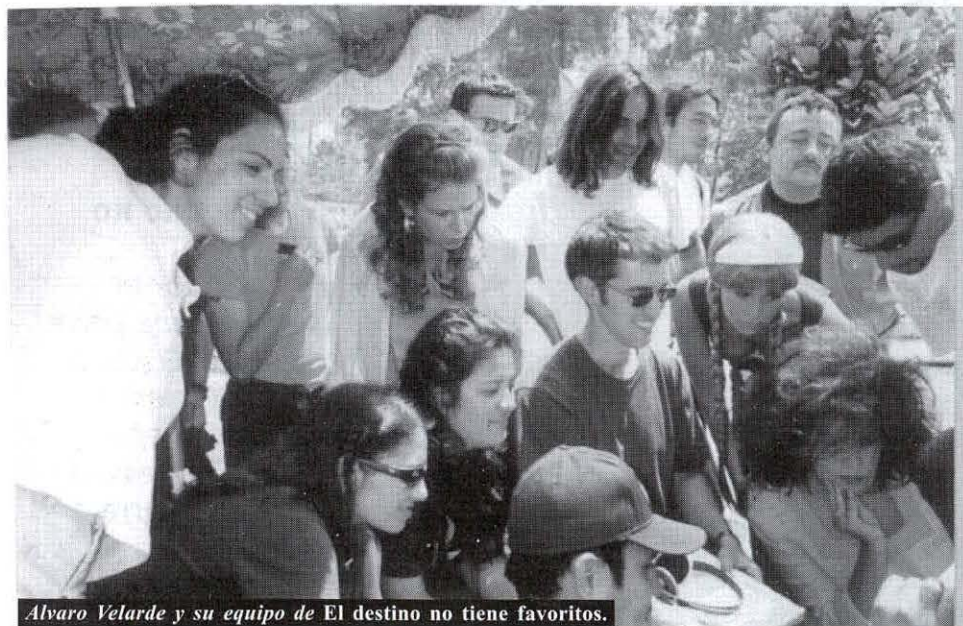
**¿Por qué crees que CONACINE haya retrasado la entrega de parte de tu premio? ¿Consideras que se necesita una mejor representación del gremio?**

No sé bien como se hacen las gestiones ahí. Tal vez los mecanismos de presión funcionarían si hubiera un gremio sólido, que se pronunciara. Al final creo que es una decisión política. Por otro lado, tengo la costumbre de trabajar solo; en EE.UU. te enseñan a hacerlo todo por ti mismo.

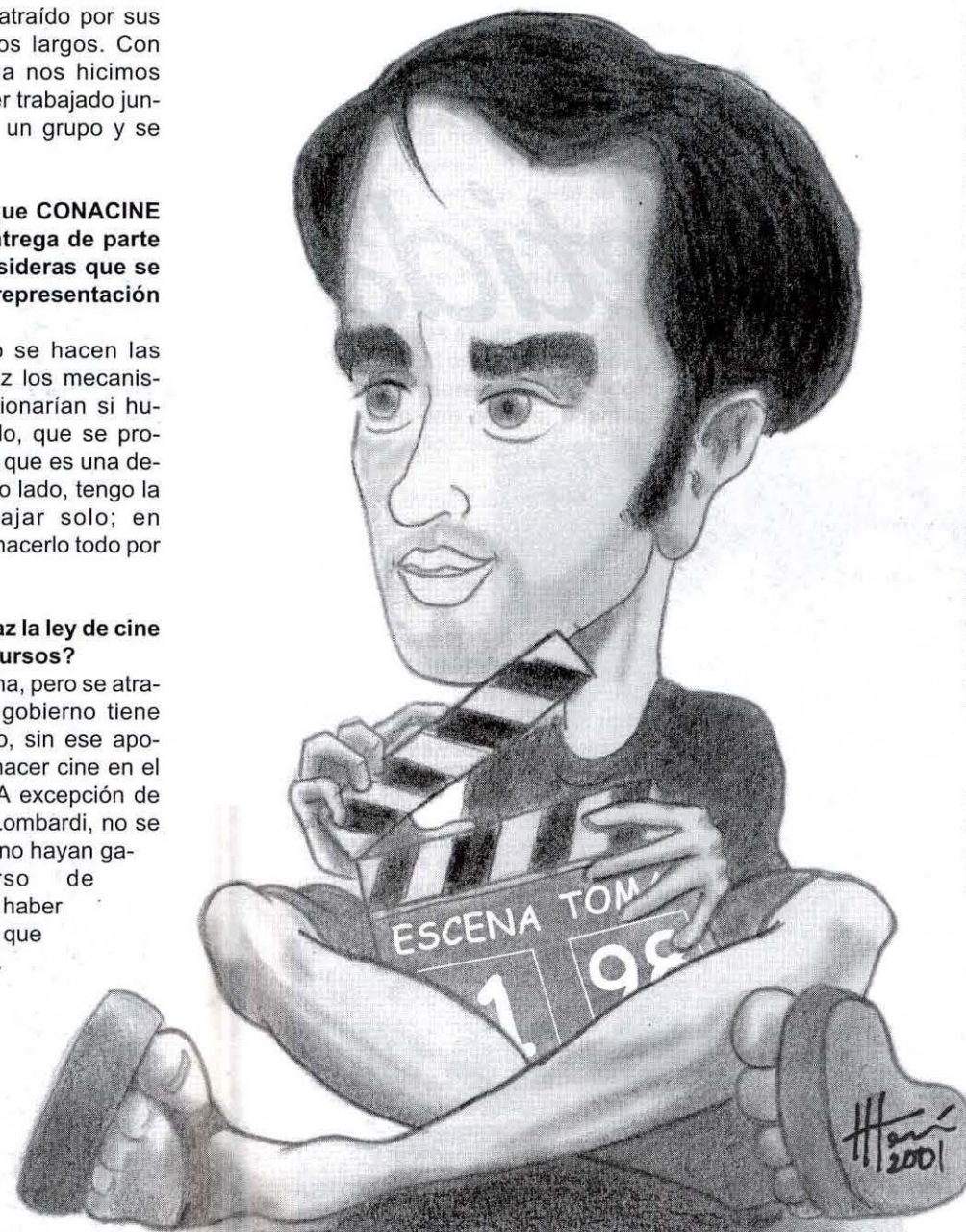
**¿Consideras eficaz la ley de cine y el sistema de concursos?**

Creo que sí funciona, pero se atrasa. Supongo que el gobierno tiene otras prioridades pero, sin ese apoyo, no se ve posible hacer cine en el Perú, así de simple. A excepción de las producciones de Lombardi, no se inician proyectos que no hayan ganado el concurso de CONACINE. Debería haber algo que les recuerde que el cine es importante.

**¿Conoces algún realizador nuevo que te haya gustado o que consideres cercano a tu forma de ver el cine?**



Alvaro Velarde y su equipo de *El destino no tiene favoritos*.



*Falta arriesgar, adoptar ideas vanguardistas. He visto cortos demasiado dialogados, muy discursivos... fuera del país pude ver trabajos con más riesgos visuales, menos ceñidos a patrones; a veces salían mamarrachos, pero también aparecían cosas geniales.*

Vi un corto de Javier Dueñas que me pareció muy bueno. Por otro lado, Daniel Rodríguez es un cineasta con el que compartimos muchos gustos y criterios; hizo un par de cortos muy buenos: *El colchón* y *Triunfador*. Con él tengo como una química perfecta; nos retroalimentamos al conversar sobre nuestros proyectos y ambiciones. Asimismo, tiene un planteamiento estético muy interesante en el aspecto visual. Daniel también fue economista y ahora estudia cine en Nueva York.

**Háblanos de la película. Sabemos que se trata de una comedia que sitúa la historia en la grabación de una telenovela.**

**¿Cómo se plantea realidad y ficción dentro de una ficción?**

Traté de plantear dos tipos diferentes de narración; una para los momentos de 'realidad' y otra para cuando se recreaba la novela, asumiendo sus convencionalismos, clichés, planos contraplanos, etc., para que finalmente la 'realidad' se convirtiera en telenovela y haya un intercambio de parámetros, de estilos.

**¿Cómo esperas que la reciba el público?**

Espero que guste y sorprenda.

Es un filme bastante diferente; no es habitual una comedia en el cine peruano, menos ésta que es medio abstracta. Me dicen que tal vez el público no se identifica, pero tampoco lo hace con las películas norteamericanas; en general, no creo que la gente sólo busque lisuras o sexo, como otros me reclaman. La película tiene varios niveles, puede haber gente que vaya sólo por la historia y se divierta con ella, como puede haber personas que vean los simbolismos, sarcasmos y la crítica que se plantea contra la telenovela, el matrimonio y los conceptos de ascenso social; todo dentro de la historia de las empleadas y las señoras.

**¿Tienes alguna fecha probable de estreno?**

Me gustaría que sea en fiestas patrias, pero depende del dinero de CONACINE sin contar, además, que las fechas se van pasando y una cosa atrasa otra. Tampoco puedo presentar la película apenas la termine: el lanzamiento, la publicidad, el trailer tiene que estar bien preparado, se tiene que generar expectativa. Un lanzamiento tiene que estar muy bien diseñado porque el cine no da tiempo y, si una película no funciona, a la primera semana la sacan.

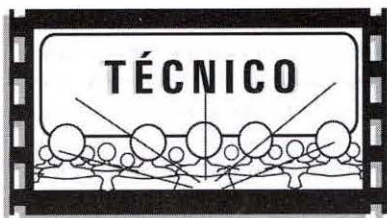
**Supongo que no tienes algún proyecto en mente hasta que no se termine el proceso y se evalúe.**

Tengo algunas historias en la cabeza dando vueltas, pero nada en concreto. Esta experiencia me ha servido para conocer la realidad peruana: por un lado, con un mercado muy pequeño y, por otro, con películas que cuestan mucho. Entonces quedan dos alternativas: haces que más gente vaya al cine o abaratas tus costos. Si voy a quedarme aquí, pienso, trabajo algo pero, ¿qué hago para que funcione? Habría que evaluar que es lo mejor; quizás escribir un guión y tratar de venderlo afuera. En este proyecto se han gastado 300 mil dólares hasta el momento y todavía falta lanzamiento, copias, entre otras cosas. Lo que no entiendo es como en una ciudad con diez millones de habitantes una película súper exitosa sólo haga 300 mil espectadores.

**¿Manejas alguna hipótesis?**

Supongo que es por la crisis económica. Sin embargo, el cine es el entretenimiento más barato —una cerveza cuesta lo que una entrada—. Además, las condiciones de las salas han mejorado, atrás quedó ese periodo en que ibas al cine y no podías escuchar nada por las pésimas condiciones de exhibición.

Habría que promover la costumbre de ir al cine, acá no se consume cine; **Coraje** tuvo 70 mil espectadores y **Martín H.**, que por todos lados escuchabas que era buenisima, sólo treinta mil. ◀



# La imagen sometida

El director de fotografía Juan Durán (Lima, 1954) ha sido uno de los artífices principales de dos películas peruanas que aguardan estreno: **El bien esquivo** de Augusto Tamayo, y la **Bala perdida** de Aldo Salvini, trabajo este último grabado en vídeo digital.

Por Carlos Zevallos Bueno

**H**ablar con él constituye un veloz paneo por una cinematografía, la nuestra, que siempre ha dependido del empuje de unos cuantos entusiastas.

Aquí hay excelente personal técnico, lo que nos falta son directores. Aparte de Lombardi, ninguno goza de continuidad. Tamayo, por ejemplo, apenas va por su tercer largo. Y Salvini merecía rodar su ópera prima antes, mucho antes.

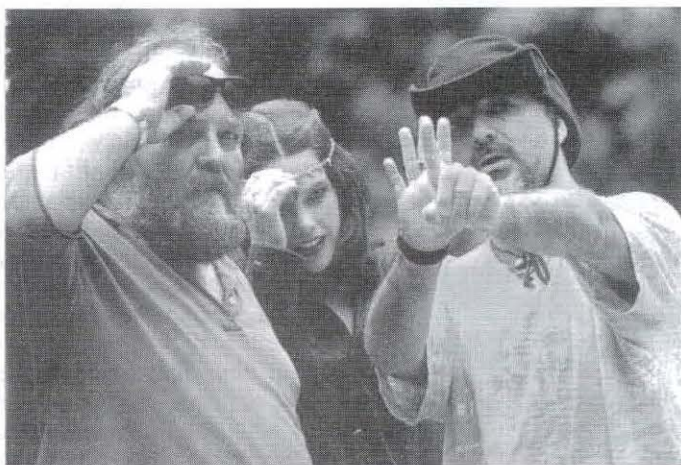
Nos dice que sus pinitos fueron a mediados de los setenta, haciendo producción ejecutiva en cortometrajes. La ley 19327 garantizaba la exhibición obligatoria entonces, y se realizaban muchas películas breves. Me interesé en la cámara viendo a los fotógrafos chamber. Soy autodidacta; pienso que, en mi oficio, el fundamento es el encuadre, la intuición de colocar los elementos y conseguir la imagen que el director necesita. Eso no se aprende: lo demás, lo técnico, sí.

Es una lástima —reflexiona— que unos cuantos productores imbéciles se hayan aprovechado de la ley para hacer dinero fácil con cualquier porquería. Porque muchos nos iniciamos gracias a ella.

## El amigo americano

A diferencia de varios directores, yo he tenido continuidad. No me quejo.

Su currículo consigna veinte largometrajes, buena parte de los cuales corresponden a coproducciones entre Iguaña Films —la empresa de Luis Llosa— y el estadounidense Roger Corman (productor de *trash movies*; autor de culto, allá en los sesenta, de algunas adaptaciones filmicas de Poe). Eran guiones endebles, pero los americanos trajeron equipos de primera. Ahí nos fogueamos una veintena de personas.



«Aldo es un tipo alucinante, el Tarantino peruano». Discutiendo una toma con el director de *La bala perdida*; detrás, la actriz Daniela Sarfaty.



Filmación de *El bien esquivo*, proyecto que ha debido superar mil y un problemas. Durán opina que ha sido su mejor desempeño fotográfico.



«Mi generación se formó al amparo de la 19327, en los cortometrajes».

A la deriva y sin ley, el corto nacional se encuentra hoy reducido a esfuerzos esporádicos como *El colchón* (1998) de Daniel Rodríguez.

La primera de estas co-producciones, **Misión en los Andes** (1986), fue estrenada en salas y resultó, junto con **Calles peligrosas** (1987), una excepción: las otras, carentes de intención artística alguna, sólo circularon en cable o vídeo. ¿Incomodaba trabajar en proyectos de tan poco interés?

*En cine, hermano, nadie se da el lujo de decir: «¿sabes qué?, tu proyecto no me gusta». ¡Al diablo lo artístico, si quieres! ¿A ti no te interesa trabajar?*

### El siglo de las velas

Admite, sin embargo, que hay proyectos como **El bien esquivo** donde *el compromiso es otro porque, además de un guión magnífico, se trata de tu país, de tu historia.*

Varios meses de rodaje, entre el '99 y 2000; actores disponibles sólo fines de semana y presupuesto reducido. Los obstáculos de siempre. Y el tesón habitual.

*La historia sucede en Lima, en 1618. Fue muy estimulante como fotógrafo: los claroscuros, la iluminación tenue, el tono anaranjado de las velas. Aunque dispuse de una cámara de 16 mm. muy limitada, con mi compadre Augusto he dado lo mejor de mí.*

### Disparos al aire

*Salvini es muy personal: cada personaje tiene una luz característica, el día y la noche pueden confundirse.*

Margarita Morales, productora de **La bala perdida** y mujer fuerte de Iguana Films, supo de un excelente laboratorio en Texas, especializado en el *transfer* (traspaso de digital a celuloide). *Ella me convocó, luego de hablar con Aldo. Por supuesto acepté, pero no del todo convencido. El laboratorio nos mandó una copia en 35 mm; la vimos y pensé: algo ocultan. Grabé mis propias pruebas —sin luz, con luz, travellings— y las*

*«Los técnicos experimentamos con nuestras máquinas, hacemos publicidad, videos institucionales, televisión... pero un director que filma un largo cada ocho, nueve años, ¿cómo agarra oficio, cancha?»*

*mandé con un poco de cachita. Quedé muy sorprendido cuando vi lo que nos devolvieron.*

*El cine sigue adelante en textura y definición —nos explica—, pero hemos grabado con una Sony DVcam digital, siguiendo las instrucciones del laboratorio, y creo que al gran público no le molestará la diferencia, quizá ni siquiera la perciban. La tecnología avanza a diario; hemos logrado una imagen totalmente aceptable.*

### Corazón partido

Le pareció increíble que terminaran de rodar **La bala perdida** en veintitrés días, cuatro semanas de enero, 2001. Inaudito y esperanzador.

*...y, sin embargo, puede que el tiempo desplace al soporte químico y me entró nostalgia, la verdad. Yo me formé con la cámara enorme, sus tornillos, sus tuercas, su taca-taca. Sentías la cinta al colocarla, cargabas la cámara con tus asistentes, ubicabas los reflectores. Un asunto romántico, la verdad.*

Vaya que la camarita digital minora

el trajín: basta apretarle un botón, se lleva en la mano y la luz de una linterna es suficiente. Pese al 'romanticismo', Durán resume bien las ventajas: *La opción concreta de hacer cine en un año, entre amigos, con una historia al alcance de tus posibilidades.*

El *transfer* sí que es caro —300 dólares el minuto—, pero los costos de rodaje han decrecido para no creerlo: 200 latas de negativo, a cuatro minutos por unidad, mínimo, para un largometraje, y cada lata alrededor de 260 dólares; la camarita, en cambio, usa cassettes de 40 minutos, cada uno a 19 dólares.

### Final

*Si esto continúa así, tendré que retirarme. Es muy sencilla la camarita... Lo dice medio en broma, medio en serio. ¿La simplificación tecnológica erradicará a los directores de fotografía?*

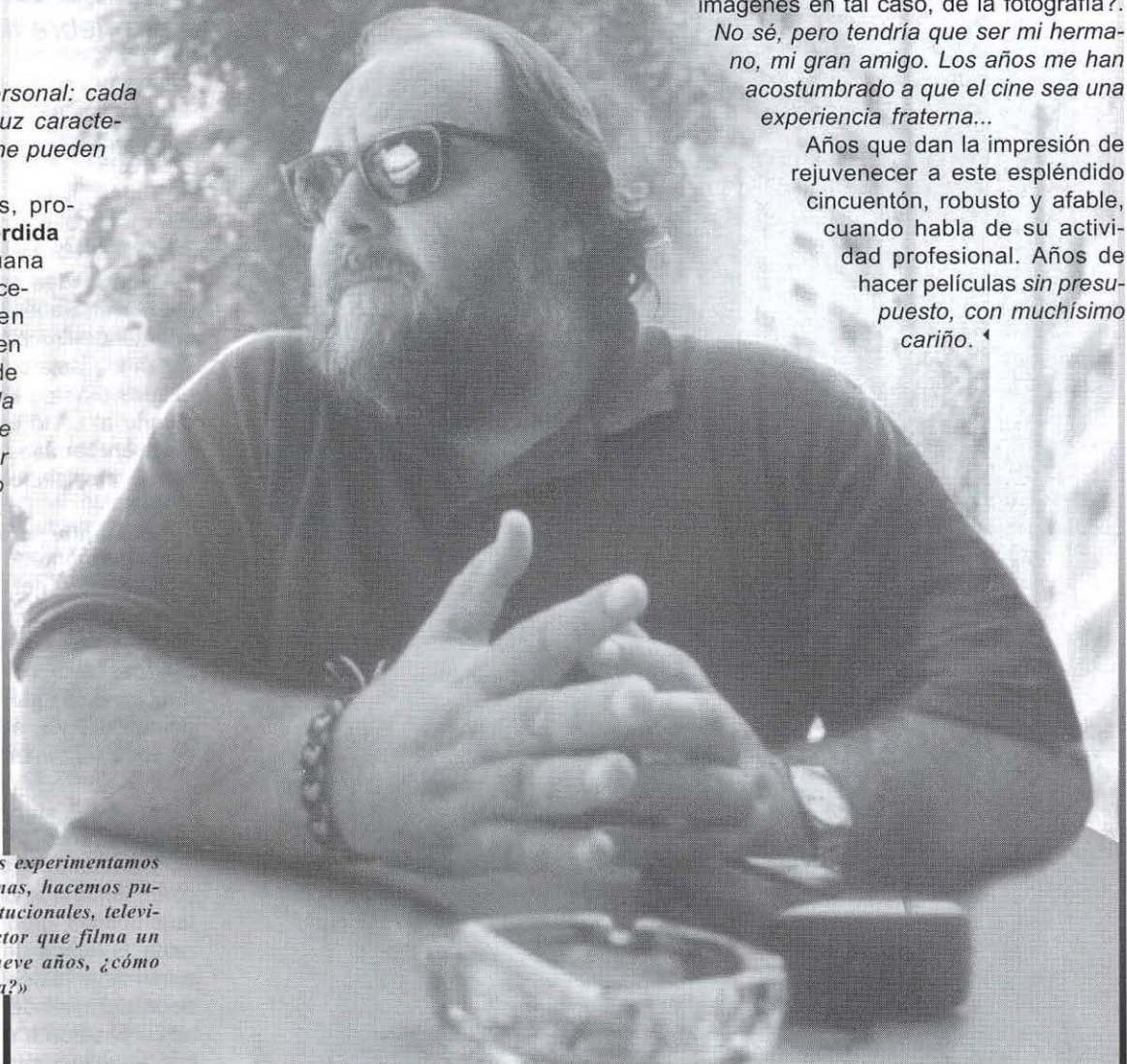
*No, en absoluto. Aportamos la luz, la composición; la atmósfera de la escena, nada menos. No sólo nos ocupamos de la cámara, sea grande o pequeña. Aún seremos útiles.*

Y si se retira, ¿qué hará? *Dirigir, tal vez.*

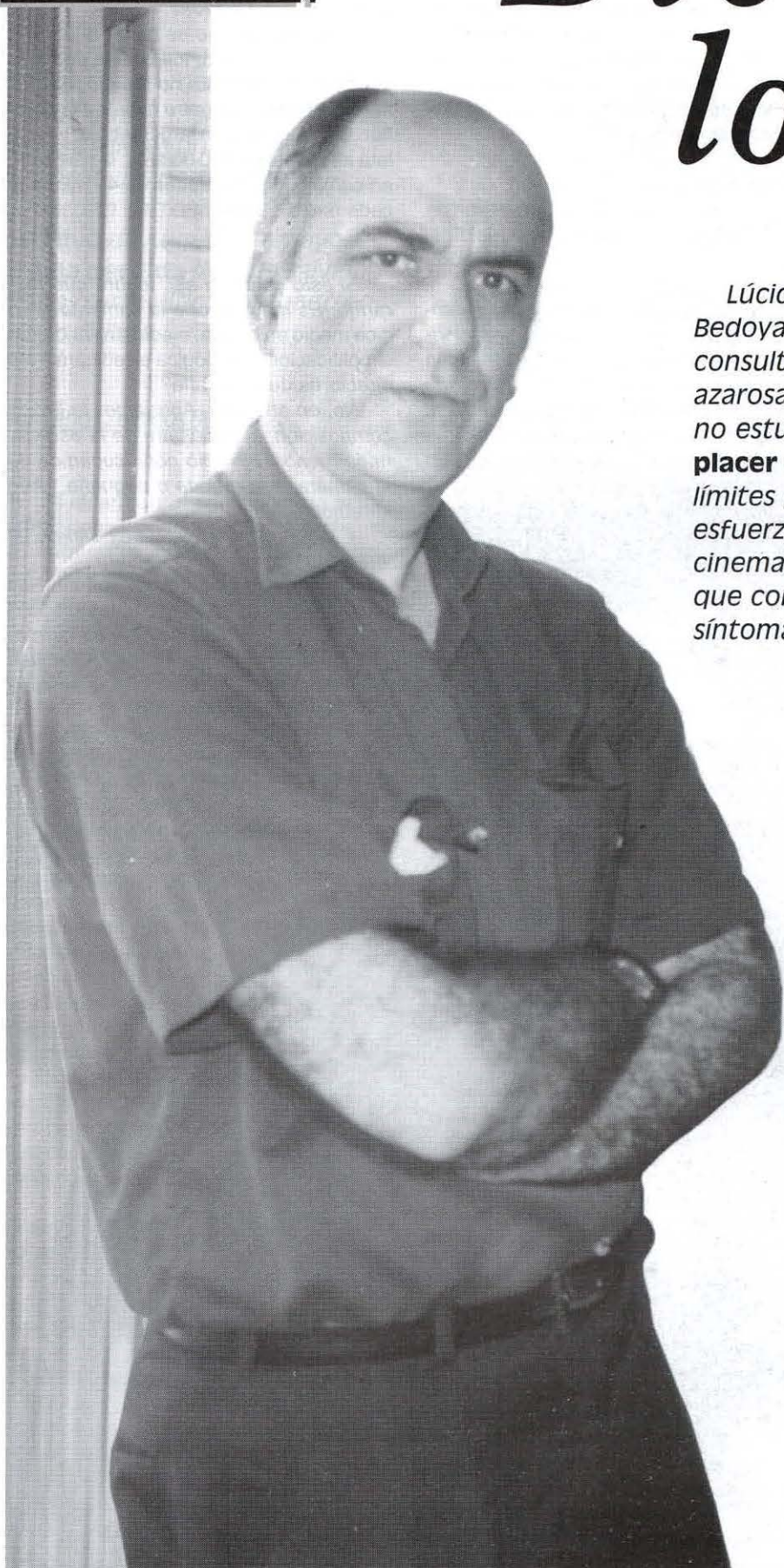
¿Y quien se encargaría de someter las imágenes en tal caso, de la fotografía?.

*No sé, pero tendría que ser mi hermano, mi gran amigo. Los años me han acostumbrado a que el cine sea una experiencia fraterna...*

Años que dan la impresión de rejuvenecer a este espléndido cincuentón, robusto y afable, cuando habla de su actividad profesional. Años de hacer películas *sin presupuesto, con muchísimo cariño.* <sup>1</sup>



# Dichosos los ojos



*Lúcido crítico e investigador, Ricardo Bedoya es referente obligado para consultar el nivel de un filme o la azarosa historia de nuestro cine. Aunque no estuvo en sus planes, hoy dirige **El placer de los ojos**, que, pese a los límites propios del formato, es un inédito esfuerzo de difundir cultura cinematográfica en televisión, aventura que comenta aquí junto con otros síntomas de esa fiebre llamada cinefilia.*

*Por Gabriel Quispe Medina*

¿Consideró viable este proyecto?

No fue idea mía. Ante mi escepticismo inicial, Bernardo Cáceres, asesor de la anterior dirección del canal 7, lo incluye en la franja cultural propuesta en los últimos días de Fujimori. Pensamos dedicarlo al corto peruano, no resultó, se hicieron cambios y salimos con el gobierno provisional ya en funciones.

¿Compite con Bruno Pinasco y Verónica Ayllón?

Creo que no. Son espacios con objetivos distintos pero necesarios en el lanzamiento que presenta los filmes al público, claro, como productos casi uniformes. En **El placer de los ojos** hay un punto de vista, aunque no desarrollado en toda su dimensión.

¿Por qué su programa es todavía una rareza aquí?

Durante 20 años la TV desconfió del cine. Temió que darle tribuna podía quitarle público, gran tontería. Y luego comparte la lógica de la distribución norteamericana: las películas llegan a la *caja boba* para venderlas. De spots publicitarios pasaron a **making off**, entrevistas con estrellas, sorteos, etc.

¿Los críticos no deberían conectarse más con el gran público?

La opinión del crítico en Latinoamérica, salvo quizá en Argentina o Brasil, es minoritaria y poco influyente. Está confinada a la sección cultural de los diarios, para un público generalmente compuesto de universitarios o profesionales, que no decide la suerte comercial de película alguna. Es un círculo vicioso.

A veces manejan conceptos y términos que pocos entienden.

Sí, puede ser que, fuera de medios masivos, se usen con más libertad, aunque no sean de dominio común. Ahora tengo mayor conciencia del perfil del público con los e-mails enviados al programa para opinar o pedir datos. En la prensa es menos posible. Además aquí hay poca tradición polémica, la voz más provocadora puede no encontrar respuesta. En revistas argentinas la correspondencia es nutrida.

¿Su primera crítica fue sobre *El padrino* de Coppola (*Hablemos de cine* 65, 1973)? Sí, a los 17 ó 18 años.

Habló de chatura artesanal, superficialidad, imágenes pobres y sin sugerencia.

Cada criterio obedece a un momento. Mi falla fue compararla con *Party girl* de Nicholas Ray —fuerte denuncia social aún siendo muy hollywoodense y rodada en Cinemascope— y otros casos de tradición gansteril ajena a *El padrino*. Coppola hace una saga familiar viscontiana de interiores y contraluces estilizados y sofocantes, en torno del clan mafioso que sobrevive y se preserva en la disgregación. Es un filme logrado, con imágenes sugestivas y evocadoras, pero no la obra maestra que suele decirse. La parte siciliana me parece desastrosa.

Intelectuales como Vallejo, Mariátegui, Basadre, L.A. Sánchez, Oquendo de Amat, Xavier Abril y Martín Adán se interesaron en el cine, pero ninguno demandó su expresión nacional. ¿Cuál fue la razón?

No se pensaba un cine que refleje una identidad o cultura popular, recién sucede en los años '50 con la Escuela de Cuzco. Antes hubo chispazos. En 1928 *La Perricholi*, ambiciosa reconstrucción de época filmada en diversos escenarios limeños, pretende erigirse como película del régimen y capaz de competir con la UFA o Hollywood. Chocano elogia, Basadre ataca. El debate supera lo cinematográfico e incluye la oposición a Leguía y la disputa entre indigenistas e hispanistas.

Pocos recuerdan que Ud. escribió con Guillermo Niño de Guzmán el guión de *La fuga del Chacal*, cinta de Augusto Tamayo.

Pancho Lombardi dijo «a ver, hagan

## FUERA DE SITIO

Frases que merecían rescatarse.

\* Los primeros textos de cine surgen de las mismas salas de exhibición. En los años '20 hay ideas de interés aunque todavía sin espíritu crítico sistemático.

\* *Hablemos de cine* se excedió en atacar a Bergman, Buñuel y otros por realzar maestros de Hollywood. Luego se corrigió.

\* La crítica oficial en esa época era pésima. Una vez un comentarista habló de confusos *flashbacks* cuando los rollos se proyectaron en desorden.

\* Ninguna generación del cine peruano aprendió de la anterior. Los breves impulsos se evaporan por X razones y volvemos a fojas cero.

\* El tema económico es central. Recobrar el contacto perdido con el público es muy difícil. Los espectadores cambian vertiginosamente.

\* El video digital ha creado mucha expectativa pero aún es una incógnita.

\* El oficio se logra con continuidad: Ford hizo su primera obra maestra después de 40 films, Griffith filmó cientos de cortos antes de revolucionar el cine.

un guión», previa discusión por **Maruja en el infierno**. Lo entregamos y a los dos años se hizo, conservando sólo la primera mitad. El personaje violento y psicopático se volvió héroe. No lo disfruté ni me interesa hacerlo de nuevo.

¿Debe seguir existiendo Conacine?

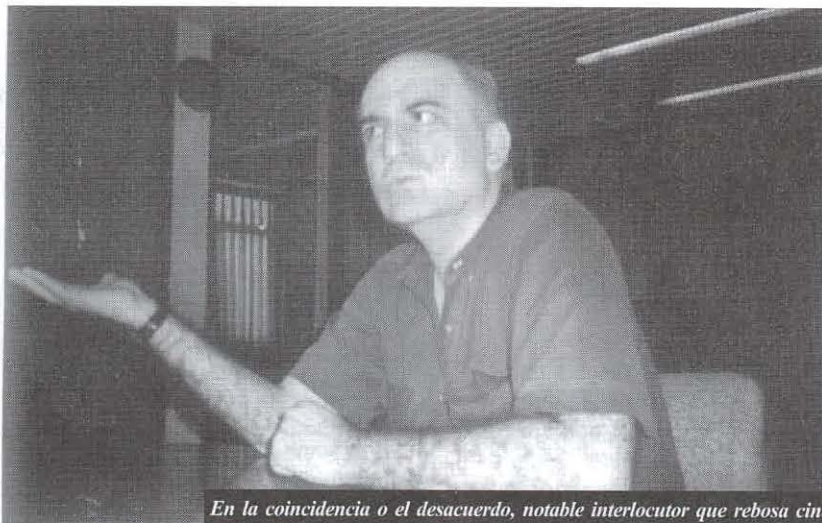
Ha hecho lo posible, convocado concursos y premiando incluso sin recursos para presionar a las autoridades. Si no se cumple la ley sólo queda cambiarla, y ahí sí desaparecer Conacine. Es responsabilidad del Estado.

¿Podría la TV hacer coproducciones?

El problema es el reducido mercado. Poco público, pocas salas. No se puede recuperar la inversión.

¿Qué tema particular le atrae para investigar?

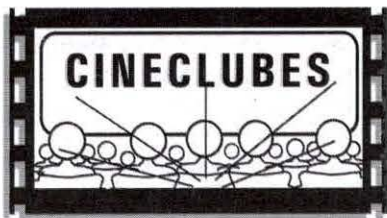
Sólo falta redactar una extensa historia documental del cine nacional que consigna todo lo publicado sobre filmes y demás temas cinematográficos en nuestro medio. Será lo último que haga sobre cine peruano, al menos en mucho tiempo. Tengo otros proyectos: **El lenguaje del cine** y **El análisis del cine**. ◀



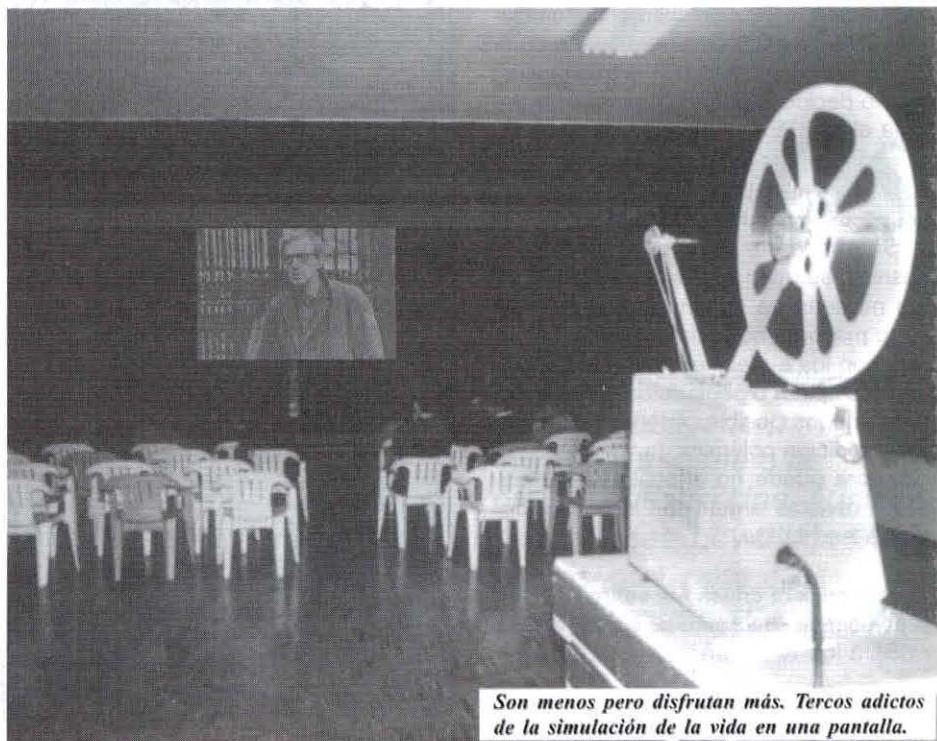
En la coincidencia o el desacuerdo, notable interlocutor que rebosa cinefilia.



Una cierta mirada desde la óptica opuesta a la habitual.



El cineclub encarna la vieja dualidad artístico-comercial de la actividad cinematográfica. Albergue de la cinefilia y refugio de obras marginadas, actualiza percepciones y ayuda a esclarecer el desarrollo histórico del mayor espectáculo del siglo XX. Sin pretender un estudio exhaustivo, ofrecemos aquí una mirada al cineclubismo en el Perú, sus hitos y principales promotores, a medio siglo de su aparición.



Son menos pero disfrutan más. Tercos adictos de la simulación de la vida en una pantalla.

# El goce de los que quedan

Por Gabriel Quispe Medina

Empezando los '50, los primeros cineclubes se dirigieron especialmente al gusto de la clase media más instruida. Destacaban grandes autores europeos que exigían cierta sensibilidad y base cultural en menoscabo de notables artesanos hollywoodenses que apostaban más por el espectáculo y mayor complicidad con la platea. Pioneros del cine mudo, neorrealistas, el joven Fellini, Buñuel, Renoir, Ingmar Bergman, el japonés Kurosawa, dejaban atrás sin discusión a Ford, Hawks, Hitchcock, Walsh, Nicholas Ray, etc.

Sin embargo, la labor del Dr. Miguel Reynel, fundador de la mayoría de aquéllos, no sólo interesó al incipiente movimiento cinéfilo limeño, facilitando la visión de películas casi inaccesibles por su antigüedad, sino que dirigió desde 1965, y por más de treinta años, la Cinemateca Universitaria de la U. Agraria, fuente indis-



pensable para la exhibición cineclubística hasta nuestros días.

El aporte de miembros de *Hablemos de Cine* al Cine Club de la Universidad Católica, a mediados de los '60, convirtió el conversatorio en espacio de confrontación estética inspirada en la revista francesa *Cahiers du cinéma*. El grupo impulsó la revisión del cine norteamericano clásico y moderno, y logró cambiar la óptica de un sector de aficionados.

Cualquier ciclo valioso llenaba salas; había diversas posibilidades, algunas sumamente ideologizadas, acorde con la coyuntura política nacional o mundial. En ministerios, museos o universidades podían verse clásicos o joyas recientes ante un circuito comercial que ya flaqueaba. Incluso, el cineclub fue a veces la única opción de apreciar obras censuradas en democracias o dictaduras.

Muchos factores complotaron en los '80. La crisis económica y políti-

ca, la novedad del vídeo, el repunte de la industria de Hollywood sobre la europea a fines de los '70 —que desequilibró la cartelera poco a poco en detrimento de la variedad—, y la paulatina desaparición filmica y física de los viejos maestros de aquí y allá, alejaron al público de las salas en general, quedando peor parado el cineclub. La distancia entre la nueva generación y la cinefilia ha permitido sobrevivir en la década del cable y la recesión agobiante a unos cuantos espacios por la terquedad de sus impulsores.

La asistencia es reducida, y en muy pocos lugares subsiste el conversatorio habitual: **BCR, Arcais** (ambos a cargo del grupo **Imágenes**), **Video Fórum Psicoanalítico de Miraflores**,... y paremos de contar. La **Filmoteca de Lima**, dedicada



esencialmente al archivo y la restauración, ofrece el mejor programa del circuito cultural: reúne todas las épocas y procedencias y brinda profusa información, pero lamentablemente sólo realiza conversatorios extraordinarios. Por último, la gente ya no debate con la efervescencia de antes, no manifiesta abiertamente su opinión.

Mientras que por su lado, el Cine Arte de San Marcos presenta día a día una amplia gama de ciclos (géneros, épocas, países, directores, actores, etc.) que, eventualmente, incluyen charlas informativas. Y por último, el Méliès, con dos décadas a cuestas, se erige como una muestra significativa de la resistencia heroica que el cine club, sutileza cultural agredida por todos lados, emprende en un contexto hostil y ajeno. Larga vida a este último reducto intimista y casi marginal. ◀

*Desde 1980, el cine club Méliès ha divulgado películas imprescindibles. Dos décadas después, el público ha disminuido y el futuro de la sala es incierto. Pero la pasión de Walter Meza Medina, su fundador, sigue siendo la misma.*

¿Cómo decides incursionar en el cineclubismo?

Integrando el Grupo Abeja, la ACJ nos propuso crear un cine club con el necesario equipo técnico y humano; éste se desintegró en un año y quedé como único responsable. Por pura vocación decidí continuar todo este tiempo solo, salvo eventuales ayudantes. En esa época el público mantenía vivo interés por los grandes realizadores y el legado clásico del cine, que hacían agradable la difusión y llenaban ésta y otras salas. Desgraciadamente, estos valores se han ido perdiendo en los últimos tiempos por una nueva concepción de los espectadores.

¿En qué medida crees que los cineclubes han aportado a la cultura cinematográfica de las últimas décadas?

En cierto periodo influyeron, pero ahora han sido relegados por la difusión del vídeo —que también afectó al circuito comercial—, el cable y, últimamente, los multicines. Estos últimos trajeron su propia filosofía, más ligera y expeditiva. Quedó, entonces, en un segundo plano la cultura cinematográfica y la revisión de los pioneros.

¿Cuál es el futuro del Méliès y los demás cineclubes?

Los cineclubes tienen problemas muy grandes: el público perdido con los años es difícil de recuperar. El futuro del Méliès es impredecible; no sé hasta cuándo podré mantener este esfuerzo personal. Me gusta este trabajo y satisface que los amigos compartan la afición. En adelante, sin embargo, será difícil continuar. Basta recordar que una sala prestigiosa como *El Cinematógrafo* cerró sus puertas debido a la escasa acogida. El Méliès seguirá mientras tenga la chispa prendida, el deseo de persistir en la faena.

¿Crees que el cinéfilo debe tener una sensibilidad particular?

Quizás ahora sí. Antes no, porque la gente acudía en masa al cine, era un gusto muy popular. Pienso, es una intuición la que permite captar, entender mejor, la riqueza del lenguaje cinematográfico, deleitarse con ella. Es un clima psicológico similar al de la inclinación literaria, musical, pictórica o de cualquier actividad humanística.

¿Te gusta más el cine clásico que el contemporáneo?

No necesariamente, siempre ha habido buenas y malas obras; puedo disfrutar antiguas y modernas sin prejuicio alguno. La percepción de la obra está al margen de su antigüedad.

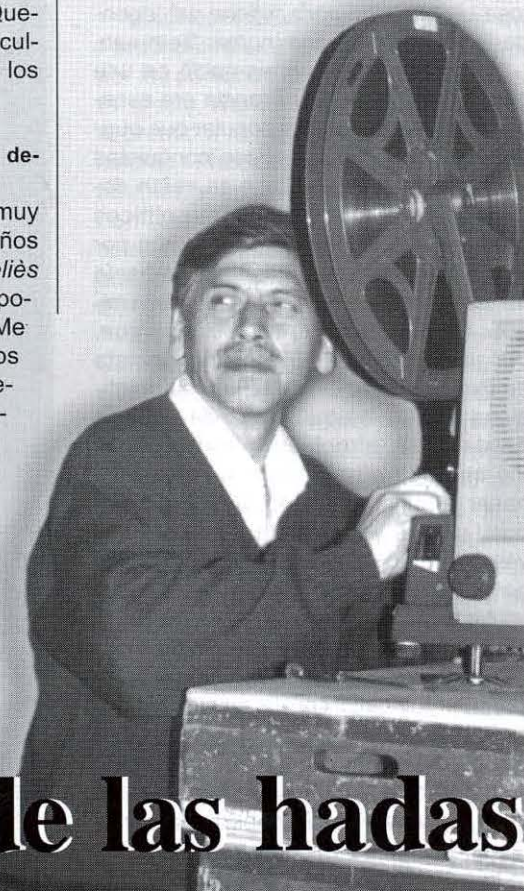
¿Cuál es tu balance del cine peruano?

Lamentablemente, no es un cine que me emocione. Es muy difícil hacer películas aquí, se necesita mucho dinero que no hay, y tampoco han habido suficientes talentos. Falta oficio y humildad en los autores.

¿Qué hacer para mantener la afición y vocación cinematográfica?

Debemos difundir su historia, explorar el lenguaje y argumentar habitualmente entre amigos y aficionados para conservar su sensibilidad y categoría de arte, en vez del fácil entretenimiento en que se ha convertido. ◀ (GQM)

# Méliès, el reino de las hadas







Todos los años, la magia del cine se apodera de Cannes, la mediterránea ciudad francesa. Durante dos semanas, una avalancha de imágenes desfila por la pantalla gigante del Palais y los principales cines de la localidad.

# El festival Rey

## CANNES 54 años

Por René Weber Waser

Del 9 al 20 de mayo, el 54 Festival Internacional de Cine de Cannes abrirá sus puertas a artistas, directores, guionistas, productores, distribuidores, periodistas, medios de comunicación y, obviamente, a una inmensa cantidad de espectadores. En esta oportunidad el jurado lo preside la fabulosa Liv Ullman, actriz fetiche del legendario realizador sueco Ingmar Bergman.

El Festival de Cannes nació en una época convulsionada. Francia era escenario de un movimiento popular que pugna por obtener históricas conquistas sociales; Alemania e Italia se veían dominadas por modelos socio-políticos autoritarios; España se desangraba por la guerra civil; en la URSS, Stalin hacía de las suyas eliminando a sus enemigos. En respuesta a los italianos que, por una iniciativa del régimen fascista de Benito Mussolini, ya tenían su prestigiosa *Mostra internazionale* de Venecia desde 1932, el gobierno francés decidió en 1939 que Francia, país que vio nacer el cinematógrafo de los hermanos Lumiere y la industria fílmica a través del empuje de los Pathé y Gaumont, no podía quedarse atrás y debía tener un festival.

Lamentablemente, el día previsto para la inauguración del Festival de Cannes coincidió con la movilización y declaración de la segunda Gran Guerra. Se tuvo que esperar el final de la conflagración y el 20 de setiembre de 1946, en una Francia gobernada por el General Charles De Gaulle, se inauguró la primera versión del festival. Desde

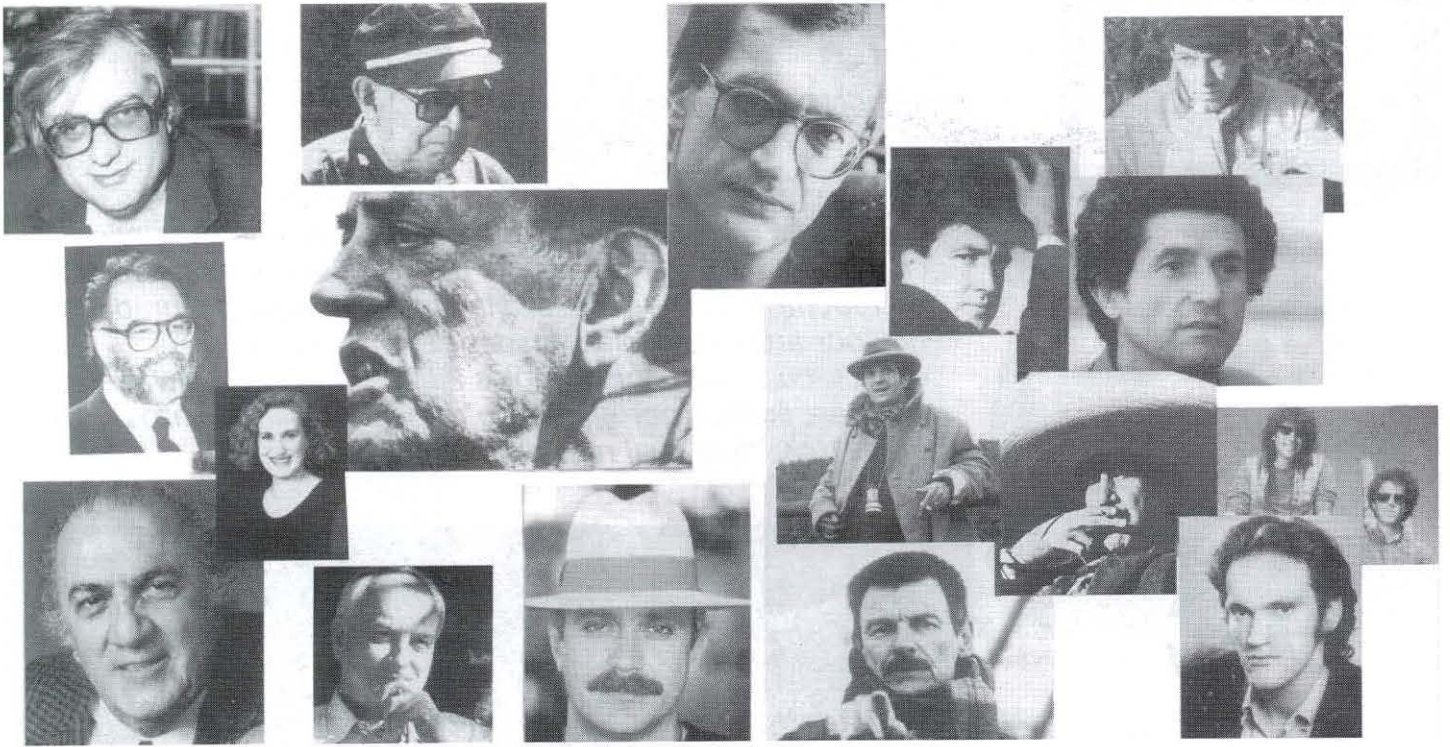


1952. Orson Welles, a la izquierda, discute su versión de Othello con el presidente del jurado, Jean Cocteau, al medio, y con el actor predilecto de este último, Jean Marais. Tras cuatro años de problemático rodaje, el filme fue presentado en Cannes y se alzó con la codiciada Palma de Oro.

entonces el importante evento se ha desarrollado anualmente, salvo en los años 1948 y 1950, en los que se canceló por razones económicas y pequeñas desavenencias políticas. Desde sus inicios, el festival estuvo centrado en la competencia oficial, pero la famosa revuelta obrero-estudiantil de mayo 68 también alcanzó al cine y, como corolario de los vientos de reforma, surgieron muestras paralelas como la **Quincena de los realizadores**, **Una cierta mirada**,

### Semana de la crítica y Perspectivas del cine francés.

En la actualidad existe unanimidad para afirmar que el Festival de Cannes es el más importante del mundo. Se ha convertido en una tribuna del cine mundial, en la que todos los estilos, escuelas, corrientes y géneros tienen un espacio. Aparte de la llamada 'selección oficial' en la que las cintas candidatas pugnan por los preciados galardones, se presentan películas fuera de com-



De izq. a der: Claude Chabrol, Akira Kurosawa, Wim Wenders, David Lynch, Ingmar Bergman (la Palma de Palmas fue creada especialmente para él por los 50 años de Cannes), Claude Lelouch, Francis Ford Coppola (premiado por *La conversación* y *Apocalipsis ya*), Jane Campion (*El piano* la convirtió en la primera mujer ganadora del máximo galardón), Luis Buñuel (primero fue *Los olvidados*, luego *Viridiana* lo inscribió en la historia de las Palmas doradas), François Truffaut (*El Festival* fue su partida de nacimiento con *Los cuatrocientos golpes*), Emilio "El Indio" Fernández (*María Candelaria*, único filme latinoamericano ganador de Cannes), Hermanos Coen, Federico Fellini, James Ivory, Nikita Mikhalkov, Andrei Tarkovski y Quentin Tarantino (*Tiempos violentos* le concedió el reconocimiento que Hollywood aún mezuña). Significativa muestra de un rico palmarés.

petencia, se organizan retrospectivas y homenajes a las figuras del celuloide.

Un jurado de orígenes profesionales muy variados y nacionalidades distintas es el encargado de distribuir los premios a la treintena de largometrajes seleccionados o invitados (premio a la mejor película, dirección, guión, fotografía, escenografía, actuación, etc.), así como a los cortometrajes. Se trata de una modalidad muy distinta de la del Oscar, en la que más de cinco mil miem-

bros de la Academia de Arte y Ciencias Cinematográficas premian producciones esencialmente norteamericanas. Por lo general, los premios que otorga Cannes han beneficiado a películas o directores provenientes del mundo desarrollado, salvo excepciones como la Palma de Oro que obtuvo **María Candelaria** del Indio Fernández (1946), el premio a la mejor dirección que recayó en Fernando "Pino" Solanas, cineasta argentino que dirigió **Sur** (1988); la Cá-

mara de Oro concedida a **Salaam Bombay** (1988), dirigida por la hindú Mira Nair; así como el Gran Premio del Jurado otorgado a la cinta africana **Tilái** de Idrissa Ouedraogo, Burkina Fasso, en 1990.

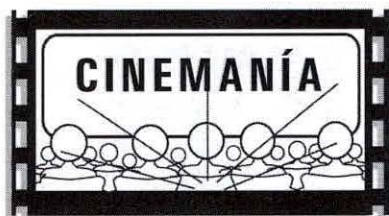
Curiosamente, las imágenes del Perú también se pasearon alguna vez por las pantallas del Festival de Cannes. En efecto, Werner Herzog recibió en 1982 el premio a la mejor dirección por la excelente **Fitzcarraldo**, cinta filmada enteramente en nuestra selva que contó con la participación múltiple del cineasta cusqueño Jorge Vignati como asistente, camarógrafo y actor de reparto.

Como todos los festivales, el de Cannes es un encuentro con la estética y el arte cinematográfico. Sin embargo, también es, como todos los festivales, un gran mercado de películas en el que se comercializan alrededor de 400 títulos. Es igualmente un encuentro en el que se presentan proyectos, se buscan productores. Todo eso ocurre detrás de las pantallas y el gran público no se da por enterado porque son otras las motivaciones. Para el público cinéfilo lo importante es la gran fiesta del cine con sus monstruos sagrados y consagrados, con su pomposa materialidad, y también con todas aquellas muchachitas luciendo todo lo que pueden, a la búsqueda de un contrato o de un golpe de suerte que las lleve a la fama... ¡Viva el Festival de Cannes! 4

## Tarde de perros

Era el 10 de mayo de 1968. El festival inauguraba su vigésima primera edición, al tiempo que policías y estudiantes luchaban durante 'la noche de las barricadas', en la calle Guy Lussac. El gremio cinematográfico comienza a cuestionar la pertinencia y necesidad de Cannes en tal coyuntura. Roman Polanski, Louis Malle y Monica Vitti renuncian al jurado; cineastas como Saura, Forman y Resnais retiran sus películas de competición. Con Truffaut y Godard a la cabeza, la Sala Principal es asaltada y principian dieciséis horas de debate abierto. El futuro inmediato de Cannes está sobre el tapete: ¿Debía reformarse, o simplemente desaparecer? Para el domingo 19 se le declara oficialmente clausurado...

Expresión de una época convulsa, vemos ahora aquella página como una de las más vibrantes de la historia de un festival que, todavía, intenta hallar el punto medio entre su carácter de vitrina comercial y su compromiso artístico con los cineastas del mundo.



Por Gabriel Quispe Medina

Las nominaciones al Oscar permiten reunirlos pese a contrastes estilísticos y culturales. Uno salta de reciclados circos romanos al itinerario de un genio criminal convertido en fetiche. El otro reemplaza la Norteamérica fracturada de hoy por artes marciales teñidas de mitología y espectacularidad. Son el inglés Ridley Scott y el taiwanés Ang Lee, ligados por el talento que asimila variopintos proyectos, cada cual más disímil que el anterior.

# DE ESPADAS Y DRAGONES



Blade runner, un clásico que nadie ha superado luego en su género ni Scott en su carrera.

## Scott: el sueño de la oveja eléctrica

Provisto de sentido visual y rítmico ya definido, a ratos denso, luego precipitado, Ridley Scott trató la pugna personal de dos oficiales franceses en tiempos napoleónicos en su opera prima **Los duelistas** (1977). En **Alien** (1979) trató la ciencia ficción espacial desde códigos propios del terror, como la monstruosa criatura que acecha a la tripulación y alcanza en algún instante el *gore*, o la sombría e imponente nave *Nostramo* donde se esconde.

**Blade runner** (1982), basada en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Phillip Dick, es su obra emblemática. Convertida rápidamente en filme de culto y clásico esencial del cine contemporáneo, concentra el pesimismo y la opresión de la hiperbólica Los Ange-



Perdió acaso la última opción de llevarse la estatuilla. Scott ya hizo sus mejores obras y ni siquiera le sirvió un filme al estilo que Hollywood exige.

les del 2019 en Deckard (Harrison Ford), ex policía que persigue a los *replicantes*, remedos humanos hechos en serie que lucen más sensibles que sus modelos y se resisten a salir de circulación.

Tres películas continuaron, sin los mismos bríos, su gusto por la fantasía barroca y la relectura del policial: **Leyenda** (1986), **Peligro en la noche** (1987) y **Lluvia negra** (1989), siendo la última, sin embargo, una historia criminal narrada con nervio y eficacia.

La notable *road movie* **Thelma & Louise** (1991) mostró a Susan Sarandon y Geena Davis rebelarse ante lo establecido sin que el feminismo estorbe sino todo lo contrario. Scott había recuperado la maestría, pero al año siguiente presentó **1492, la conquista del Paraíso**, versión acartonada del descubrimiento de América en su 500 aniversario, y G. I.



Ang Lee, el único cineasta asiático que, después del Oscar, puede filmar donde le da la gana.



Uno de los primeros logros de Lee que concitaron interés fuera de Taiwán.

**Jane** (1997) fue un vehículo para el lucimiento de Demi Moore.

**Gladiador** (Gladiator, 2000) es un hábil retorno al *peplum*, subgénero épico centrado en la era del Imperio Romano y alrededores, antigua fuente de jugosas taquillas y varios filmes de interés. El relato le debe mucho a **Ben Hur** y **Spartacus** —aunque no comparten exactamente coordenadas de género—, y la mixtura, rodeada de colosos reales y virtuales y fortalecida por la fibra de Russell Crowe como Maximus, no queda mal. Claro que el aspecto *oscarizable* es notorio.

Apenas unos meses después ha estrenado **Hannibal** (en el recuadro), esperada continuación de **El silencio de los inocentes** que competirá por el premio en el 2002.

### Lee, la diferencia amable

Los inicios de Ang Lee, **Manos que empujan** (1991) y **El banquete de bodas** (1993), son comedias sentimentales sobre desencuentros culturales. En la primera, un viejo chino viaja a Estados Unidos para conocer a la familia de su hijo, sintiéndose desconcertado y distante, y la segunda presenta una pareja *gay* interracial buscando convencer de la heterosexualidad de uno de ellos a su familia oriental.

**Comer, beber, amar** (1994), suma de contrastes convivientes, descubre un Taiwán invadido de costumbres occidentales al interior de una familia de sólidas

raíces, encarnadas en el maestro de cocina viudo que pierde temporalmente el gusto mientras su última hija trabaja en un restaurante de comida rápida. Pese al cambio, siempre se mantiene el diálogo y la tolerancia entre tradición y esa corriente arrasadora llamada *modernidad*.

**Sensatez y sentimientos** (1995), filme británico, despojó de sus ropajes a la Inglaterra decimonónica, doblemente discriminatoria con las tres hermanas Dashwood y su madre, desamparadas por la muerte del patriarca. Pero la obra maestra de Lee, hecha en Hollywood, es **La tormenta de hielo** (1997), cruda mirada a la sociedad norteamericana sólo

posible en un foráneo. Los lazos personales están viciados de raíz por la incommunicación y pueden acabar en tragedia, la familia no existe y se mimetiza con la atroz naturaleza.

Lee rodó luego **Ride with the devil** (1999), historia amical en Missouri durante la guerra secesionista, antes de **El tigre y el dragón** (Wo hu zang long, 2000), ficción milenaria filmada con las coreografías más delirantes que permite la tecnología actual, definitivo triunfo internacional que ojalá no afecte su hermoso cine, sensual y revelador a través de escrupulosas puestas en escena que no aceptan estridencias. <sup>4</sup>

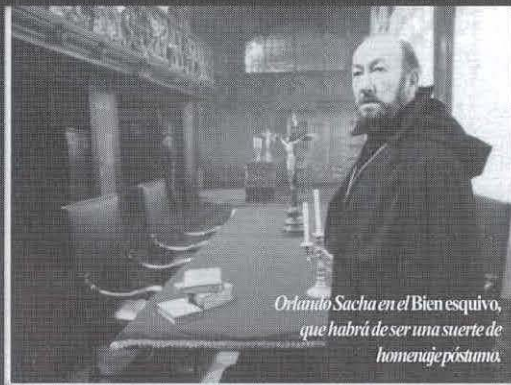
## Hannibal vuelve...

Gozando el asesino de total libertad, Scott opta, cómo no, por holgadas locaciones, suerte de grandes teatros tomados por los personajes. Clarice, en su fortín, escucha en audífonos la voz grabada de Lecter y revisa imágenes ampliadas de su horror, faena preferible a oír a funcionarios hipócritas y corruptos en frías oficinas. Lecter, bajo la identidad del Dr. Fell, ostenta erudición y elegancia en el convento de Florencia y regresa a Norteamérica para encontrarse con Clarice. Verger, el magnate desfigurado, coordina la cacería desde su lecho de dolor en la enorme mansión que posee. Y hay más escenarios, del lado del fugitivo y de su eventual captora, que refuerzan la monumentalidad como logrado *leit motiv* físico.

Tal vez se perciba demasiado el status mítico que cobró Lecter en la década que separa **Hannibal** (2001) de su antecesora, paralelo a la consagración mundial del inmenso Anthony Hopkins. Scott parece por momentos exhibirlo y decirnos *él es, ahí lo tienen*. Pero aún así no saturan las numerosas muertes y funciona el aura sobrenatural que Jonathan Demme sólo sugirió. La escena *gore* del final, para algunos gratuita, rebosa macabra exquisitez y siniestro erotismo en el que influye mucho la notable Julianne Moore. La actriz evidencia el paso del tiempo y aporta la sensualidad que, quizá, faltaría en Jodie Foster. Esperaremos la tercera parte, y que Scott continúe su ligera mejoría. <sup>4</sup>

Rodando..!

# De una presencia irremplazable



Orlando Sacha en *El bien esquivo*, que habrá de ser una suerte de homenaje póstumo.

Décadas atrás, emigrantes de Argentina, España y otras naciones hispanohablantes encontraron el mercado artístico necesario en nuestro país. Es tiempo de dar cuenta, ahora, de las despedidas *post mortem*. Para una vida entregada, un señor adiós.

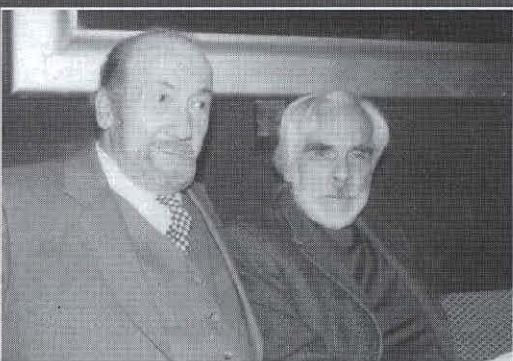
La de Orlando Sacha fue una estancia satisfactoria. Suficientes películas, telenovelas y obras teatrales para introducir su adusta y efectiva imagen en la memoria colectiva nacional.

El sábado 14 de abril, de tarde, despidiendo la Semana Santa, se fue para siempre este icono de la actuación local. Un paro cardíaco acabó con sus 72 años de vida. Más tarde, una comunidad de artistas escénicos y conocidas figuras de la política acompañaban el velatorio del cadáver que sería posteriormente incinerado. Su acongojada viuda y colega de artes, Elvira de la Puente, congresista de la República por el APRA, cumplía así con el deseo solicitado en vida por su esposo.

Argentino de nacimiento pero limeño por vocación, don Orlando se estableció hace 39 años en nuestra ciudad. Llegó del país porteño con la compañía de teatro de Silvia Oxman y su regreso se tornó imposible: nuevos y constantes proyectos locales reclamaron su presencia escénica. Cuando conoció a su actual viuda supo que nunca sería profeta en su propia tierra. En 1971 se casaría con ella, de cuya unión dos vástagos darían descendencia a su sangre recia.

Una fructífera vida como actor le otorgó papeles memorables en el cine nacional. ¿Quién no lo recuerda en los 70 en **Abisa a los compañeros** o **Muerte de un magnate**? Sin duda, el enérgico Sacha en su quintaesencia. En las últimas décadas, la televisión aprovecharía también ampliamente su figura. Difícil no encontrarlo encarnando algún personaje de telenovela o miniserie.

Su formación lo mantuvo siempre ligado a las salas de teatro. En *El gran teatro del mundo*, *Vidas privadas*, *Bodas de plata*, *La cama* y *Ha llegado un inspector*, compartió roles con su esposa. Las más recientes fueron *Quisiera arrancarme el corazón* y *Los chismes de las mujeres*, de su gran amigo y compatriota Osvaldo Cattone.



Junto con su gran amigo Armando Robles Godoy, para quien actuó en *Espejismo* (1973), *Sonata Soledad* (1987) y la aún inédita *Imposible Amor*.

Nuestro cine aguarda dos homenajes póstumos a este notable actor. **El bien esquivo** de Augusto Tamayo e **Imposible amor** de Armando Robles Godoy, largometrajes próximos a estrenarse, muestran la recta final, pero siempre talentosa, de un don Orlando cada vez más afectuoso e inolvidable. <sup>4</sup>

## En espera...

*El clima electoral ocupa la atención primordial de los peruanos y obliga a aplazar, aún más, la fiesta del cine nacional enfocada en los estrenos pendientes. Nuestros realizadores esperan la distensión del ambiente político mientras dan los últimos detalles a sus obras.*

La larga espera de Tamayo tiene como epílogo este argumento. Su productora, Natalie Hendrix, señala como fecha tentativa de estreno de **El bien esquivo** la quincena de junio; mientras tanto, se encuentran cerrando el trato con la distribuidora.

De rodaje más reciente, la **Bala perdida** de Aldo Salvini finiquita trabajos de post producción con el sonido, bajo la dirección de Manolo Barrios (Mar de Copas), que se prevé acabarán a fines de mayo. El *transfer* del formato digital a 35mm. se realizará en Texas, EEUU, y se espera su estreno para julio.

En ese mes, Edgardo Guerra calcula acabar la post producción de su **Muerto de amor**. El director precisó que tienen avanzados 60 minutos de edición 'gruesa', y expresó su deseo de estrenar el filme en setiembre.

Por otra parte, Armando Robles Godoy, totalmente recuperado de salud, está abocado a la edición de su **Imposible amor**. A diferencia de los anteriores, el experimentado cineasta piensa estrenar su película en circuitos de festivales extranjeros antes de hacerlo en el Perú.

Además de **El bien esquivo**,

en junio también se estrenaría la opera prima de Miguel Barreda **Si te vi no me acuerdo**. Finalizada la edición y musicalización, Barreda regresaría al Perú en mayo —radica en Alemania— para arreglar el estreno. Antes, su productora Casablanca lanzará la película **La espalda del mundo** del joven peruano establecido en España Javier Corcuera.

Digno de mención especial, este último, hijo del poeta Arturo Corcuera, ha tenido un gran éxito en las salas españolas con su laureado largometraje documental. **La espalda del Mundo** acaba de recibir el Premio Internacional de la Crítica de San Sebastián, ha sido aclamada en el Festival de Sundance (Utah, EEUU) y próximamente será presentada en los festivales de Estambul, Mar de Plata y La Habana.

## CONACINE FALLA

A pesar de su notable deficiencia presupuestal, el Consejo Nacional de Cine emitió el fallo con los ganadores del IV Concurso de Largos. Los proyectos ganadores, en orden de mérito, fueron: **La otra cara** de Ricardo Velásquez, **Muerto por Muriel** de Lucho Barrios y **Paloma de papel** de Fabrizio Aguilar, a quienes les corresponde 270, 195 y 155 UIT, respectivamente. La Unidad Impositiva Tributaria (UIT) equivale actualmente a 2900 soles.

El grave problema financiero que afecta al CONACINE desde su creación, y que ocasionó el retraso de pagos anteriores, ha obligado a sus funcionarios a gestionar una ampliación presupuestaria. De aprobarse, la primera entrega de los premios (el 30%) se haría en el presente año. En caso contrario, serían cancelados en el primer semestre del próximo año.

El jurado calificador del concurso estuvo integrado por Alberto Servat, José Watanabe, Fernando Vivas, David Aguilar, Rogelio Pinto, Félix Oliva y Reynaldo Naranjo.

# El cine peruano

## ContraATACA

*¿Ilusión, quimera o simple utopía como las muchas que tenemos al pensar en un futuro promisorio para nuestro cine? Afortunadamente es realidad y ahora esta industria se empieza a nutrir con el que antes fuera su enemigo máximo: la televisión.*

Por Luis Del Prado  
Productor y guionista



Frente al bajo costo de la 'pantalla chica', las fuertes inversiones que debemos hacer para llevar adelante un proyecto fílmico son millonarias. Verdad de proterro que no alcanzaba ni el premio mayor de la Tinka para realizar una película de regular presupuesto. Sin embargo, la tecnología vino al auxilio e inventó las pequeñas y caseras cámaras digitales de vídeo que se acercan a la nitidez que antes tenían sólo las costosísimas de los canales de televisión. Ahora, con menos de cinco mil dólares podemos construir islas de edición capaces de crear programas televisivos de aceptable calidad y, con un poco más de inversión, podemos conseguir cámaras que, al transferir imágenes al celuloide, consiguen una clara y efectiva resolución. Estas últimas, que cuestan un poco más de veinte mil dólares, consiguen en su transferencia al cine una resolución parecida a la lograda con el equipo tradicional.

Las primeras experiencias dieron su visto bueno y legitimaron la novedad: las cámaras digitales han sido utilizadas en las últimas producciones de conocidos cineastas como Arturo Ripstein y el miembro de Dogma, Lars Von Trier (**Dancer in the dark**, galardonada en Cannes). El bajo costo de las cintas de vídeo digital y su regrabación, además

del fácil manejo del material en términos de edición y post producción, convierten a las cámaras digitales en el nuevo futuro del cine. Bajo esta perspectiva, directores peruanos como Aldo Salvini y Luis Barrios —hasta ahora directores de cortos y telenovelas—, además de Armando Robles Godoy (en su última producción), consiguen vislumbrar en las cámaras digitales un instrumento de real cambio en el espectro de la producción fílmica.

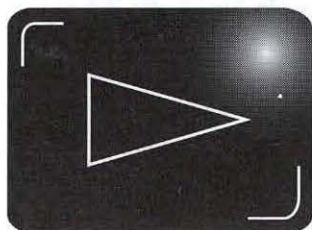
Otro punto interesante es el hecho de encontrar ahora productores de televisión interesados en desarrollar cine con el mismo instrumento con el que producen telenovelas y miniseries. El fondo de esta historia es el desarrollo de un medio de expresión en un país en crisis como el nuestro. La tecnología abarata los costos de producción del cine, esto se vislumbra como una realidad.

Sin embargo, estamos lejos de lo perfecto; la meta es llegar a realizar buen cine nacional y, al parecer, el mayor obstáculo no es el costo de filmación sino conseguir buenas historias que contar, además de buenos narradores que las cuenten. El cine independiente americano y el melodrama latino pueden ser la punta del iceberg en costo y temática en este resurgimiento que esperamos sea real y no una simple fogata a orillas de un mar próximo. †



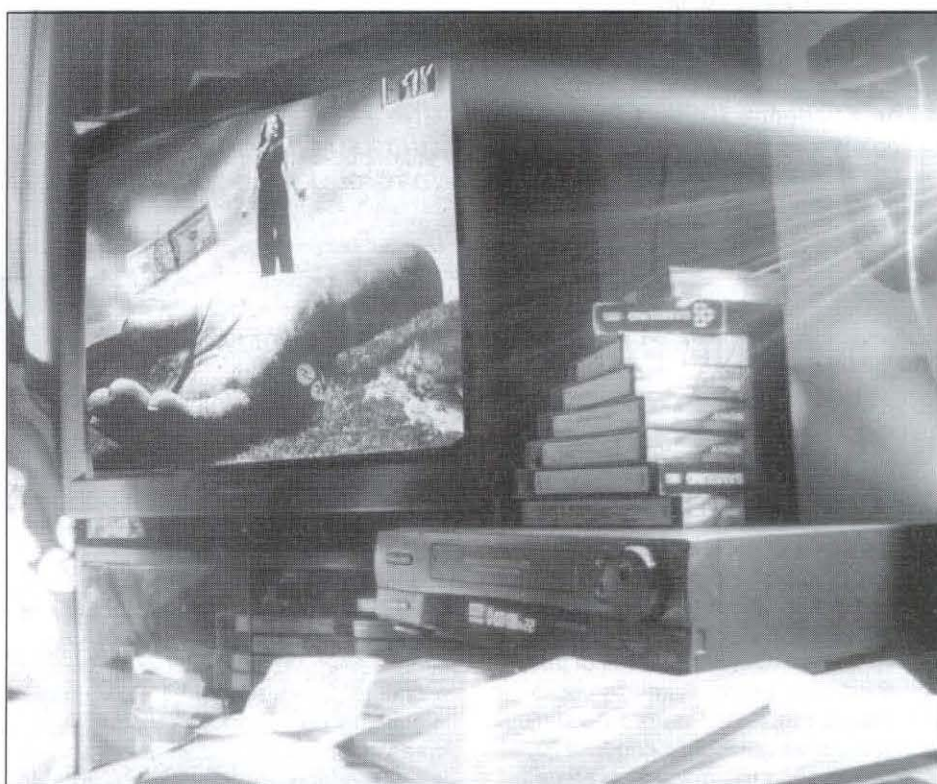
# VIDEO CLIP

## ¿Arte o mercancía?



¿Cómo definirlo? Video clip, término de uso tan común en esta época de auge de las telecomunicaciones. ¿Quién no conoce a Michael Jackson, Madonna, Back Street Boys, Limp Bizkit o Skándalos y compañía? ¿Quién no ha escuchado su música o recuerda su imagen? Sin embargo, ¿se ha puesto usted a pensar seriamente qué es un video clip? ¿Netos productos publicitarios o un nuevo medio de expresión artística? En el presente artículo abordamos el tema desde ambas perspectivas.

Por Enrique Oré Velarde



Producto idóneo en una sociedad donde impera la imagen, el clip facilita el arraigo de otras mercancías.

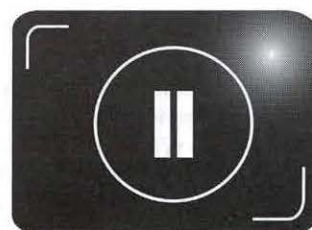
El video clip —o clip simplemente— surge a finales de la década del setenta en medio de una seria crisis económica internacional. Las industrias entraron en una etapa recesiva donde sólo se mantuvieron estables aquellas consideradas como básicas. Otra suerte tuvo la industria del disco, otrora gran generadora de fortunas. Déficits y quiebras se sucedieron, mientras los empresarios pensaban nuevas formulas para salir de la crisis y que, a la vez, sirva de plataforma para un nuevo despegue económico. En este contexto nace el video clip, que se define como la técnica audiovisual donde la imagen está subordinada a la música y que tiene como fin primordial la promoción y venta de un disco. Anotemos

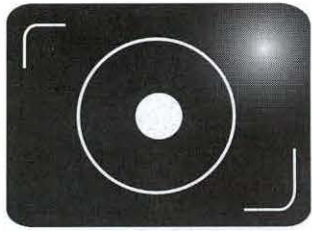
que sólo puede ser considerado como tal cuando las representaciones han sido hechas o tomadas con este propósito. Por ejemplo, unas imágenes de Los Beatles cantando en una película no podríamos tomarlas como un video clip pues no existen en función de la música sino de la película en sí.

¿Es el clip una mercancía? Básicamente sí, pues responde a la satisfacción de determinadas necesidades humanas y, aunque sólo se le considere un bien simbólico —muy pocas veces se vende directamente al público—, trata de comercializar mensaje y aceptación para la posterior compra de un disco. La industria discográfica, publicitaria y televisiva se unen en este propósito. La casa

discográfica edita el 'demo' de la canción que será lanzada como *single*, y encarga a una agencia audiovisual la realización del video clip que será difundido en la programación televisiva.

Vemos, entonces, el video clip como un producto netamente publicitario: apar-





te de vender música nos vende también ideologías, formas de vida, modas, etc. Si no pregúntele a alguien como yo (que bordea la barrera de los treinta) si usaba medias blancas 'a lo Jackson' o quizá bailaba *break* en el 84. O a los seguidores de la movida *grunge* si no usaban camisas a cuadros y cabellos largos en el 93; o actualmente a los seguidores de Joven Sensación y Skándalos con sus pantalones anchos y cabellos teñidos.

Bien, pero ésta es sólo la visión mercantil del tema; ahora veamos al video clip como valor de uso que satisface necesidades expresivas y creativas, donde música e imagen son las materias primas del artista videasta. Se puede definir así al clip como un medio de expresión televisiva que toma elementos de otras artes como el cine, la fotografía, la publicidad y algunas ciencias como la física y la informática.

Todas ellas se amalgaman y desarrollan nuevos patrones de creatividad a partir de una especie de collage donde ya no importa la ilusión de la realidad sino la alucinación de ésta. De esta manera, la ausencia de sentido no es un resultado sino un punto de partida, un método para alcanzar la rapidez y violencia de las imágenes que crean un nuevo *tempo visual* (Torres R. Carlos, *La edad de la razón*). Éste se convierte en un instrumento publicitario, producto de la comunica-

*...el video clip como un producto netamente publicitario: aparte de vender música nos vende también ideologías, formas de vida, modas... Si no pregúntele a alguien como yo (que bordea la barrera de los treinta) si usaba medias blancas a lo Jackson.*



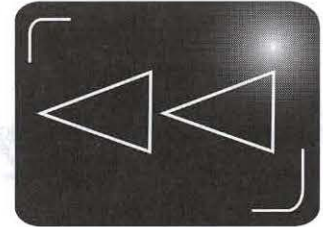
*Madonna, la artista mediatizada por el video clip.*

ción persuasiva, basado en situaciones simples transformadas en imágenes altamente provocativas, y donde la rapidez, repetición y redundancia juegan un papel determinante (Bruno A. Fabiola, *Videoclips, comunicación contemporánea*). Resumiendo, la técnica del video clip apela esencialmente a los sentimientos y emociones más que al raciocinio del receptor.

Por otra parte, su estética emplea recursos que en televisión o cine serían inimaginables y que aquí se permiten siempre y cuando se hagan con un propósito específico. Citemos, por ejemplo, la recontextualización de imágenes: adaptaciones originarias de otros textos, como el video de *Las torres* (No sé quién y no sé cuántos); el uso de elementos cotidianos en un ambiente no familiar y viceversa (la vaca en la sala comiendo pasto, en el video *Sweet dreams* del grupo Eurythmics); la manipulación tempo-

ral discontinua, el manejo espacial distorsionado, el rompimiento de planos cinematográficos clásicos (*What's the frequency kenneth* de R.E.M.) y la segmentación de la realidad; la tendencia a la polisemia que permite al espectador dar al clip su propio sentido. En el clip los cantantes pueden aparecer en el texto como en el caso de *En esta habitación* de la banda Líbido, donde ellos tocan en la misma cuarto en que duerme la pareja.

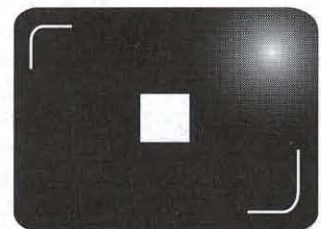
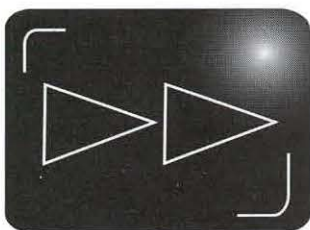
Por su estructura, podemos clasificar los clips de la siguiente manera: **Dramá-**



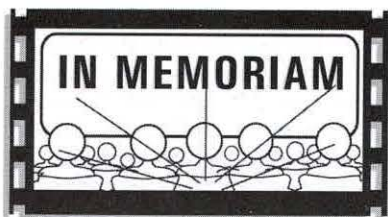
**tica**, cuando narra una historia con estructura dramática clásica que puede ser lineal, de adaptación o de superposición; **Musical**, donde la imagen es sólo testigo del hecho musical; **Conceptual**, que alude a un concepto específico; y **Mixtos**, que combinan los tres anteriores y que son los predominantes.

En resumen, hemos visto los dos aspectos del video

clip: su intención original, principalmente comercial, y luego el clip que, gracias a las nuevas tecnologías y al boom MTV, ha logrado desarrollar su parte estética. ¿Cuál de ellos es más importante? Depende de la perspectiva. Pero recuerde, el clip llegó hace más de veinte años y parece que ha de quedarse; la música es una de las expresiones más sublimes del sentimiento humano y el clip es su compañero. Mientras haya música habrá video clip. †







# Adiós a Libertad

Especial para Butaca

Por Alejandro Yori

*Crítico de arte de El Comercio*

**H**abía nacido en Rosario, Argentina, el 25 de noviembre de 1909. Su padre era uruguayo, hijo de franceses; su madre, de españoles. A los 14 años debutó como actriz en un teatro profesional de su ciudad natal. En una gira a Buenos Aires cantó un tango como fin de fiesta, e inició así una carrera que terminó con la muerte. De inmediato, una serie de grabaciones le dieron gran popularidad. Se le llamó la *Reina del Tango*.

Hasta ese momento, la popular melodía rioplatense era de género *macho* y muchas de sus interpretes (Azucena Maizani, Iris Marga) se vestían como *compadrito* para cantarla. Libertad Lamarque, junto a Gardel, se convirtió en la máxima exponente de la canción porteña, dotándola de ternura y expresividad.

En 1933 debutó en el cine mudo, con **Adiós Argentina**. Su siguiente participación fue en **Tango**, la primera película hablada del cine gaucho, al lado de Luis Sandrini y Pepe Arias. Siguió **Alma de bandoneón**. Había comenzado una brillante carrera en la que no todo sería felicidad: el fracaso de su primer matrimonio casi la lleva al suicidio.

Se recuperó y visitó Lima, junto con su padre y un grupo de músicos destacados. Yo asistí a su presentación en el Teatro Segura, en 1934. Su limpia y afinada voz, aunque entonces se cantaba sin micro, no tuvo problemas para inundar nuestro familiar teatro. Era bellísima: pequeña y de tez blanca, sonrosada; ojos verdes y cabellos castaños, naturalmente rizados.

**El 12 de diciembre pasado murió Libertad Lamarque, ídolo indiscutible de nuestro continente durante 70 años. Fue — y seguirá siendo— 'La Novia de América'.**

De regreso en la Argentina, prosiguió su carrera en el cine con **Ayúdame a vivir**, **Besos brujos**, y **La ley que olvidaron**. El gran éxito lo consiguió con **Madreselva**, **Puerta cerrada**, **Caminito de gloria** y **En el viejo Buenos Aires**. Por esa época, casó con el pianista y compositor Alfredo Malerba, de quien, tras 40 años de convivencia, también se divorció.

Máxima estrella del cine y la radio argentina, volvió al teatro con la opereta de Oscar Strauss **Los tres vals**. Ya había tomado clases de técnica vocal —que continuó durante toda su carrera— pero tuvo que tomar lecciones de ballet clásico, además. Otra vez, un éxito. Continuó actuando en el cine argentino: **La casa del recuerdo**, **Eclipse de Sol** y **Romance musical**, entre otras.

En 1946, filmó **La cabalgata del circo**, con Hugo del Carril y la joven Evita Duarte, entonces ya en amores con el general Domingo Perón. Una serie de malentendidos tensaron las relaciones entre ambas, y —chismes van, chismes vienen— nuestra estrella fue 'invitada' a dejar el país.

La primera ciudad que tocó fue La Habana. Ahí, quinientas personas la esperaban en el aeropuerto. Simpatizantes de algún político o futbolista, creyeron en primera instancia Libertad y su esposo. Tras una triunfal temporada por toda la isla,

enrumbó a México, donde, junto a Jorge Negrete y dirigida por Luis Buñuel, filmó **Gran casino**. En el país azteca haría otras películas que incrementaron su celebridad: **Cuando me vaya**, **Mis padres se divorcian**, **Escuela de música** y **Te sigo esperando**, con Arturo de Córdova.

En 1967 regresó a Buenos Aires. En el Teatro Odeon, con la comedia musical **Hello, Dolly**, obtuvo un gran éxito (que reeditó en México). Algunos años después participó en **Aplausos** y **Libertad Lamarque es una mujer de suerte**.

Al cumplir 80 años escribió su autobiografía **Las memorias de Libertad**. En televisión, fue protagonista de la telenovela **Soledad**. Estaba a la mitad de la grabación de **Carita de Angel** cuando le sorprendió la muerte. Fue reemplazada por Silvia Pinal.

Conforme con su voluntad, fue cremada y sus cenizas, arrojadas al mar, están hoy repartidas por toda América, que de esta suerte la ha hecho suya.

Libertad Lamarque, caso único e irrepetible, popular durante toda su carrera, no ha muerto: *La novia de América* sólo ha desaparecido corporalmente. Porque sigue viviendo en películas, videos y grabaciones innumerables, que eternizarán la belleza de su voz y la emotividad de sus interpretaciones. <sup>1</sup>



# El Oscar 2001

Mejor Película  
**Gladiator**  
(Dir. Ridley Scott)

Mejor Filme Extranjero  
**El tigre y el dragón**  
(Dir. Ang Lee)

Mejor director  
**Steven Soderbergh**  
(Tráfico)

GENERAL QUE SE CONVIRTÓ EN UN  
CLAVO QUE SE CONVIRTió EN GLADIADOR.  
UN GLADIADOR QUE DESAFió UN IMPERIO

Mejor actriz  
**Julia Roberts**  
(Erin Brockovich)

Mejor dirección artística  
**El tigre y el dragón**

Mejor edición  
**Tráfico**

Mejor cortometraje  
**Quiero ser (I want to be...)**

Mejor cortometraje animado  
**Father and daughter**

Mejor vestuario  
**Gladiator**

Mejor sonido  
**Gladiator**

Mejor edición de sonido  
**U-571**

Mejor fotografía  
**El tigre y el dragón**

Mejor maquillaje  
**El Grinch**

Mejor cortometraje documental  
**Big Mamma**

Mejor largometraje documental  
**Into the arms of strangers:  
Stories of the kindertransport**

Mejores efectos especiales  
**Gladiator**

Mejor banda sonora  
**El tigre y el dragón**

Mejor canción original  
**Things have changed**  
de Bob Dylan (Wonder boys)

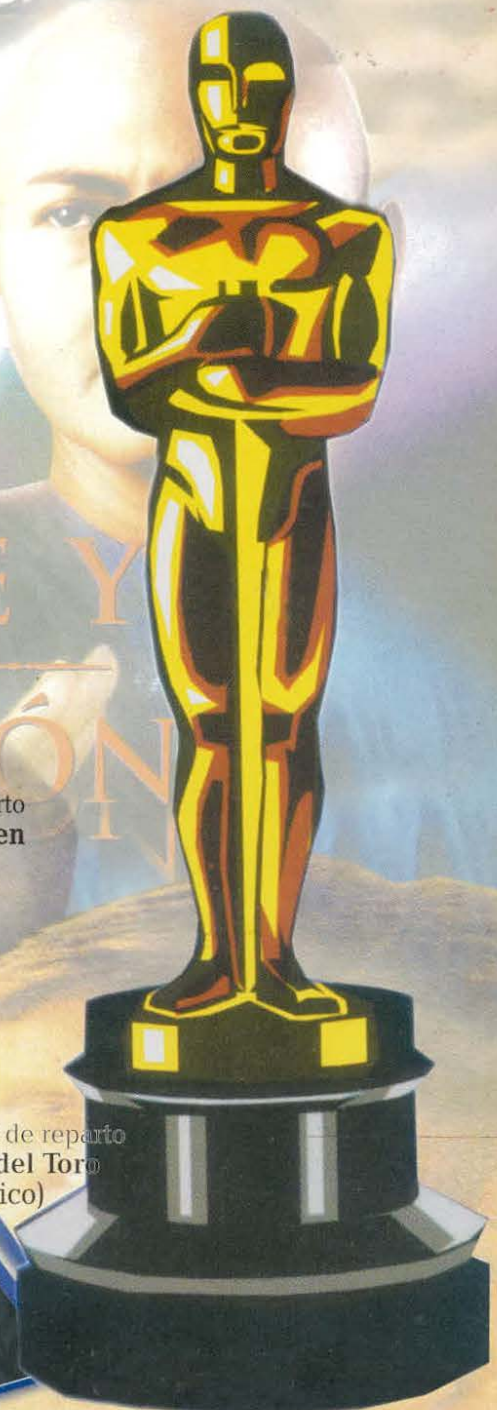
Mejor guión adaptado  
**Tráfico**

Mejor guión original  
**Casi famoso**

Mejor actor  
**Russell Crowe**  
(Gladiator)

Mejor actriz de reparto  
**Marcia Gay Harden**  
(Pollock)

Mejor actor de reparto  
**Benicio del Toro**  
(Tráfico)





# UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA

La primera Universidad  
de América toda



Creada por Real Provisión  
del 12 de mayo de 1551

UNMSM EDUCACIÓN