

TIEMPOS DE CAMBIO

La cinematografía
nacional hacia una
nueva era

LENGUAJE COMÚN

El amor entre literatura y cine
según Francisco Lombardi

PANTALLA GRANDE

La dinámica de
distribuidores y exhibidores

MÚSICA PARA LOS OJOS

Un detrás de cámaras
con Víctor Villavisencio
y Pochi Marambio

EDITORIAL

Cuando en diciembre de 1895 los hermanos Lumière realizaron la primera función pública de cine, no imaginaron las dimensiones económicas y sociales que alcanzaría años después su pequeño invento, ese débil haz de luz que se proyectaba en una pantalla blanca y permitía ver algo increíble hasta ese momento: imágenes en movimiento.

Lo que sus creadores consideraron un pasatiempo que pronto pasaría de moda, se convertiría un siglo después en la más popular e importante industria cultural y del entretenimiento de todos los tiempos.

Existen infinidad de estudios e investigaciones y se ha escrito mucho sobre este revolucionario invento, pero nadie puede negar que marcó para siempre el modo en que la humanidad se ve a sí misma, con sus grandezas y miserias, y cómo nos abstrae de este mundo para vivir una falsa realidad, que nos puede mostrar las verdades más profundas del ser humano.

La llegada de la cinematografía al Perú, aunque tardía, también causó gran impacto. Si bien en nuestro país el avance del cine ha sido lento, está demostrado que tiene gran calidad artística. Su proceso de desarrollo continúa y en los últimos años el avance ha sido significativo.

Esta edición de la Gaceta Cultural del Perú está dedicada al cine nacional, abordando su progreso desde diferentes perspectivas: educación, creación, dirección y producción, comercialización y exhibición.

Presentamos los esfuerzos del Consejo Nacional de Cinematografía por impulsar el desarrollo del cine en el Perú, en la voz de su presidenta Rosa María Oliart; Ricardo Bedoya explica la importancia de la producción de cortometrajes, ese casi olvidado producto cinematográfico; y podremos ver la riqueza de nuestra filmografía en las "Imágenes del cine en el Perú".

La cooperación internacional ha sido un puntal invaluable para el cine nacional. El programa de ayudas Ibermedia, en palabras de su Secretaria Técnica, Elena Vilardell, apuntan a la distribución y exhibición de nuestra propia producción. Estas ayudas han hecho posible que noveles realizadores nacionales produzcan sus "óperas primas".

Nos sorprenden las producciones regionales, que pese a los prejuicios centralistas, tienen una cantidad y calidad de filmografía insospechada para el público de la gran Lima.

Apreciamos la relación de la literatura, la música y las nuevas tecnologías con el cine, en la opinión de un director de la talla de Francisco Lombardi, de experimentados músicos como Pochi Marambio y Víctor Villavisencio, y de los pioneros del cine de animación en nuestro país: Alpamayo Entertainment.

Los aspectos esenciales de la educación cinematográfica: aprender a ver y aprender a hacer cine, son explicados magistralmente por un maestro: José Carlos Huayhuaca. De otro lado, Fernando Ruiz plantea el reto de usar el cine como herramienta educativa, que tendría potenciales resultados por la versatilidad de este recurso.

Finalmente, los esfuerzos realizados por entidades culturales con la realización de festivales y encuentros, aunados a las nuevas estrategias de los distribuidores y exhibidores, prometen que vamos hacia la exhibición y el consumo de cine nacional e internacional de calidad.



Gaceta N°35
Arte textil de Taquile
Foto: Walter Hupíú

GACETA cultural DEL PERU

La Gaceta Cultural del Perú
es una publicación
del Instituto Nacional de Cultura

Agradecimientos

Consejo Nacional de Cinematografía
(CONACINE)
Multicines Plaza Jesús María
Centro Cultural de la Pontificia Universidad
Católica del Perú
Visor Perú
Arq. Víctor Mejía Ticona
Instituto Charles Chaplin

*La revista no se solidariza necesariamente
con las opiniones vertidas en su contenido*

Av. Javier Prado Este 2465 San Borja - Lima 41
Teléfono: 476-9888
Página web: www.inc.gob.pe
Correo: comunicaciones@inc.gob.pe

Gaceta N° 36, Enero de 2009
Lima - Perú

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca
Nacional del Perú N° 2004-1045

INC
INC
INC
INC
INC
INC
Instituto
Nacional
de Cultura



El auge de los multicines.

SUMARIO

El cine peruano avanza

4

La necesidad de impulsar la producción cinematográfica nacional es cada vez más entendida, lo que se traduce en un apoyo más significativo al Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE).

Historias breves

6

Con objetividad y análisis crítico, Ricardo Bedoya explica la situación del cortometraje en el Perú y rescata el esfuerzo de los jóvenes directores.

Ritmo en el celuloide

10

La composición musical es un mundo fascinante, capaz de insuflar vida y expresión a todo hilo argumentativo. Pochi Marambio y Víctor Villavisencio comentan lo que para ellos significa esta labor.

Realismo mágico

12

Hace algunos años ya que los más pequeños pueden acudir a las salas para disfrutar de largometrajes animados 100% nacionales. Un grupo de creativos son los responsables de lo que antes era solo una fantasía.

Letras en el cine

14

Francisco Lombardi ensaya sobre la relación entre literatura y cine desde su propia experiencia, y explica qué es lo que buscan los cineastas en un relato literario.

Estrenos extremos

20

Distribuidores y exhibidores cinematográficos conforman una sociedad estratégica para dar en el gusto del consumidor con el listín cinematográfico de cada semana. La tarea está en darle una mayor apertura a la oferta local.

Aula creativa

24

El cine también resulta una herramienta atractiva para la formación de las futuras generaciones. Los profesores están invitados a aprovechar sus cualidades de motivación y reflexión.

Imágenes del ande

26

En el interior del país empieza la ebullición de los largometrajes creados por el imaginario de la vida andina, que gradualmente cobran más mérito y notoriedad.

Luces olvidadas

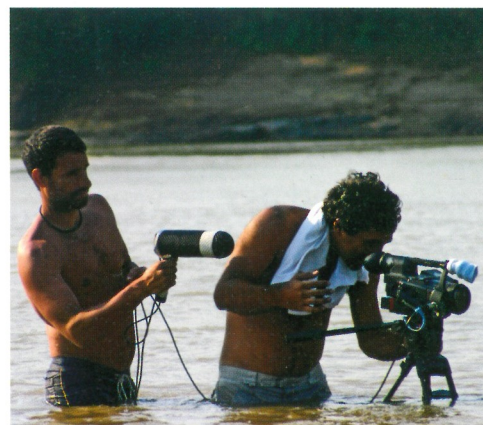
30

Francisco Adrianzen reflexiona sobre el imperativo de recuperar y preservar nuestro patrimonio filmico.

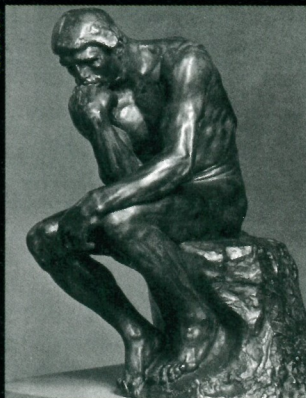
Experiencia previa

34

Jóvenes realizadores peruanos, Claudia Llosa y Josué Méndez asombraron a la crítica con el estreno sus respectivas óperas primas. Señal de que el cine peruano promete.



Realizadores nacionales en acción.



RODÍN Y DALÍ EN MUSEO DE ARTE ITALIANO

Esculturas de artistas emblemáticos como Auguste Rodin, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Émile-Antoine Bourdelle, Giorgio de Chirico y Salvador Dalí son las estrellas de la muestra *Del Mito al Sueño. Rodín... Dalí*, que se presenta en el Museo de Arte Italiano. La exposición, abierta gratuitamente al público, estuvo conformada por treinta bronce que van de la moderna lectura de mitos a las vanguardias. Los peruanos pudieron, así, contemplar por primera vez iconos del arte universal como *El pensador* de Rodín o los *Relojes Blandos*, de Dalí. Se trató de una muestra sin precedentes, por la importancia de los autores y la suma de esfuerzos latinoamericanos.

70 AÑOS AL SERVICIO DE LA CULTURA

La Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) cumplió 70 años de creación y lo celebró con un gran concierto bajo la dirección de la maestra Mina Maggiolo, su Directora Titular. El elenco del Instituto Nacional de Cultura ofreció el último 7 de diciembre una gala inolvidable en la que se interpretaron la *Sinfonía N° 5 en do menor, Op. 67* del genial Ludwig van Beethoven y *Boléro* de Maurice Ravel, tal como se presentara en aquel primer concierto del 11 de diciembre de 1938. Para terminar, los asistentes se deleitaron con *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo. La ocasión tuvo además la presencia del destacado guitarrista Jorge Pawel Castañeda.



Walter Hupliú

Walter Hupliú



CAPACITACIÓN EN TEMAS CULTURALES

La comunidad tuvo un encuentro cercano con la cultura durante las jornadas organizadas en noviembre y diciembre por el Instituto Nacional de Cultura, a fin de promover y difundir el amor por nuestro patrimonio. Del 27 al 29 de noviembre se realizó el Seminario Taller "Revaloración y Defensa del Patrimonio Cultural del Perú", dictado por destacados funcionarios de nuestra institución. De igual forma, entre el 12 de noviembre y el 17 de diciembre se realizó el ciclo de conferencias "Mesas de diálogo con los museos", en el que se analizaron temas como las casas museo del país, la gestión cultural en los museos de sitio y las experiencias de educación y museos.

CON ÉXITO CULMINÓ I CONGRESO DE POLÍTICAS CULTURALES

Más de 450 personas vinculadas a la cultura del país participaron en el Primer Congreso Nacional de Políticas Culturales del Perú, que se desarrolló como parte del proyecto "Perú, Cultura y Desarrollo", del Instituto Nacional de Cultura (INC) y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Este encuentro, realizado entre el 3 y el 5 de diciembre en el Museo de la Nación, nació con la voluntad de establecer un espacio estable de diálogo entre la gente de la cultura y el resto de la sociedad. Durante la clausura del mismo, la Directora del INC, Dra. Cecilia Bákula, manifestó el deseo de nuestra institución de realizar dos trascendentales congresos macroregionales de cultura en el año 2009.



Carlos Diaz

Andina / Rafael Comejo



ESPOSAS DE LÍDERES APEC EN PACHACAMAC

Nueve esposas de los líderes de las economías integrantes de APEC recorrieron las ruinas de Pachacamac, en el distrito de Lurín, durante la denominada Semana de Líderes. Las ilustres damas, acompañadas por la anfitriona, Pilar Nores de García y la directora nacional del INC, Cecilia Bákula, admiraron la belleza del santuario y pudieron apreciar y adquirir las obras de destacados maestros del arte popular que se instalaron al final del recorrido. En esos días el Museo de la Nación también recibió al presidente chino, Hu Jintao, y al primer ministro de Tailandia, Somchai Wongsawat, quienes tuvieron así un acercamiento distinto a nuestra historia, a través de la muestra *Unidad en la diversidad: aproximaciones temáticas a la historia peruana*.



BALLET NACIONAL PRESENTA COPPELIA

Coppelia, una de las más famosas obras del repertorio tradicional del ballet, unió, en un mismo escenario, al Ballet Nacional y a la Orquesta Sinfónica Nacional en un espectáculo que resultó –sin lugar a dudas– una experiencia inolvidable para la vista, el oído y el alma del público. Esta puesta en escena fue el resultado de un largo, delicado e intenso trabajo artístico de ambos elencos, que nos permitió concluir satisfactoriamente el año 2008. Asimismo, la reposición de *Coppelia*, constituyó una apuesta glamorosa por la innovación constante con la única misión de brindar a los asistentes el mejor espectáculo.

FELICITAN A GANADORES DE IBERESCENA

Los ganadores peruanos de la Segunda Convocatoria de Ayudas del Fondo Iberescena, realizada en el 2008, fueron felicitados por el Instituto Nacional de Cultura en ceremonia oficial. En la categoría 'Circulación por el Perú', se hicieron acreedores a las ayudas, la IV Muestra Internacional de Teatro del ICPNA y el II Festival Internacional de Mujeres Creadoras de Yuyachkani. En la categoría 'Creación Dramaturgica y Coreográfica', resultaron favorecidos los proyectos de César de María, Eduardo Adrianzén, Gino Luque, Rodrigo Benza e Ismael Contreras. Asimismo, Mirella Carbone y Luz Gutiérrez Privat en proyectos de creación coreográfica. La Directora Nacional del INC, Dra. Cecilia Bákula, recordó que el Perú fue el primer país que aportó a este programa de fomento, intercambio e integración de las artes escénicas iberoamericanas.



RECUPERAN PIEZAS ARQUEOLÓGICAS EN ESPAÑA

En el marco de la Visita de Estado que realizaron los Reyes Juan Carlos I y Sofía de España a nuestro país, se llevó a cabo la ceremonia de entrega de un lote de 45 piezas recuperadas de la denominada "Colección Patterson". La Directora del INC, Dra. Cecilia Bákula, destacó el gesto del dignatario español y agregó que la recuperación de las 253 piezas arqueológicas significa un acto importante para el país, ya que hace once años el Perú detectó la existencia de este patrimonio y desde entonces no cesó en su reclamo. Los objetos repatriados en su mayoría pertenecen a la Cultura Moche, pero también hay ejemplares notables de las culturas Sicán, Cupisnique y Wari.

ELENCOS JÓVENES CONQUISTAN AL PÚBLICO

Bajo la dirección del maestro Fernando Valcárcel Pollard, la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil del INC debutó en diciembre con un gran concierto gratuito realizado en el Museo de la Nación. El elenco está compuesto por jóvenes entre 14 y 25 años, y este 2009 promete presentar una nutrida programación para todo público. Los más pequeños no se quedaron atrás: también en ese mes, el Coro Nacional de Niños del Perú ofreció un ciclo de conciertos denominado "Cantares al Niño Manuelito" con una selección de los más difundidos villancicos tradicionales, provenientes de diversos orígenes y épocas.



ARTE POPULAR TRADICIONAL EN LAS FIESTAS NAVIDEÑAS

Con la presencia de importantes representantes de la textilera, cerámica, talla, pintura, imaginería y hojalatería tradicional, el Instituto Nacional de Cultura presentó el pasado mes de diciembre, en el marco de las celebraciones navideñas, una colorida exposición-venta de arte popular. El evento, realizado en el Museo de la Nación, evidenció que la alianza estratégica entre el INC y los artistas populares da importantes resultados. La aproximación del gran público de la ciudad a los objetos artísticos que conservan características tradicionales de elaboración, fue solo un ejemplo de ello.



Premiación de cortometrajes 2008: Gabriela Yepes, Gonzalo Otero, Francisco Tuesta, Susana Araujo, Ernesto Cabellos, Franco García, Humberto Gutiérrez.

El Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) es el organismo impulsor de la cultura cinematográfica en el país, cuyo fin es fomentar el desarrollo y promoción de proyectos audiovisuales.

Promoviendo la cinematografía nacional



Congresista Jhony Peralta, Rosa María Oliart, Fabrizio Aguilar y Alejandro Legaspi en premiación de largometrajes 2008.

► Rosa María Oliart
Presidenta CONACINE
Fotos: Mary Panta / Visor Perú



Premiación del concurso de largometrajes regionales 2007: Marco Condori, Nilo Inga, Flaviano Quispe, Melinton Eusebio y Josué Méndez.

El cine es una manifestación cultural contemporánea trascendental para el desarrollo de un país, porque aporta a la construcción de un imaginario colectivo común –reconociendo la diversidad de los pueblos– y moviliza a todo un sector productivo, entre técnicos, artistas y empresas de servicios; además, claro, por ser una ventana al mundo a través de la cual se nos puede ver y reconocer, convirtiéndonos en un ‘gancho’ de atracción turística importante, con su consecuente ingreso de divisas, dadas las manifestaciones que en nuestro cine se representan, así como las maravillosas locaciones que como país podemos ofrecer.

Entendiendo todas estas razones, el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE) en su gestión del año 2007, se acercó al Congreso de

la República –presidido en ese entonces por el doctor Luis Gonzales Posada– para ofrecer lo único que tenía: sus escasas películas, y brindar una función a beneficio de los damnificados por el terremoto del sur.

Este gesto encontró una amigable respuesta, al expresarnos la voluntad de atender las necesidades del sector cinematográfico; y es que, aunque se encontraba protegido por ley, los recursos insuficientes que el Estado asignaba al presupuesto del CONACINE impedían que éste cumpliera las acciones que le faculta la norma.

Hasta el año 2007, el presupuesto general del CONACINE era de unos 800 mil soles anuales, a excepción de un año en que recibió dos millones. Enz 2008, luego de ser atendidos por la Comisión de Presupuesto y Cuenta General de la República –presidida por el congresista Jhony Peralta– y de haber explicado la importancia de que la cinematografía peruana esté protegida por el Estado, como ocurre con todas las cinematografías de la región, se logró incrementar el presupuesto de CONACINE a 2 millones 800 mil dólares, lo cual, pese a estar todavía lejos del monto que le correspondería, fue un extraordinario logro para reincentivar la producción de cine peruano.

Esta actitud decidida y responsable del Estado, luego de dos gobiernos áridos en cuanto al tema de las industrias culturales, ha sido un gran avance para la movilización de muchos proyectos cinematográficos que estaban dormidos y la



Nutrida concurrencia en premiación de ganadores del concurso de CONACINE.

creación de nuevos proyectos en diferentes géneros y categorías.

Los puntos de atención urgentes detectados por nuestra gestión en cuanto a las necesidades del desarrollo integral de la cinematografía peruana son: producción, exhibición, actualización profesional de nuestros estudiantes y profesionales; y la creación de una cinemateca para la conservación del patrimonio fílmico nacional.

Con el incremento presupuestal que otorgó el Estado a CONACINE hemos optado por impulsar, en primera instancia, la producción, por lo que a mediano plazo esperamos tener resultados en el incremento de estrenos peruanos en las pantallas. Por esta razón, la segunda preocupación es encontrar los mecanismos de exhibición que posibiliten una mayor presencia del cine peruano en las salas. Esto conlleva, en paralelo, la formación de un público que se sienta identificado con su cinematografía.

El tercer aspecto, la profesionalización permanente de nuestros cineastas y estudiantes de cine, se realiza con el apoyo incondicional de instituciones como la Pontificia Universidad Católica del Perú, que a través de su Centro Cultural nos permite la programación de seminarios y talleres especializados para estos fines. Sería importante que también el Estado considere dentro del presupuesto que asigna a CONACINE el rubro de especialización y actualización profesional, en un sector tan competitivo internacionalmente.

El tema de la cinemateca nacional y el patrimonio fílmico sí es un tema de alto presupuesto. Sin embargo, es también un derecho y un deber del Estado conservar su memoria fílmica, y restaurarla en la medida de las necesidades. Recordemos que todos los países de la región cuentan con una cinemateca. En el Perú existe la Filmoteca PUCP, institución que ha contraído un alto nivel de compromiso con el desarrollo de la cultura en general y de la cinematografía en particular, y que nos apoya alojando temporalmente nuestros archivos de películas nacionales que no solo requieren de un espacio físico sino de climatización, y mantenimiento permanente, así como personal especializado en conservación y restauración. ◀

Ganadores del Concurso de Largometrajes de CONACINE en los últimos años

2008

| Largometraje | Empresa | Director | Monto S/. |
|------------------------|--|--|------------|
| <i>Cuatro</i> | Nawi Producciones SAC | Frank Pérez Garland Christian Buckley Bruno Ascenzo Sergio Barrio | 450,000.00 |
| <i>Cielo Oscuro</i> | Factoría Sur Producciones SRL & Imagyc SAC | Héctor Gálvez | 450,000.00 |
| <i>Tarata</i> | Luna Llena Films SAC | Fabrizio Aguilar B. | 400,000.00 |
| <i>Contracorriente</i> | El Calvo Films EIRL | Javier Fuentes León | 400,000.00 |

2007

| Largometraje | Empresa | Director | Monto S/. |
|-------------------------|--------------------------|-------------------------|------------|
| <i>Coliseo</i> | Cineruna E.I.R.L. | Alejandro Rossi Velasco | 315,000.00 |
| <i>La teta asustada</i> | Vela Producciones S.A.C. | Claudia Llosa | 315,000.00 |

2006

| Largometraje | Empresa | Director | Monto S/. |
|-----------------------------|---|--------------------------|------------|
| <i>Dioses</i> | Chullachaki Producciones S.A.C. | Josué Méndez Bisbal | 295,000.00 |
| <i>Jardines del paraíso</i> | Veintesobreveinte Producciones S.R.L. | Héctor Gálvez | 295,000.00 |
| <i>Mariposa Negra</i> | Inca Cine S.A.C. | Francisco Lombardi | 70,000.00 |
| <i>Una sombra al frente</i> | Argos Producciones Audiovisuales S.A.C. | Augusto Tamayo San Román | 70,000.00 |
| <i>Mi pequeño</i> | Álvaro Velarde Producciones S.R.L. | Álvaro Velarde La Rosa | 35,000.00 |
| <i>Coliseo</i> | Cineruna E.I.R.L. | Alejandro Rossi Velasco | 35,000.00 |

2005

| Largometraje | Empresa | Director | Monto S/. |
|--|----------------------------|----------------|------------|
| <i>La Prueba</i> | Nómade Producciones S.A.C. | Judith Vélez | 134,000.00 |
| <i>Madeinusa</i> | Vela Producciones S.A.C. | Claudia Llosa | 235,000.00 |
| <i>El inca, la boba y el hijo del ladrón</i> | Perfo Studio S.A.C. | Ronnie Temoche | 431,000.00 |

En los últimos años, CONACINE ha dotado a diversos realizadores de ayudas cada vez más importantes para la producción de sus proyectos. Anualmente se convoca a un concurso de largometrajes, cortometrajes y documentales.



De cortometrajes nacionales

► Ricardo Bedoya
Crítico de cine
Fotos: Archivo CONACINE



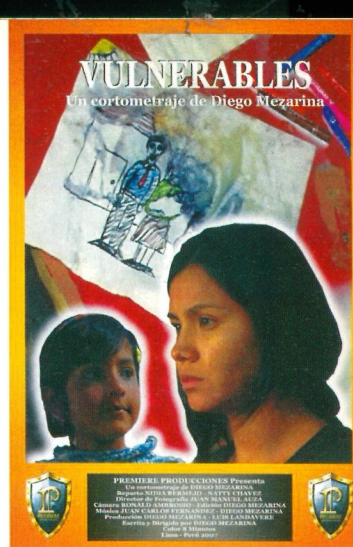
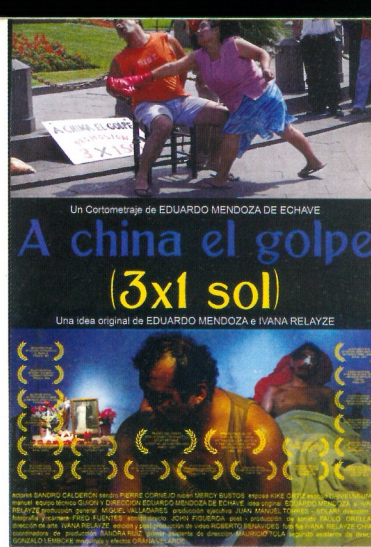
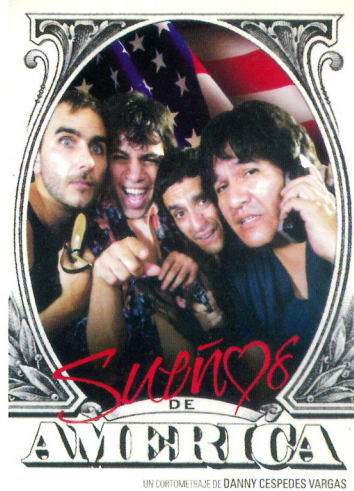
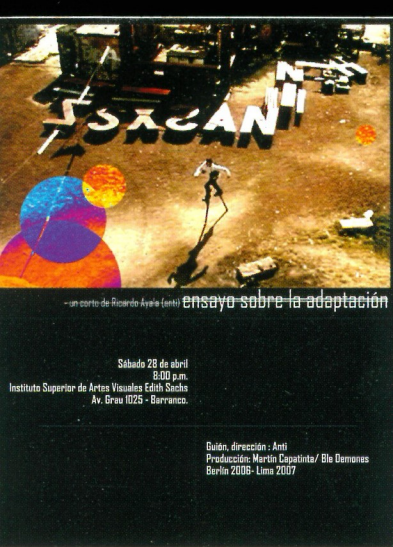
Las Memorias de Salmo Trutta (2007), corto de animación en técnica *stop motion*, opera prima de Cayetana Carrión y Camila Valdeavellano.

Para entender el panorama del cortometraje en el Perú, hay que remontarse al mes de diciembre de 1992, cuando el Poder Ejecutivo derogó la ley de cine vigente hasta entonces. En virtud de esa norma, promulgada en 1972, el cortometraje había gozado de exhibición obligatoria en todas las salas del país, con la entrega a favor del productor de un porcentaje del Impuesto a los Espectáculos Públicos No Deportivos. Ese régimen legal

permitió la realización de más de un millar de cortos en veinte años.

En 1994 se dictó una nueva ley de cine, vigente hasta hoy, que reconoció la expresión fílmica como un hecho cultural y de comunicación, fijando como objetivo del Estado el fomentar la producción de películas nacionales, promoviendo a los nuevos realizadores.

Para cumplir ese mandato, la ley creó un organismo, el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), dependiente del Ministerio



Algunos cortometrajes que han destacado en los últimos años: *Ensayo sobre la adaptación* (2007) de Ricardo Ayala; *Sueños de América* (2007) de Ricardo Céspedes; *A china el golpe* (2006) de Eduardo Mendoza; y *Vulnerables* (2007) de Diego Mezarina.

de Educación, convertido en rector de la aplicación de esa normatividad. El fomento estatal, de acuerdo a la letra de la ley, tomó la forma de un sistema de concursos destinados a premiar cada año a cuarenta y ocho cortos terminados, así como a seis proyectos de largometrajes.

Las recompensas para el corto se fijaron en montos de dinero no reembolsable. A diferencia de lo que había ocurrido hasta 1992, la nueva ley no contempló ningún canal seguro de exhibición para los cortos premiados.

Al cabo de un tiempo se vio que la voluntad estatal de apoyar al cine no era consistente. Los concursos sucumbieron al primer ajuste presupuestario, con recursos entregados en montos diminutos. Al no poder desarrollarse como actividad empresarial, el corto se afirmó como un ejercicio académico o una vía para afianzarse en el aprendizaje del oficio fílmico.

Desde el año 2000, gracias a la grabación en soporte digital, la producción de cortos se incrementó pese a las dificultades de exhibición de las cintas. En los últimos años, la mayoría de cortos fueron realizados por jóvenes, sobre todo en universidades e institutos de Lima y en las regiones del país, en los campos de la ficción y el documental.

Si el cortometraje fue, en los años setenta y ochenta, la hechura de una ley que le dio posibilidades de exhibición y un mercado cautivo, el corto actual desborda las previsiones legales: si en los primeros años de vigencia de la ley de cine los cortos se hacían con la expectativa de ganar los premios del próximo concurso, ahora se hacen a sabiendas de que los concursos no tienen regularidad en su convocatoria por falta de recursos.

Ello trae varios problemas. Los jóvenes directores hacen uno o dos cortos pero luego suelen abandonar su actividad, postergando expectativas, lo que impide consolidar las estructuras que permitan mostrar los cortos al público: no existen festivales permanentes, ni circuitos alternativos de difusión, ni salas comerciales que accedan a pasar un corto antes del largo –así se trate de filmes de muy breve duración–, ni canales de televisión que los incluyan como complemento de su programación, más aún ahora que las fronteras entre cineastas y videastas se hacen cada vez más porosas.

Los problemas que el corto enfrenta han restablecido cierta lucidez en el análisis de los objetivos y los

"En el corto, el director afronta uno de los problemas centrales de las artes narrativas, el de la duración, que integra así a su propia búsqueda estética".

horizontes. Suprimidas las exenciones tributarias y la exhibición obligatoria, la ganancia que ofrece la realización de un cortometraje no se mide en términos cuantitativos o contables. Es un rédito formativo, de afirmación expresiva, de manejo del medio, de apuesta por un formato particular, de vocación por el relato breve y la exposición sucinta; en fin, de necesidad expresiva. El corto no es un largo en germen, ni una película de noventa minutos resumida o reducida. Los estándares temporales del cine son muchas veces imposiciones exteriores de naturaleza económica. En el corto, el director afronta uno de los problemas centrales de las artes narrativas, el de la duración, que integra así a su propia búsqueda estética.

Pero aún cuando la mayoría de cortos se hacen sin el amparo o el reconocimiento de la ley, es posible imaginar que si ella se cumpliera de modo cabal los resultados y perspectivas serían distintos y promisorios. ◀



¡Vuela! (2005) de Roberto Barba, ganador del premio a la Mejor Edición en el II Festival Nacional de Cortometrajes Fenaco 2005.

La enseñanza del cine



El arte de hacer cine no se improvisa, sino que se gesta a partir de un aprendizaje continuo y minucioso. La aventura requerirá desarrollar más de una capacidad.

▶ José Carlos Huayhuaca
Docente universitario y
Director cinematográfico

La cuestión de la enseñanza del cine, en el Perú o en cualquier otro ámbito, tiene dos vertientes. Estas son diferenciables pero complementarias: enseñar a ver cine y enseñar a hacerlo. Creo tener la calificación necesaria para opinar sobre ambos aspectos, pues vengo enseñando lo primero, desde hace 27 años, en la Universidad Católica; y lo segundo, desde hace 24 años, en la Universidad de Lima. Pero lo que sigue no pretende constituir una teoría de validez general; solo son unas cuantas observaciones a partir de mi experiencia.

Ver cine

Una película es un producto cultural, sea obra de arte o artesanía. Como lo son un poema, una sinfonía, un cuadro, una pieza coreográfica, etcétera. La apreciación de cualquiera de estas obras no se da de un modo espontáneo, sino es el producto de la familiaridad, la educación y el entrenamiento (uso estas palabras en un sentido más bien sencillo, dado por el uso común, pero tomando en cuenta su connotación diferente). Por ejemplo, basta con ver una película, y luego otra y otra y otra, para que cualquier persona, casi por ósmosis, vaya haciéndose una idea —aunque sea de un modo gradual y probablemente desordenado— de qué es lo que cuenta en este particular tipo de objeto, cuál es su modo de proceder; en suma, de ir entendiendo su “lenguaje”. A larga, podrá decir que esta película le gusta, pero aquella no, y según vaya persistiendo

en su “familiaridad” con el cine podrá incluso refinar su gusto, cambiarlo, hacerlo evolucionar. O también pervertirlo, según qué tipo de películas vea.

Lo que nos lleva al asunto de la educación. En efecto, si el proceso anterior se da con el aporte de un guía o conocedor, que elija las películas con determinado criterio ordenador —sea la progresión histórica, sea la diversidad genérica, sea la proveniencia geográfica, sea la obediencia estética, etcétera; o, más bien, con una fina combinación de tales criterios—, será posible enriquecer la mera familiaridad azarosa con un proceso diseñado para llevar al educando de la A a la Z, del antes al ahora, o de menos a más (las metáforas disponibles son muchas pero estoy seguro que ya se me entendió). Así, la familiaridad con el cine cobrará un sentido, convirtiéndose en un camino progresivo hacia el conocimiento de una disciplina: sus mecanismos, sus valores, sus modalidades, sus artistas representativos, sus obras maestras, su *canon*. Además, mientras la familiaridad se da de un modo inconciente, gracias a la educación uno accede a la dimensión de la conciencia y la intencionalidad—de ahí el uso del término *conocimiento*.

Por último, el “entrenamiento” promueve otro cambio: pasar de la recepción “pasiva” de las películas (debidamente escogidas, ya lo sabemos) a una relación activa con ellas. ¿Cómo? En dos etapas. En la primera, se les pedirá a los estudiantes que, luego de ver la película, manifiesten oralmente su parecer y traten

de sustentarlo, dando razones, por aproximativas que sean. Habrán dificultades, es claro, pero el profesor intervendrá con preguntas destinadas a que los estudiantes precisen sus impresiones y arriesguen una primera evaluación. ¿Están todos de acuerdo? Si no, ¿por qué no lo están? Así, comenzarán a debatir *entre ellos*. Al final de cada sesión, y luego de haberles escuchado, el profesor dirá su propio parecer y sustentará su evaluación, no sin antes haber distinguido entre las ideas acertadas (porque corresponden a la película) y las desacertadas (por inexactas o prejuiciosas) formuladas en el debate previo. La segunda etapa del entrenamiento, consistirá en pedirles un análisis escrito de determinada película, cuanto más exhaustivo mejor y a partir de repetidas visiones de la misma. Se trata de un trabajo de interrogación para saber, con la mayor claridad posible, qué es lo que la película nos cuenta o "dice", cómo lo hace, y de qué modo y en qué sentido afecta nuestra conciencia y sensibilidad.

Como se ve, se trata de un proceso de descubrimiento creciente cuyo agente es el educando, y donde el profesor no es más que un "pastor" o un guía que indica la dirección en que se deben mover, pero no marca cada paso del camino.

¿Es así como se enseña siempre y en todos lados? Me temo que no. Los profesores suelen hablar de la historia del cine, o suelen definir conceptos operativos: género, plano, analepsis, travelling, etc., pero sobre todo hablan, primero que nada, sobre lo que ellos piensan de las películas que exhiben, cuantas más palabras técnicas usen, mejor. Si acaso, después de hacerlo, piden preguntas a los alumnos y responden pontificando. No creo que éste sea el mejor método.

Hacer cine

La producción de una película implica tener una historia que contar (o mostrar) y luego realizarla. Consideremos el primer aspecto. Ya sea un documental, ya sea una ficción, la película trata de algo. Ese "algo" hay que constituirlo —escribiéndolo como guión, o siquiera pensándolo— a partir, inevitablemente, de un comienzo, y en algún momento tendrá que acabar (en un minuto, como en el caso del célebre publicitario de Apple dirigido por Ridley Scott, o en muchas horas, como en algunos films de Tarr o de Rivette); entre ambas puntas, deberá darse un desarrollo. He ahí el problema, ¿cómo encararlo? Los periodistas norteamericanos llaman *story* a cualquier artículo, a cualquier exposición de hechos. Es un acierto instintivo, pues también en el campo del cine, incluso tratándose de un material documental, la exposición de los "hechos" se atiene —aunque sea mal, aunque sea de modo inconsciente— a la forma de un relato. Pero un relato ¿tiene una forma? Tiene muchas, en realidad, unas establecidas y otras posibles—y sabemos cuán cerca del mero desorden está la plena libertad. Por eso el estudiante y el guionista novel necesitan pautas, o mejor dicho, un modelo a seguir, cuanto más estructurado mejor, a la manera de un *plano* al cual recurrir para dar el siguiente paso. Entre los diversos modelos existentes, muchos hemos optado por el modelo llamado clásico, favorecido por diversas tradiciones narrativas, entre ellas la de Hollywood, donde se le conoce como modelo (o teoría) de los "tres actos" o de los *plot points*. Naturalmente, sólo es una alternativa que eventualmente se podrá adaptar, transgredir o abandonar por otras, más creativas (y más difíciles).

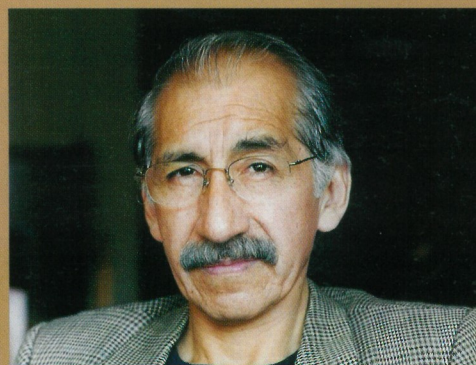
En cuanto a la realización, ésta consta de una serie de aspectos heterogéneos pero complementarios —la preproducción, el rodaje y la postproducción—, cuya enseñanza se suele separar y poner a cargo de especialistas en cada sector. Así, hay cursos de producción, de fotografía, de sonido, de edición, etcétera. Pero

la instancia nuclear es el trabajo de dirección en el rodaje. ¿Qué implica dirigir? El manejo de actores y la puesta-en-scena (o "puesta en imagen"). Si tomamos en cuenta que la dirección de actores ha terminado volviéndose un curso independiente, el contenido final del curso de realización cinematográfica se reduce a enseñar a concebir

y ejecutar el flujo de imágenes más apto para comunicar ese "algo", ese guión, esa materia o contenido del que la película parte. A este fin, lo primero a destacar es que cada imagen debe ser, a la vez, elocuente en sí misma y sin embargo concebida como parte de una cadena, de una continuidad vectorial (es decir, conducente de un punto de partida a otro de llegada); los criterios movilizados para lograr tal fin son espaciales, como los de las artes plásticas, y temporales o rítmicos, como los de la música o la poesía. Es obvio que no puedo extenderme en tópicos tan complejos, en esta ocasión; pero al menos daré una recomendación. Un trabajo cualquiera de puesta-en-scena no se hace en abstracto, sino en relación con el referente elegido para filmar, consista este en acciones, situaciones u objetos; pues bien, cuando se trate de una práctica o ejercicio, hay que evitar que este "contenido" sea particularmente dramático o vistoso, es decir "especial". Trasladémonos por un momento a otro tablero: si quiero enseñar a los estudiantes cómo tomar buenas fotos, sería un error ubicarles delante de Machu Picchu o de Greta Garbo, digamos, que harían la mitad del trabajo por ellos; al contrario, haré que se ejerciten con los materiales más triviales o ingratos. Análogamente, al estudiante de dirección cinematográfica no le pediré que filme escenarios bellos y ricos en facetas, o acciones intensas y dinámicas; los estímulos que verdaderamente le permitirán aprender su oficio serán tan cotidianos y mínimos, tan poco "cinematográficos", como mostrar a alguien haciéndose un café para el desayuno, o cambiando la llanta del auto o discutiendo por teléfono con la enamorada, etcétera.

Final

Concluyo refiriéndome a un problema creciente. ¿No está el cine en decadencia? ¿No deberíamos emigrar a otros medios audiovisuales, facilitados por la tecnología contemporánea? Al respecto hay que decir que enseñar a ver cine y a hacer cine, en el sentido que llamaré tradicional por comodidad, es indispensable, porque todos los otros desarrollos lo suponen, en la medida en que —podría decirse— nacen de él. Ocurre aquí algo análogo a lo que ocurre en el campo de la danza. El ballet clásico es visto por muchos como una cosa del pasado, en comparación, digamos, a la llamada danza moderna y sus muchas variantes. Pero nadie podrá negar que los mejores coreógrafos, los mejores bailarines, y los mejores espectadores, son aquellos formados dentro de la disciplina clásica. A semejanza, el diseñador de videojuegos, el realizador de documentales televisivos, el artista de videoarte, el creativo de publicidad, en suma, cualquier practicante o espectador de las diversas artes de la pantalla, enriquecerá su mirada o su oficio gracias a una sólida cultura cinematográfica y a la capacidad que tenga de configurar imágenes que se suceden narrativamente. ◀



Además de su trayectoria en cine y televisión, JCH es un prolífico escritor.

música ilusiones acción!

SONIDOS, SILENCIOS &
MELODÍAS EN EL CINE

▶ Roberto Ramírez A.
Periodista INC
Fotos: Walter Hupiú

Dicen que en el cine la música se ve. Los elementos sonoros de una película, incluidas melodías, palabras, ruidos y silencios, suelen ser percibidos, junto a la imagen, como un todo indivisible. Víctor Villavisencio y Alejandro "Pochi" Marambio, excelentes músicos peruanos, nos cuentan sus sonadas experiencias en este mundo inexorablemente visual. Mucho oído con ellos.

"El ruido de las botas es mucho más interesante si no se las ve".

Eisenstein



Primero fue el silencio. Las imágenes, unas tras otras, aparecían mudas en la amplitud del écran. Ni resonancias espectaculares ni diálogos interminables. Solo breves escenas en movimiento y la posición fija de la cámara, caracterizaron la génesis del séptimo arte.

En seguida a alguien se le ocurrió que un pianista agazapado en la penumbra podría matizar, con mayor o menor intensidad, lo que el respetable veía.

Los cines de localidades pequeñas normalmente tenían un músico para acompañar la proyección; los de grandes ciudades poseían orquestas completas. Los felices músicos eran requeridos con frecuencia hasta que

"Cuando lees el guión, vas erigiendo las imágenes en tu cabeza y empiezas a crear música", dice Villavisencio.

apareció el sistema "vitaphone" (grabación sobre un disco). Obstaculizados experimentos demostraron que las ondas sonoras se podían convertir en impulsos eléctricos pasibles de sincronización con las imágenes.

Luego del estreno de *El cantor de jazz* (1927), las películas habladas se volvieron más comunes y, poco tiempo después, el cine mudo, lento e inevitablemente, se convirtió en una repentina explosión de sonidos, que más de un músico lamentó.

RUIDOS AMAESTRADOS

En aquel enorme lienzo que contemplamos absortos mientras nuestras manos ávidas transportan la canchita, se acoplan melodías e imágenes que en alguna ocasión habrán suscitado disimulados lagrimeos o destempladas risas.

Componer una partitura para cine, a fin de acentuar atmósferas, es siempre una tarea que exige sensibilidad y talento. Víctor Villavisencio los tiene. Músico desde la pubertad, este destacado productor de sonidos suele hacer de la acústica, un trabajo de arquitectura.

Ha aportado en películas como *El bien esquivo*, *Una sombra al frente* (Augusto Tamayo) *Polvo enamorado* (Lucho Barrios) y *Condominio* (Jorge Carmona), ésta última próxima a estrenarse.

Para musicalizar *El bien esquivo* recreó temas de Beethoven y de Chopin, transformando sentimientos en frases sonoro-musicales.

Pero la creación de música para estos fines lleva todo un proceso que Villavisencio explica: "Cuando lees el guión, vas erigiendo las imágenes en tu cabeza y empiezas a crear música. Normalmente funciona contra el guión."

Luego llega la imagen y acomodas un poco el tiempo: alargas, acortas, etc. Lo ideal sería tener toda la película editada con el sonido mezclado y trabajar sobre eso. Pero es imposible, por tiempo y porque a lo mejor la composición le puede dar alguna idea al director".

Sonido e imagen –afirma– pueden trabajar juntos de diversos modos: por contraste, es decir cuando los dos expresan cosas que se contraponen o por superposición o suma, es decir cuando los dos se apoyan el uno en el otro para decir lo mismo. Pueden también en determinado momento cruzarse.

Dice que cuando alguien ve una película, por lo general lo hace despreocupado de la música de la banda sonora (*soundtrack*), "aunque hay películas en donde ésta salta notoriamente".

El bueno, el feo y el malo, *Los intocables* (Ennio Morricone) o *Star Wars*, que tienen melodías reconocibles, están en ese rubro.

Otra forma de sonorizar –recuerda– es recurrir a música no concebida originalmente para una obra cinematográfica o solicitarla por encargo. Aprecia la música incidental de Gustavo



Pochi Marambio explica: "el director tiene que sentir que su música funciona".

Santaolalla (*Amores perros*): "Es minimalista: usa una guitarra, armónicos, por ahí unos pads (sonidos de sintetizadores), nada más. Pero te dice un montón".

Para Villavisencio, los efectos y los ambientes pueden crear realismo, pero la música (elemento explícito y funcional), definitivamente pone el alma y la sensibilidad. Y es que –como bien dice– la música no se escucha, se siente.

SUENA BIEN, SUENA RICO, SUENA LINDO

Alejandro "Pochi" Marambio, líder de "Tierra sur", labora a la antigua. "Compongo en papel (partituras), voy al estudio que haya contratado la producción, veo el material y pregunto si puedo trabajar con lo que ellos tienen o si hay que realizar el trabajo en otro sitio. Se puede hacer la música con secuenciadores, pero cuando siento que tiene que ir un violín de verdad, hago que contraten a un violinista que tenga el estilo. Se siente la diferencia. Con un aparato se puede imitar un instrumento y sale barato. Pero si todo se hace por ahorrar puede resultar práctico pero sin nivel".

Pochi trabajó en *Alias la gringa* (Chicho Durant), acaba de hacer la música de *El Premio* (idem) que será estrenada en marzo de 2009 y está empezando *El Inca, la boba y el hijo del ladrón* (Ronnie Temoche).

Para *Alias la gringa* tuvo el guión antes del rodaje. Luego hizo la música. Admite que el suyo es un trabajo por encargo, en donde manda el cliente, en este caso, el director.

Aclara que la música muy "protagonista" distrae al espectador. "El público se va con tu tonada y no atiende mucho a la película. Si protagoniza debe ser solo por momentos, en escenas tipo *video-clip*, por ejemplo".

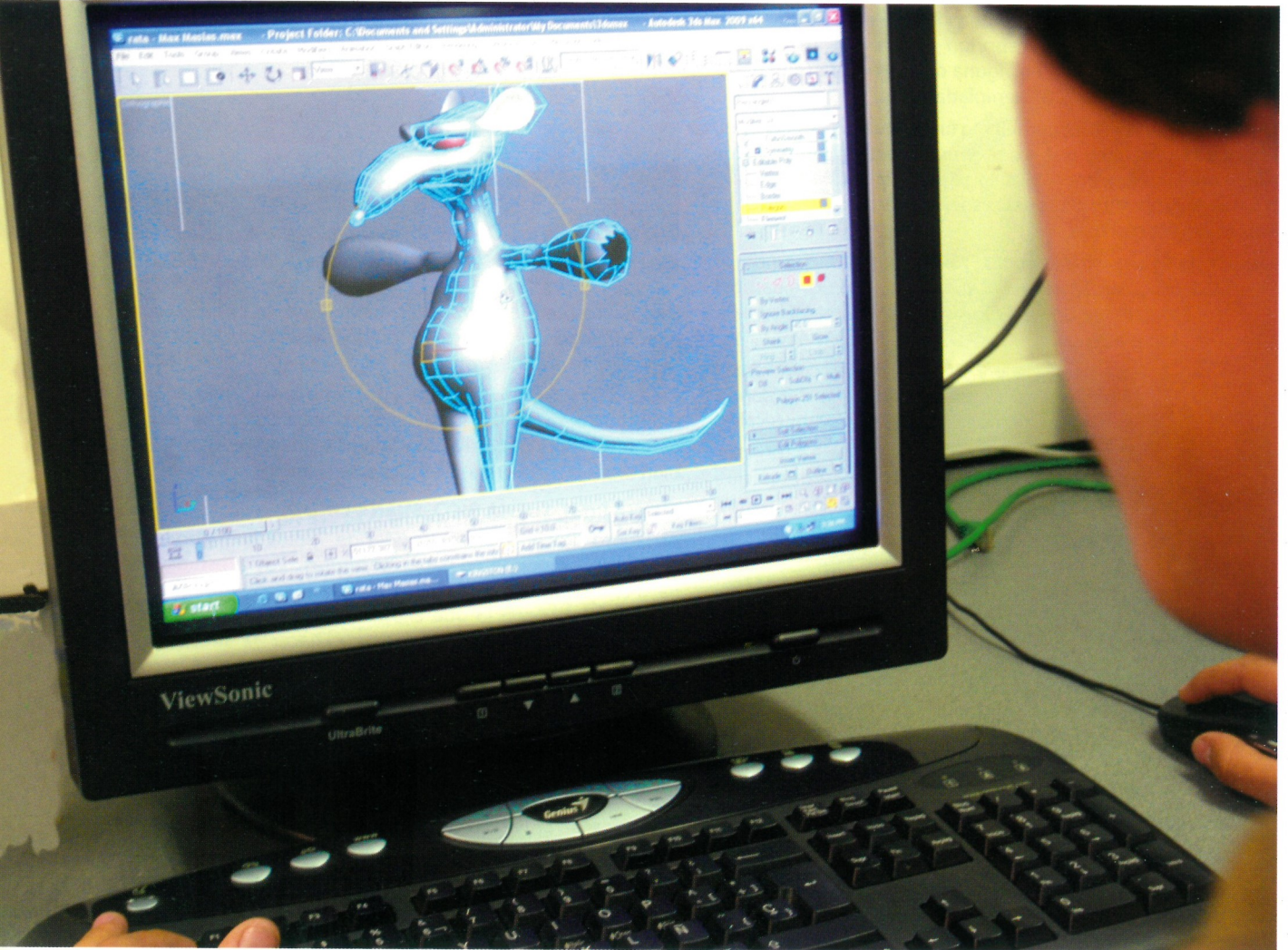
Pochi destaca la obra de Howard Shore (*El silencio de los inocentes*). "También me gusta Woody Allen, que además de director de cine es músico. Usa clásicos del jazz o de la música americana y encaja perfectamente".

El autor de *Mi marimba* está convencido que para que todo vaya bien, el director tiene que sentir que su música funciona. "Es un trabajo objetivo, pero tiene que moverte. Tiene que funcionar". (Aquí los teóricos hablan de "construir el significado de una imagen").

Sobre los usos de la tecnología, Pochi tiene ciertas disonancias: "Le doy más valor a la composición. Trato de conseguir un sonido de caña, de madera. Más bacán". ◀

Creadores de mundos

▶ Carolina Arbaiza
Periodista INC
Fotos: Walter Hupíu



Cada personaje es provisto de 'esqueleto' y 'músculos' para que sus movimientos se vean naturales en pantalla.

Con "Piratas en el Callao" (2004) empezó una nueva época para el cine peruano. Nunca antes nuestros realizadores habían llevado a la pantalla grande una historia animada creada con elementos nacionales y afán de exportación. A partir de allí, han sido varias las películas con las que Alpamayo Entertainment ha encandilado al público infantil. Aquí una revisión del proceso para sacar a la luz tan peculiares producciones.

Las posibilidades de una buena historia son infinitas. Más aún cuando caen en manos de mujeres y hombres que lo son solo en apariencia, porque por dentro son los mismos niños que ideaban escenarios y personajes

intocables, que no esperaban aprender a escribir para contar las historias más fantásticas.

Los estudios de animación en todo el mundo suelen recibir a este tipo de personas que, en equipo, son capaces de producir asombrosos relatos protagoniza-

dos por quienes nada deben envidiar a los actores de carne y hueso.

"A la hora de las historias, lo que más consideramos es que nos guste a nosotros", explica David Bisbano, director del área de Animación de Alpamayo Entertainment. No hay fórmulas para saber lo que le gustará o no a los consumidores; lo único que se sabe con certeza es que ellos querrán algo original, que no hayan visto antes. "Lo que más quieren es que le muestres tu mundo".

Bisbano y su equipo se encuentran en plena producción de *El diente de la princesa*, la cuarta película animada de Alpamayo Entertainment, cuyo lanzamiento está previsto para diciembre de 2009. Al igual que *Piratas en el Callao*, *Dragones: Destino de fuego* y *Valentino y el clan del can*, este largometraje tiene detrás meses de trabajo conjunto y coordinado que empiezan con un simple guión.

El guión, como todo, puede ser hecho entre dos o más personas. Una vez que se aprueba, se pasa a trabajar el *storyboard*, una secuencia de ilustraciones a blanco y negro que nos permitirán imaginar cada toma, cada situación que figura en el texto; simultáneamente se empieza el diseño de los personajes.

"Hay personajes que se hacen en veinte minutos y otros en medio año", explica David Bisbano. "Según la suerte, y la visión de cada personaje, nosotros nos tomamos más o menos un mes por cada uno, aunque se hacen a la par".

Con el *storyboard* en mano las imágenes pasan a 3D, lo que se denomina *animatic*. Se trata de una especie de previsualización de la película, pero en menor resolución, que permitirá al equipo intercambiar ideas y discutir si funcionan las escenas, corrigiendo lo que crea necesario.

El *animatic* permite hacer continuas revisiones antes de que empiece el verdadero proceso de

animación, lo que representa una gran ventaja si consideramos el alto costo de este último.

Listos los diseños de los personajes, éstos pasan a los modeladores, que recrean a los mismos en la computadora, en tres dimensiones. Ya a colores, son sometidos a un proceso denominado *Skin*, en el que se les dota de 'esqueleto' y 'músculos'; y que es la razón por la que se les ve tan naturales en pantalla. Una vez listo el personaje, se hacen los escenarios que lo rodearán; el proceso es el mismo. Con todo esto recién empieza la animación.

"El sistema de animación es súper lento, es como un arte. Esto lleva mucho tiempo. Hay personajes mucho más complejos que otros; te puede llevar una semana modelarlos, otra semana hacerles el *Skin*. Para una toma animada, un segundo te puede tomar una semana o más", estima el experto.

Después los dibujos pasan al área llamada *Render*. Aquí las escenas pasan primero por un proceso de iluminación. Todo dependerá del clima de luz que deben tener: no es igual la luz del fuego que la del sol o la luna. Se considera cada detalle, por dónde entra la luz, qué ilumina y qué no. Luego la computadora crea los cuadros tal como saldrán en el film. Listas las tomas, se "pegan" y se arma la película.

Así es el cine de animación. Muy técnico, y a la vez, muy artístico. Observamos que la mayor parte de los chicos del equipo no solo dominan complejos programas de animación, sino que manejan estupendamente el lápiz para comunicar sus ideas.

Ideas que, por cierto, apuntan a que su objetivo, esencialmente infantil, no se vaya sin un mensaje. "En *El diente de la princesa*, el protagonista cree que llegar a la realeza es lo mejor que le puede pasar... pero luego se dará cuenta que lo que tiene en el campo es lo mejor que tiene. Lo que se desea no es siempre lo mejor para uno mismo". ◀



David Bisbano a la cabeza del equipo técnico de Alpamayo.



El sistema *animatic* permite previsualizar el avance de la producción.



La creación de un personaje animado puede demandar hasta medio año.

DIEGO
PERTINI

VANESSA
SABA

De la Literatura al CINE

INSPIRADA EN HECHOS REALES

Producción de **UNASOMBRAALFRENTA**
De la Novela de
MARIO VARGAS LLOSA
La Película de
FRANCISCO J. LOMBARDI



▶ Francisco Lombardi
Cineasta
Fotos: Archivo CONACINE



MILENA
ALVA



GIANFRANCO
BRERO



CARLOS
CARLÍN



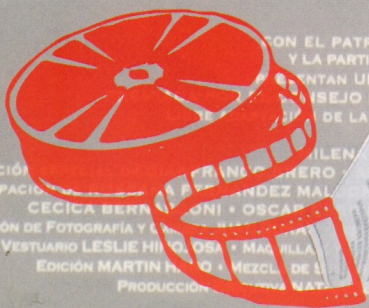
ALBERTO
ISOLA



GONZALO
MOLINA



PAUL
VEGA



LA CIUDAD
Y LOS PERROS

CON EL PATROCINIO DE... Y LA PARTICIPACIÓN DE...
DISEÑO DE VESTUARIO LESLIE HINDRICKS • MAURILLO
EDICIÓN MARTÍN... MEZCLAJE DE...
PRODUCCIÓN... HENDRICKX • PRODUCTORES GENERALES AUGUSTO TAMAYO • NATHALIE HENDRICKX
ESCRITA Y DIRIGIDA POR AUGUSTO TAMAYO
WWW.UNASOMBRAALFRENTA.COM
TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS



De las doce películas que he realizado, siete tienen como partida una obra literaria. He adaptado con diferentes guionistas a autores de muy distintas características, desde Jaime Bayly hasta Fiódor Dostoievski, pasando por escritores tan diversos como Enrique Congrains, Alberto Fuguet y, claro, Mario Vargas Llosa. Más de la mitad de mis películas me enfrentaron con el desafío de transportar la naturaleza de una obra original para convertirla en una obra distinta, y cada una en su manera demandó un acercamiento diferente, planteó dificultades y problemas concretos y específicos, propios de su particular construcción. De manera que desde mi perspectiva no hay una fórmula determinada para adaptar obras literarias, sino un punto de vista que varía de adaptador a adaptador, que es lo que hará singular y por lo tanto válida la propuesta de adaptación.

¿Cuáles son las posibilidades con las que el cineasta cuenta para transponer un relato literario al cine? Son varias, y me extenderé sobre ellas luego de repasar algunos conceptos generales y de señalar algunos lugares comunes asumidos como verdaderos y que son por lo menos discutibles.

Se asume como verdad indiscutible que hay novelas inadaptables. Sin embargo, en mi opinión, el cineasta inventivo encontrará siempre alguna manera de acercarse a la naturaleza del relato literario para atrapar, si no su esencia, al menos parte de esta en la medida que sea capaz de incorporar su lectura subjetiva y personal. Esto permitirá generar una obra nueva, con las características propias del nuevo lenguaje, determinadas por una específica forma de aproximación, con mayor o menor éxito.

Otra verdad que pasa por indiscutible es aquella que afirma que, a diferencia de la novela, es propio de la naturaleza del lenguaje cinematográfico efectuar saltos espaciales y temporales. Y cuando un escritor mezcla los tiempos verbales y salta de una escena a otra, se señala que es un escritor cinematográfico. Quienes sostienen tales afirmaciones no deben haber intentado aproximarse seriamente a novelas como *Conversación en La Catedral*, por ejemplo, una novela excepcional donde los tiempos verbales y los espacios narrativos se superponen, confunden y casi se fusionan de una manera en mi opinión inabordable para el cine.

Otro lugar común repetido hasta el cansancio cual verdad casi de perogrullo es aquella frase que afirma que, el cine es imagen, la novela es palabra y de aquí se desprende que el verdadero cine o el más artístico es capaz de prescindir de la palabra. Dos de los autores más importantes de la historia del cine —o por lo menos dos de mis favoritos—, Eric Rohmer y Joseph Mankiewicz, por citar solo un par de ejemplos, han construido su universo cinematográfico a partir de personajes que dialogan interminablemente. En sus películas,

la palabra se convierte en un eje fundamental de la naturaleza de su propuesta, y a partir de esa premisa los dos han hecho de su obra un aporte singular al cine de nuestra época.

Estos pocos e insuficientes ejemplos permiten ilustrar cómo muchos de los conceptos que normalmente se manejan sobre este tema son discutibles, cuando no totalmente falsos. Diría que lo único concreto es que existen obras literarias que parecen acomodarse al lenguaje cinematográfico con gran naturalidad y autores cinematográficos que consiguen a partir de intencionalidades y presupuestos muy distintos acercarse a determinadas novelas, sea para ilustrarlas creativamente, reinterpretarlas, usarlas como mero punto de partida o crear algo tan distinto que apenas se logre reconocer el material de origen.



Lombardi observa una secuencia de *No se lo digas a nadie*.
Al fondo Jaime Bayly.



MARUJA
en el infierno

Elena Romero, Pablo Serra, Elvira Tavárez, Oscar Vega

"Maruja en el Infierno" (1983), inspirada en *No una sino muchas muertes* de E. Congrains.



Melania Urbina, Magdyel Ugaz

MARIPOSA NEGRA
QUE TAN LEJOS ESTARIAS DISPUESTO A IR PARA ENCONTRAR LA VERDAD

Con: YVONNE FRAYSSINET, GUSTAVO BUENO, MONSERRAT CARULLA, LUIS HOMAR, WEINY VÁSQUEZ y LILIANA TRUJILLO

"Mariposa Negra" (2006), basada en *Grandes miradas* de A. Cueto.

¿Qué es lo que en realidad buscan los cineastas en un relato literario? En términos mayoritarios, trama y personajes. Ilustrar una novela de éxito es uno de los recursos más socorridos del cine industrial y una de las formas en que el cine asume un rol de subordinación más lamentable. Y hay también la ilustración cuidadosa y artesanal que tiene como objetivo la divulgación de obras clásicas.

Pero al margen de estas normas convencionales de adaptación, la historia del cine da cuenta de aproximaciones creativas y redituables, cineastas que utilizan una historia apenas como un punto de partida, como un golpe de inspiración que termina conduciéndolos a nuevos desarrollos producto de su capacidad, invención y creatividad.

"MVLL ha sido para mí no solo una fuente de inspiración permanente, sino una influencia inestimable que marcó mi acercamiento definitivo a la literatura".

De otro lado, está el caso de aquellos, y entre ellos me incluyo, que, seducidos por el personaje de una historia, la ajustan y acomodan para que funcione como un elemento casi accesorio en relación con el objeto de la fascinación: un personaje extraordinario capaz de representar una verdad profunda de la condición humana, propósito final de la obra artística.

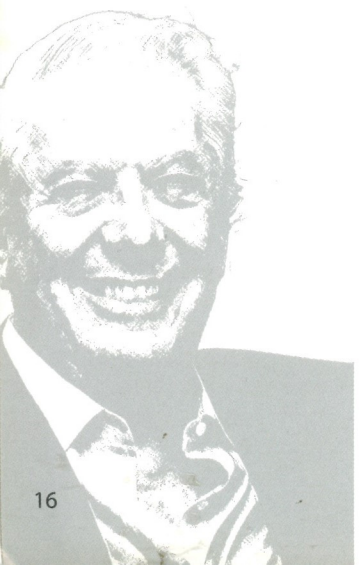
Mientras preparaba estas notas, me preguntaba cómo ha sido y es mi relación con la literatura. Diré que Mario Vargas Llosa ha sido para mí no solo una fuente de inspiración permanente, sino una influencia inestimable que marcó mi acercamiento definitivo a la literatura. En *Tinta*

roja, por ejemplo, hay un homenaje explícito que hace visible mi deuda permanente con su obra.

En 1965, yo era un lector intermitente y perezoso que, pese al generoso estímulo de mi padre, no conseguía establecer una relación estable con los libros como la que mantenía gozosamente con el cine. Estando a mis manos una novela que, a diferencia de todas las ficciones que había leído anteriormente, me hablaba de adolescentes que sentía cercanos, de calles cuyos nombres y veredas yo conocía, de una ciudad, unos ambientes y un cielo que me eran absolutamente familiares. La novela era *La ciudad y los perros*. Después de leerla ansiosamente, con ese ánimo febril que nos permite adivinar una experiencia definitiva, tuve la certeza de que mi vida tendría que estar ligada de alguna manera a aquello, a participar en la invención de historias, a refugiarme como fuera en un mundo paralelo, distinto o alternativo al limitado horizonte que me ofrecía la realidad.

Veinte años después, Mario Vargas Llosa me permitió la posibilidad de hacer una adaptación al cine de aquella novela que tanta impresión me había causado. Con José Watanabe, el guionista, tomamos el atajo más directo al corazón del libro. Decidimos contar solo el tiempo presente, quedarnos con la historia central, seca y dura, la que documenta conductas, comportamientos, hechos físicos, y que de ellos surgiera el lirismo, la ambigüedad, finalmente la poesía escondida detrás de la aparente sequedad de ese tiempo presente. Mario nos pidió acceder al guión una vez que lo hubiéramos terminado, con el natural recelo del autor que presta una criatura preciada a unos cineastas incipientes y sin duda temerarios. Nosotros habíamos incluido un sueño en algún momento de la trama, y Mario, en la única sugerencia que nos hizo, nos descubrió que ese rapto lírico era una ruptura que contradecía el conjunto realista y macizo. Fue una intervención sabia. Por lo demás, nos dejó la más absoluta libertad y comprendió que la película, siendo tributaria de la novela, tenía que aspirar a convertirse en una entidad nueva.

Mirando hacia atrás, y dentro del contexto del tema que estamos tratando, yo diría que el éxito de aquella adaptación tiene que ver al menos con tres factores. De un lado, con la asunción de un punto de vista, con una opción que, respetando el espíritu del libro, aspiraba a una interpretación, a una visión arbitraria y respetuosa al mismo tiempo que se nutría del estigma de una lectura juvenil, que incorporaba mi memoria, sensaciones, personajes, experiencias comunes; en fin, mi propia frustración de estudiante en un país cuya marginación, intolerancia y violencia me resultaban ya cercanos. De otro lado, una opción visual. Se optó por fotografiar ese mundo en una gama excluyente de grises, que corroboraron el universo de encierros, de patios cerrados, de confinamiento y habitaciones claustrofóbicas en concordancia con el tratamiento realista de la propuesta general. Finalmente, el universo de personajes de



la novela, como toda obra de ficción literaria, dejaba a la imaginación del lector la infinita gama de rostros posibles.

A diferencia del escritor solitario, propietario absoluto de su creación, el cineasta acumula el variado aporte de un conjunto de otros creadores, grandes o pequeños según el caso, que modifican, que enriquecen, transforman para bien o para mal una obra que en un momento determinado adquiere una identidad propia. La concluyente naturaleza física del cine, su apariencia de realidad incontrovertible y completa, ofrece al mismo tiempo una inusual capacidad para expresar lo ambiguo, lo incierto, una inmaterial certeza de acercamiento a ese mosaico de contradicciones que es el alma humana. Es decir, la concreción y objetividad de la imagen tiene una inmensa capacidad para expresar lo que yo llamo ambigüedad, que fue el concepto clave sobre el que se sostuvo la adaptación de *La ciudad y los perros*.

"El cineasta acumula el variado aporte de un conjunto de otros creadores, grandes o pequeños según el caso, que modifican, que enriquecen, transforman para bien o para mal una obra".

En *Pantaleón y las visitadoras* decidimos que el concepto de base sobre el que debíamos escribir la adaptación fuera la obsesividad. Sin embargo, antes de entrar a tallar en el personaje central, debo confesar que *Pantaleón y las visitadoras* no me parecía una novela ni fácilmente adaptable al cine, ni cercana o afín —a lo mejor por su carácter paródico— a mi quehacer cinematográfico. Como todos sabemos, *Pantaleón y las visitadoras* sostiene gran parte de su brillo literario en la prodigiosa imaginación verbal de los informes del capitán Pantoja a sus superiores, redactados con una seriedad y precisión tan extremas para referirse a los avatares organizativos y anecdóticos de Pantilandia que terminan provocando una impresión de delirio, cercano al realismo mágico. Había que resolver, y creo que los guionistas Giovanna Pollarolo y Enrique Moncloa lo lograron, el complejo problema de convertir en escenas dialogadas y secuencias visuales una estructura de cartas e informes difícilmente asimilables para la imagen. Además también tenían que convertir, obligados por la concreción y los límites de duración de la película, una inicial comedia en un



Pilar Bardem, Salvador del Solar y Tatiana Astengo en la adaptación de *Pantaleón y las visitadoras* (1999).

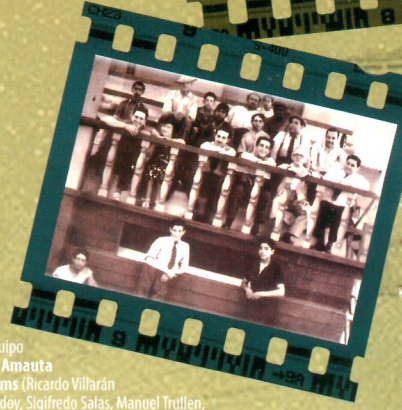
progresivo drama que interpretara la idea que nos había parecido más sugestiva como punto central de nuestro acercamiento: la obsesión de un personaje que avanza coherente e irremediablemente hacia su autodestrucción.

En la adaptación de *Pantaleón y las visitadoras* todo está centrado sobre el personaje protagonista. Queríamos hacer la radiografía de un personaje que inicialmente nos entrega una imagen de coerción y eficiencia y que, a partir de su testaruda diligencia, de su terquedad por llevar el sentido del deber al extremo más radical, termina convirtiéndose en un personaje patético y conmovedor. Retirando los oropeles visuales de la geografía física, del color de los personajes, inclusive de la perturbadora presencia de la brasileña convertida en colombiana por la mágica participación de Angie Cepeda, el valor, si es que lo tiene, del *Pantaleón* cinematográfico es de un lado su capacidad de abordar, de manera casi invisible, el paso de una comedia imaginativa a un drama irremediable; y de otro, de descubrir el perfil humano y psicológico del personaje de Salvador del Solar, ese oscuro misterio del alma humana que puede convertir un proyecto legítimo en una empresa desquiciada y delirante llevando a Pantaleón Pantoja a una dimensión inesperada de personaje trágico, y por ello mismo conmovedor.

Pantaleón y las visitadoras empezó como un proyecto de encargo para la televisión y terminó siendo para nosotros un producto entrañable. Para que ello ocurriera, solo fue necesario encontrar un punto de vista, una óptica personal que transformara una novela, un material abierto y generoso a una multitud de versiones, en otro material especial, diferente, singular. Esa singularidad, consecuencia del acercamiento creativo de un arte narrativo a otro, es lo que en mi opinión valida y enriquece la relación no siempre feliz entre la literatura y el cine. ◀



El español Manuel Trullen (1904-1975), personaje capital en la historia del cine peruano. Gracias a su persistencia, se rodó *Revaca* (1934), la primera película con sonido sincronizado.



Equipo de Amauta Films (Ricardo Villarán Godoy, Sigifredo Salas, Manuel Trullen, Francisco Diumeno y José Luis Romero, entre otros) durante un descanso de rodaje en la vieja Plaza de Acho. Fueron los responsables de uno de los momentos más ricos y variados del cine peruano.

La Lunareja (1946), de Bernardo Roca Rey. Única incursión institucional de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) en el cine.

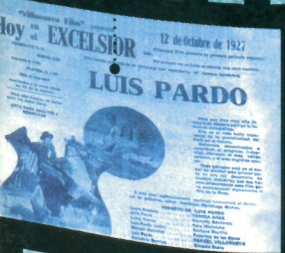
Luis Pardo (1927), del arequipeño Enrique Cornejo. Fue uno de los primeros sucesos populares del cine peruano.

Luis y Judith Figueroa en *Kukuli* (1961). Por primera vez se tuvo a los andes como eje dramático central.

La muralla verde (1970), considerada la película más importante de Armando Robles Godoy.

Gallo de mi galpón (1938), de Sigifredo Salas. Título emblemático del cine criollo y populista que produjo la empresa Amauta Films.

Adaptación de una de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma. Recreó con extremo cuidado escenográfico los días de la Guerra de la Independencia, que servían de marco a una historia de amor de final trágico.

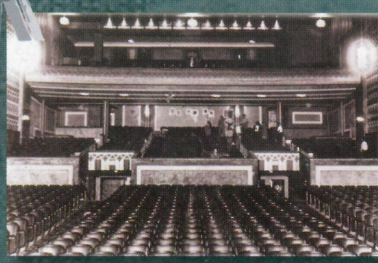


La primera función pública de cine (usando el cinematógrafo de los hermanos Lumière) se realizó en febrero de 1897 en la Confitería Jardín Estrasburgo (hoy Club de la Unión). Se presentaron paisajes de otros países. Hacia 1899 se filmaron las primeras vistas del Perú, entre las que se encontraban la Catedral de Lima, La Oroya y Chanchamayo. El público las pudo observar en abril de ese año, en la función denominada 'Estereo Kinematógrafo'.

ESPACIOS EN EL TIEMPO



En el Teatro Colón (1914) se proyectó la primera película sonora que llegó al Perú.



Cine Metro en 1936. Fue un proyecto de la Metro Goldwyn Mayer, la primera gran sala moderna y a todo lujo.



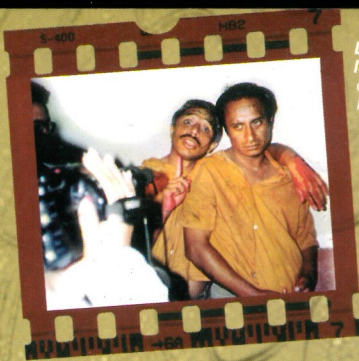
Cine Tacna, inaugurado en 1948. Se anunció a esta sala como la mejor del Perú.



El Cinematógrafo de distinta. Fue inau...



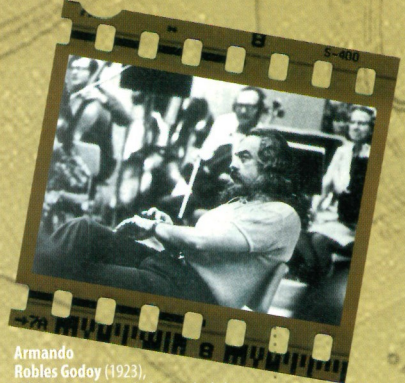
Yo perdi mi corazón en Lima (1933), del chileno **Alberto Santana**, pionero del cine en Perú, Chile, Ecuador, Colombia y Costa Rica. Ha sido restaurada por la Fílmoteca de Lima.



La misma carne, la misma sangre, cortometraje de Aldo Salvini. Un aliento de horror se desprende de esta turbia historia de dos siameses homicidas, narrada con auténtica energía expresionista.



Negocio al agua (1913), la primera película argumental filmada en el Perú.



Armando Robles Godoy (1923), el largometrajista más destacado de los años 60 y docente cinematográfico de varias generaciones.



Lombardi filmando **Caidos del cielo** (1990). Lo acompaña el escritor **Julio Ramón Ribeyro** en uno de cuyos cuentos se inspiró la película.

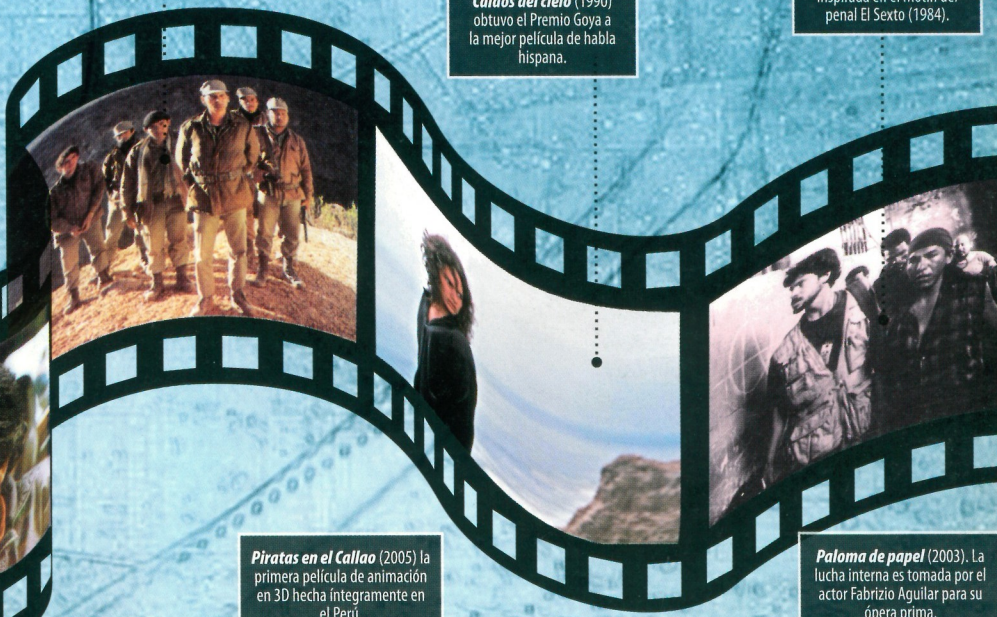
Gregorio (1984), del grupo Chaski, transcurre en calles de Lima. Registro del pulso de la ciudad en los años '80.

Gustavo Bueno en **La boca del lobo** (1988). Una de las mejores películas peruanas y latinoamericanas. Obtuvo cerca de 20 premios internacionales.

Caidos del cielo (1990) obtuvo el Premio Goya a la mejor película de habla hispana.

Reportaje a la muerte (1993) de Danny Gavidia, inspirada en el motín del penal El Sexto (1984).

La fuga del chacal (1987) de Augusto Tamayo. Guión original de Guillermo Niño de Guzmán y Ricardo Bedoya.



Piratas en el Callao (2005) la primera película de animación en 3D hecha íntegramente en el Perú.

Paloma de papel (2003). La lucha interna es tomada por el actor **Fabrizio Aguilar** para su ópera prima.



fo de Barranco, una sala inaugurada en 1988. A mediados de los '90 se inició la construcción de las primeras multisalas. El cambio de oferta respondió a la evolución de la demanda del público.



DISTRIBUIDORES Y EXHIBIDORES CINEMATOGRAFICOS

▶ Carolina Arbaiza / Carol Tello
Periodistas INC

El gusto de los otros



Cada jueves las carteleras se renuevan con la aparición de largometrajes de diferentes orígenes; el abanico de opciones se abre y cierra continuamente para el espectador peruano, que con el tiempo ha aprendido a exigir más de las propuestas que llegan a su vista.

Las distribuidoras cinematográficas tienen menudo trabajo para dar en el blanco de las preferencias, en un público heterogéneo y ciertamente imprevisible.

No hay un solo film que llegue a nuestras salas fruto del azar. Existen criterios y variables para la distribución de toda película, que empiezan con la calidad de la misma, más precisamente en la forma que sus elementos de creación –dirección, actuación, guión, fotografía etc.– se conjugan para lograr un proyecto final de calidad, tal como nos explica Brian Pritchett, gerente general de United Internacional Pictures (UIP) en el Perú.

En segundo lugar, es indispensable determinar su potencial comercial. “Se consideran los componentes más atractivos y comerciales, como pueden ser los actores, el director, lo que representa el tema, los galardones obtenidos, etc. Luego revisamos todos los posibles comparativos de películas similares o que compartan elementos de la obra en cuestión: películas del mismo actor, del mismo corte, del mismo director”, indica Pritchett.

El contexto del mercado es igualmente importante. Se contempla la cantidad de salas, la cercanía de ciertas fechas clave (feriados, Día de San Valentín, vacaciones, etc.), los eventos en la posible fecha de estreno, entre otros, y se compara con la inmensa lista de ítems que se deben agotar para calificar la viabilidad de la distribución.

“Simultáneamente realizamos un análisis detallado del año corrido para revisar tendencias de películas en cada zona y cine, y así tomar la mejor decisión de las copias a traer, dependiendo del desempeño de los cines con películas similares en el pasado”, detalla.

Las reglas del juego

Contrariamente a lo que se pueda pensar, el éxito de una cinta en países de la región no es condicionante para su llegada al nuestro. “En los países del Sur y Centro América, a pesar de compartir tantas cosas, los mercados de cine son totalmente diferentes; una película que puede ser el éxito del año en Argentina no lo es en Perú, lo mismo pasa con países vecinos como Colombia o Chile”, afirma. Cabe tener en cuenta que en muchos casos las películas se

Walter Hugué



La concurrencia a las salas se ha incrementado gracias a una acertada estrategia de marketing.

estrenan simultáneamente en la región, por lo que es imposible tomar decisiones basadas en el comportamiento de una película en otro país.

En el mismo sentido opina el gerente de Warner Bros. / Twenty Century Fox Perú, Hernán Viviano: “A pesar que se tienen en cuenta, –solo desde un punto de vista referencial– nosotros no nos basamos en estadísticas foráneas. Hay incontables casos de películas que no funcionaron bien en el extranjero, pero si lo hicieron en el Perú”, apunta.

Asegura que tanto Warner Bros. como 20th Century Fox, trabajan una estrategia de estreno por película. “Nosotros consideramos que cualquier película es estrenable en este mercado. A cada una hay que darle la importancia que realmente tiene, magnificar sus puntos fuertes desde un criterio comercial y tratar de minimizar sus puntos débiles. El mercado peruano se estudia todo el tiempo”, afirma.

Sin embargo, el lector convendrá que a nuestras salas cinematográficas aún les falta una mayor apertura en su oferta fílmica. Para apreciar esto, no se necesita ser un especialista: basta recordar la cantidad de películas nominadas a los premios Óscar que nunca aparecieron por estos lares. Los críticos de cine en nuestro medio alertan constantemente sobre esta carencia, aunque conscientes que esta responsabilidad no solo recae en los distribuidores, sino –y fundamentalmente– en la demanda de los espectadores.

Para Viviano, la apertura existe, pero lo que falta en nuestro territorio es una mayor cantidad de cines: “Actualmente contamos con casi 300 salas, pero de acuerdo a la cantidad de habitantes, en el Perú deberían existir cerca de 500. De esta forma, se podrían estrenar aún más cantidad de películas”.

Brian Pritchett, por su parte, es más realista al opinar que si bien la oferta es buena en estos momentos, puede ser mejor. “Toda la industria ha estado poniendo de su parte para que mejore:



Las salas han sabido captar la atención del público ofreciendo un servicio que va más allá de la exhibición de una película.

los distribuidores estamos trayendo cada vez productos más variados e invirtiendo en ellos, los exhibidores están abriendo espacios para tener mayor diversidad. Pero todo es un proceso y es el mercado el que va determinando esta evolución”, señala.

Por supuesto que la apuesta de las distribuidoras siempre implicará un riesgo. El gerente de UIP explica que en algunos casos las inversiones pueden ser tan considerables como las pérdidas. “Sin embargo, hemos tenido otro tipo de ejemplos de películas independientes o artísticas que han funcionado muy bien, por lo que el proceso seguirá y las perspectivas son positivas, sobre todo para del espectador peruano, que cada vez asiste más a las salas para ver todo tipo de cine”.

Otra es la apuesta por el cine local, que en muchos casos es un reflejo de la realidad y de la cultura local. “Las personas quieren ver ese tipo de propuestas con las que se puedan identificar”, subraya Pritchett. “Por esto en varios países del mundo las películas locales son las más taquilleras, superando a las mega producciones de Hollywood; es por este potencial que creemos que la evolución del cine peruano es muy buena: no es para sorprendernos que muy pronto compita con Hollywood”, afirma optimista.

Una mirada desde las salas de exhibición

Pero el trayecto de un film desde su origen hasta nuestras salas no termina en la elección de los distribuidores. Es preciso, por tanto, que vayamos a los mismos cines, los otros grandes actores de este proceso, para saber cuáles son sus reglas de juego. Después de todo, en los últimos años se ha incrementado en 10% la concurrencia a los mismos, tal como nos comenta el gerente de Operaciones del Multicine Plaza Jesus María, Mario Garavito.

¿En qué puede radicar este crecimiento? Existe más de un factor a destacar: la mayor cantidad de estrenos simultáneos a nivel mundial, lo que facilita la exhibición de filmes antes que caigan

en manos piratas; la aparición de los multicines y sus alternativas de películas para todo público; la modernización de instalaciones, equipos y sonido; y la llegada de los multicines a provincia, explica Garavito.

Estas salas han sabido captar la atención del público ofreciendo un servicio que va más allá de la exhibición de una película: pantallas gigantes flotantes, salas tipo estadio, surtidas confiterías, butacas cómodas, parqueos y personal calificado son algunos de los elementos que, además de la imagen y sonido digital, configuran su auge.

"Es por este potencial que
creemos que la evolución del cine
peruano es muy buena: no es para
sorprendernos que muy pronto
compita con Hollywood"

La cantidad de filmes que presentan a la vez les permite preparar una cartelera atractiva que cubra las expectativas de todo público. Garavito Amezaga señala que por ello la relación con los distribuidores debe ser muy estrecha. “Ellos son nuestros socios en este negocio. Sin películas no podemos funcionar y ellos sin cines no pueden exhibir”. Agrega que aunque la opinión de los exhibidores para los estrenos es considerada, “generalmente es dispuesta por la casa matriz”.

Sin embargo, al final es el público quien decide qué film permanece o se retira de cartelera. El *hold over* es la asistencia que se registra desde el jueves de estreno hasta el domingo, lo que permite medir la aceptación o rechazo de una película y de acuerdo a ello determinar su permanencia.



Fotos: Carlos Díaz

El gerente del multicine más popular de Jesús María afirma que el espectador peruano prefiere las películas familiares y comedias, sin dejar de lado la acción y terror. Asimismo, los dibujos animados tienen un importante público infantil. Sin embargo, para él “las películas de corte artístico tienen poca acogida y por eso su exhibición es más escasa”.

Sobre esto, comenta que a los peruanos les gusta el cine nacional, pero el 2008 no fue un buen año para éste. Indica que más que fomentar la exhibición de películas nacionales, se debe impulsar una buena producción. “Y esto tiene que ser parte de una decisión de Estado, que debe financiarla y fomentarla”.

La insuficiencia de producciones latinoamericanas, independientes y regionales en los multicines se ve suplida por salas de exhibiciones más pequeñas, pero no menos importantes, que valen la pena mencionar.

Dos propuestas rebeldes

En 1988, los esposos Mario Rivas y Sonia Arispe decidieron fundar El Cinematógrafo de Barranco, animados por su pasión por el séptimo arte. Su misión era difundir “cine de calidad” y hacer de él una herramienta educativa y de sano gozo.

Cuenta Sonia que desde el primer momento el Cinematógrafo fue acogido calurosamente. El embajador de Francia de ese entonces donó para la inauguración un lote de películas francesas con las que se dio inicio a su primer festival de cine. Desde aquella fecha, su programación no se ha detenido y está compuesta por muestras, ciclos, retrospectivas y festivales representativos de lo mejor de la cinematografía mundial contemporánea y clásica.

“El público que va al Cinematógrafo puede ver películas que no va a encontrar en la cartelera comercial. Es otro tipo de cine, con mensajes, con enseñanzas, con valores. Somos un espacio de difusión cultural”, afirma Arispe.

En la misma línea opina la coordinadora de “El Cine” –la sala de proyección de filmes independientes de la Universidad Católica–, Ana María Teruel. Destaca que películas de alta calidad, como europeas o latinoamericanas, son de difícil comercialización y llegada al público. Dice que esto, sumado a la falta de políticas que promuevan y desgraven la importación de películas de este tipo, hace más difícil la proyección de cine independiente. Sin embargo, añade, “hay quienes apostamos por conseguir películas de este corte, no en un sentido netamente comercial –ya que son de consumo minoritario–, sino para ir acostumbrando poco a poco a la población a que sepa apreciar este tipo de cine”.

La cartelera de El Cine, ubicado en San Isidro, está compuesta por filmes que apuestan por la cultura, como una forma de colaborar con la comunidad que no es universitaria. “Invertimos y apostamos por películas pero sin lucrar, con la finalidad de dar al público una alternativa diferente”, resalta Teruel.

Mientras estas iniciativas privadas se van consolidando con espectadores cada vez más fieles, el sistema de distribución y exhibición masivo sigue trabajando para introducir esta nueva oferta, aunque siempre orientado a dar con las preferencias del consumidor. De nosotros dependerá que esa cartelera vaya renovándose para acoger nuevos estándares de calidad y arte. ◀



Archivo Cinematógrafo de Barranco



Archivo CCPUCP

El Cinematógrafo de Barranco y ‘El Cine’ del Centro Cultural de la PUCP son importantes espacios en proyección de cine independiente.

Herramienta potencial para el maestro

¿Cómo puede intervenir el cine en la mejora de la formación de niños y jóvenes? El especialista Fernando Ruiz Vallejos reflexiona sobre un instrumento poco utilizado a pesar de su eficacia para la interpretación y análisis de la realidad, así como la formación en valores.

▶ Fernando Ruiz Vallejos
Docente universitario

Uno de los tópicos más enunciados sobre la relación entre educación y medios de comunicación, y que debemos tener en cuenta, es el del futuro, tanto por la base y desarrollo tecnológico que implican dichos medios comunicativos, como por la vocación de futuro que ha de tener la educación. En ese sentido, seguimos a Víctor Guedez cuando enuncia: "La educación no es un medio para prever el futuro probable sino un recurso para propiciar el futuro deseable. Es, en cierta forma, una posibilidad de ruptura con las

injusticias del presente y una responsabilidad de acción consciente y deliberada para conquistar el mañana"¹.

En ese sentido, juzgamos que el cine es un medio de expresión de gran valor formativo, con permanente sentido de futuro, y de gran potencialidad estética; lenguaje matriz, pues constituye un referente para otros medios de comunicación; y a la vez lenguaje cauce, que asume paulatinamente las nuevas tecnologías. Ciertamente el cine es un elemento privilegiado para la formación de la sensibilidad de los jóvenes. El cine despierta –sobre todo en las películas de calidad– una posibilidad de formar el juicio crítico y los valores.

La educación para los medios: el caso del cine

Hablar de la educación para los medios en nuestra realidad es asumir la variedad de escenarios socio-



económico-culturales. Es igualmente considerar, en el caso de los jóvenes, una sensibilidad especial sujeta al consumo indiscriminado de imágenes audiovisuales. Al respecto Sergio Ramírez Lamus plantea lo siguiente: "Asuntos como la velocidad de la percepción, ligada a la instantaneidad de las nuevas tecnologías, ilustran una circularidad entre contexto tecnológico y formas de atención, percepción y expresión como la que nos faculta para decir que las sensibilidades de las jóvenes generaciones son informadas por el ambiente tecnológico tanto como éste lo es hoy por aquellas"².

En ese cauce, creemos apropiado citar a Alba Ambrós y Ramón Breu: "la relación entre cine y sociedad es tan estrecha que configura al cine como la auténtica piedra de Rosetta para analizar e interpretar hábitos, conflictos, aspiraciones, luchas sociales, fenómenos culturales, comportamientos y actitudes colectivas. Es necesario que los procesos de socialización y educación cuenten con el cine como elemento cultural imprescindible, ya que a pesar de esta importancia, y a pesar del dominio social y cultural de las producciones audiovisuales sobre las producciones escritas –especialmente en el día a día de la juventud– el cine sigue siendo ignorado en la escuela"³.

"Esos profesores emocionados con las intervenciones de sus alumnos descubren la amplia dimensión formativa que tiene el cine, asumen en el cine-debate su condición de elemento motivador para el pensar y el sentir, y para valorar la opinión del otro".

Por otra parte, en el Perú, en los años recientes, se vienen produciendo diversas películas que trascienden el centralismo de la capital. En provincias, gracias a los bajos costos que se deben a las nuevas tecnologías, se ha comenzado a expresar audiovisualmente historias y personajes que rescatan la identidad de los pueblos. Esto, planteado en lo que se refiere a la producción y difusión del cine en el Perú se viene dando, pues los cineastas tanto limeños como provincianos comparten en la red sus hallazgos y experiencias e interactúan con los cinéfilos y los que recién se asoman al cine con interés, entre ellos por supuesto están los jóvenes.

Existen, pues, razones para asumir el reto de la educación cinematográfica. Sin embargo, la experiencia nos dice que las iniciativas que se

han venido desarrollando desde hace aproximadamente 40 años no han tenido continuidad ni tampoco han sido asumidas del todo por los entes oficiales educativos.

Aparte de la actividad "Cine, valores humanos y cultura de paz" que actualmente desarrollo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima y que está dirigida a introducir en la cultura cinematográfica a profesores y estudiantes de colegios de Lima Metropolitana, he sido partícipe de varias iniciativas de educación cinematográfica. En todas ellas he podido observar que varios de los participantes siempre eran profesores de colegios, ello debido a su propio interés.

Por otro lado, con honrosas excepciones, los cursos eran en de corta duración y a veces con escasos medios para ilustrar adecuadamente las clases. La mayor parte de las bien intencionadas iniciativas de este tipo han sido esporádicas y en ningún caso han tenido una secuela y profundización que implique un seguimiento de sus resultados.

Desde el año 2003 vengo realizando algunos breves sondeos entre educadores de colegios respecto a lo que saben de educación cinematográfica. El resultado es ciertamente desalentador: la mayor parte no ha recibido formación alguna en cine y cuando asisten a los cine-debates con sus alumnos se emocionan al ver como reaccionan éstos, pues los jóvenes, motivados por las imágenes, se animan a expresar lo que sienten y hasta elaboran presentaciones audiovisuales respecto a las películas presentadas.

Los educadores, en su mayor parte, asumen el cine como un valioso medio auxiliar, ello por supuesto no es nada desdeñable, pero es evidente que hace falta una formación en cine que trascienda esta visión sólo utilitaria; esos profesores emocionados con las intervenciones de sus alumnos descubren la amplia dimensión formativa que tiene el cine, asumen en el cine-debate su condición de elemento motivador para el pensar y el sentir, y para valorar la opinión del otro.

Alternativas

¿Qué hacer en una situación así? Ciertamente asumir al cine como materia de estudio, como valioso elemento de formación humana. Igualmente, desde luego, seguir desarrollando experiencias aunque sea fragmentariamente y en lo posible presentarlas a organismos oficiales o privados que las difundan y potencien. Pero, además, creemos que también se ha de investigar sistemáticamente qué carencias existen y qué planteamientos se pueden ofrecer para, de forma orgánica, atender esta necesidad de formación. La educación cinematográfica continúa siendo un reto que espera una respuesta responsable. ◀

¹ Guedez, Víctor. *Educación y Proyecto Histórico pedagógico*. Kapelusz. Caracas 1987:29.

² Ramírez Lamus, Sergio. *Culturas, tecnologías y sensibilidades juveniles*. Revista Nómadas Fundación Universidad Central. Santa Fé de Bogotá N° 4 Marzo 1996:92.

³ Ambrós, Alba y Ramón Breu. *Cine y Educación*. Graó. Barcelona. 2007:9-10.

► Juan Herrera
Periodista
Fotos: Mary Panta / Visor Perú

Identidad nacional

en la gran pantalla

Largas colas se aprecian para entrar a las salas de exhibición. El público está ansioso por descubrir alguna nueva producción. No, no hablamos de la nueva entrega de "El Hombre Araña" o una peripecia más del joven "Harry Potter"; el escenario no es más un multicine limeño: estamos en provincias, presenciando el nuevo fenómeno del cine regional.



La población acoge con entusiasmo los estrenos del cine regional, donde ven reflejados sus paisajes y costumbres.

Es común pensar que la gran mayoría de las producciones filmicas peruanas se concibe en Lima; avalado por el hecho que el dinero, la producción y los medios necesarios para la post producción, son más fáciles

de encontrar en la capital de la nación. Pero, ¿es probable hacer cine sin estas facilidades y recursos?

La respuesta viene desde nuestras provincias, donde han venido surgiendo importantes manifestaciones filmicas, las que pese a contar con

actores y actrices novatos, tecnología modesta, poca logística y por supuesto, un bajísimo presupuesto, se están convirtiendo en un interesante vehículo de reforzamiento de la identidad local. Dejando de lado que la mayoría de sus realizadores son autodidactas, el cine de provincias se caracteriza por su realismo, fantasía, naturalidad y gran entrega en su rodaje.

No es un exceso de optimismo pensar que este nuevo cine va ganando cada vez más un espacio dentro de la producción fílmica nacional, logrando su exhibición en salas de cine comerciales o en cine clubes y participando en festivales internacionales. Por citar un ejemplo, el cine de provincias peruano tuvo su espacio en el Festival de Cine de Munich; sobre el cual, Klaus Eder, secretario general de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) comentó lo siguiente: "Fue una sorpresa abrumadora. Esperaba un material más documental, filmes etnográficos sobre la vida de los pueblos andinos... Pero no es todo de lo que se trata estas producciones... estas son películas de horror. Lo que las hace especiales es el hecho que el horror viene de la propia mitología andina, de sus sagas y leyendas".

Si queremos hacer historia, señalaríamos que uno de los pioneros de este fenómeno fílmico interno es Palito Ortega, cineasta ayacuchano cuyo primer trabajo, *Incesto en los Andes*, y luego, la más conocida de sus producciones *La maldición de los Jarjachas*, fueron éxitos tal de público que iniciaron la recreación de mitos y leyendas populares. Gracias a la tecnología digital, Palito Ortega ha logrado una importante e innovadora filmografía.

También en Ayacucho, encontramos a Melinton Eusebio, cuya producción de terror *Almas en Pena* tuvo una tremenda acogida de público. Como vemos, son películas con temática mágico-realista, que se están convirtiendo en pilares de una incipiente pero válida cinematografía nacional.

Además de Ayacucho, en Puno encontramos importantes referentes de esta vertiente. Henry Vallejo nos trajo la envolvente película de suspenso *El Misterio del Kharisiri*, con la que da vida al famoso brujo degollador de los Andes. Vallejo hace un intenso uso de locaciones: cuevas y glaciares, caminos solitarios y pueblos alejados, propios del altiplano peruano; y es además

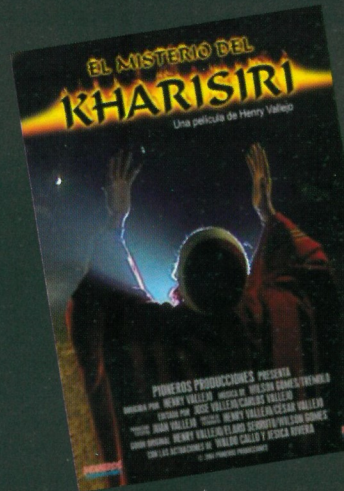
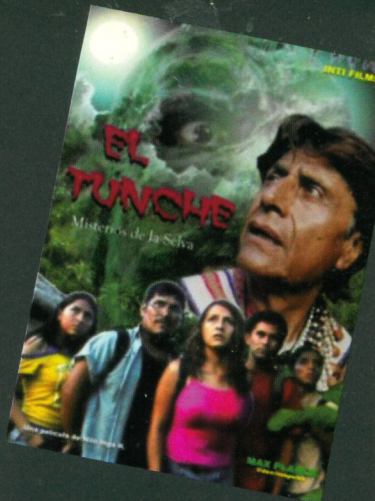
inventor de elementos de producción como grúas artesanales y dollys.

La movida fílmica regional ha motivado a que el Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), organice un concurso extraordinario de largometrajes exclusivo para las regiones del interior del país, que con gran acierto, busca promover el desarrollo de esta particular cinematografía. Flaviano Quispe, representante de Puno, fue el primero en ganar este premio. Quispe es conocido por entregarnos anteriormente los largometrajes *El abigeo* y *El Huerfanito*; este último logró la gran hazaña de ser estrenada en el circuito comercial de Lima, gracias a la apuesta de la cadena de Multicines Cine Star. El segundo ganador del premio CONACINE fue Arnaldo Soriano Vásquez quien este año estrenó su producción *Don Melcho, amigo o enemigo* que se convierte en el primer largometraje hecho en Huancavelica. La cinta se apoya en los paisajes naturales de la zona, sus costumbres y canciones representativas, convirtiéndose en un fiel retrato de la vida en esta zona de nuestra sierra.

También se ha estrenado en Lima *El Tunche, misterios de la selva*, con la participación de Reynaldo Arenas y dirigida por el huancaíno Nilo Inga, quien anteriormente había presentado su opera prima *Sangre y Tradición*. Cajamarca y Hector Marreros nos han traído el largometraje *Zapatos Nuevos* y su última producción titulada *El encuentro de dos mundos: la otra cara*, cinta que parodia el encuentro del conquistador Francisco Pizarro con el último Inca Atahualpa.

Pero la zona andina no es la única que ha desarrollado su afición por el séptimo arte. En el norte del país tenemos la película *Los actores*, dirigida por el trujillano Omar Forero. En Iquitos, el representante más reconocido de la movida es *Chulla chaqui*, corto de 33 minutos que ha generado que por primera vez en mucho tiempo la cadena de Multicines Cine Star abra su cartelera a un trabajo de este tipo. Dirigida por Dorian Fernández-Moris, ha sido presentada también en Lima.

Como vemos, las provincias empiezan a generar sus propias historias. Son producciones que sin duda irán mejorando su calidad, sus recursos humanos y tecnológicos; permitiendo construir el nuevo futuro del cine nacional. Será cuestión de tener la visión y generar el apoyo suficiente para que este fenómeno fílmico no sea efímero. ◀



Escenas de *Don Melcho, amigo o enemigo* (2008), film de Arnaldo Soriano.

El terror es un género frecuente en el cine andino, que utiliza elementos de leyendas y mitos rurales.

ENTREVISTA



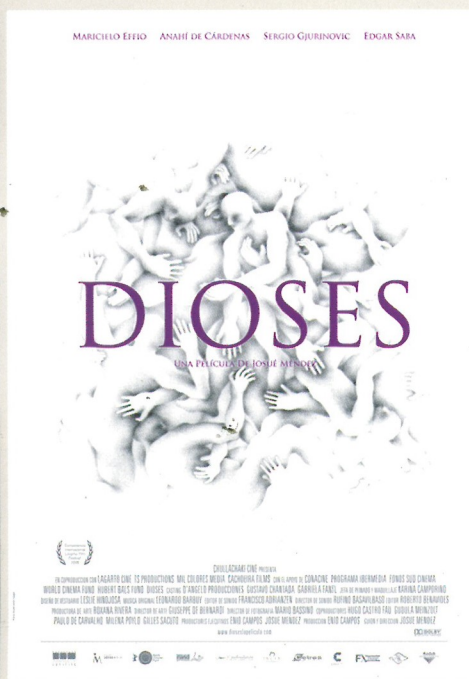
Archivo CONACINE

Su objetivo es promover el desarrollo de las producciones iberoamericanas. El Fondo Iberoamericano de Ayuda IBERMEDIA, integrado actualmente por diecinueve países –entre ellos el nuestro– lleva más de once años apoyando proyectos presentados por productores independientes, con el fin de crear un espacio audiovisual iberoamericano. Conversamos con Elena Vilardell, secretaria técnica de IBERMEDIA, sobre los orígenes, logros y proyectos de este importante programa de ayudas.

Ibermedia:

CONTRIBUYENDO A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CINEMATOGRAFÍA IBEROAMERICANA

▶ Juan Herrera
Periodista



Archivo CONACINE

¿ Cuáles fueron las circunstancias sobre las que se vio necesario crear el programa Ibermedia?

A pesar del talento creador y de la experiencia en muchos de nuestros países, no existía ningún mecanismo aglutinador que permitiera dar respuesta a la necesidad de fomentar y defender el audiovisual iberoamericano desde una perspectiva multilateral, es decir: con una visión de conjunto. La calidad del cine de nuestra región está avalada por los numerosos premios y reconocimientos en festivales o en competiciones internacionales, pero lamentablemente no se correspondía con la realidad de su mercado: por ello surgió la necesidad de llevar a cabo una iniciativa multilateral capaz de fortalecer nuestro espacio cinematográfico, nuestra identidad y nuestro acervo cultural.

Algunos largometrajes peruanos que se hicieron realidad con el apoyo del Programa IBERMEDIA. La Prueba (2006), Doble Juego (2004), Paloma de Papel (2003) y Dioses (2008).

Siempre han existido historias interesantes entre nuestros países, al igual que existían técnicos de probada capacidad profesional, y también un público con un potencial económico muy importante a nivel de mercado; pero el cine es una industria cultural cara y precisa de medidas de fomento para su desarrollo y fortalecimiento.

En ese sentido, los esfuerzos para poner en marcha el Programa Ibermedia se comenzaron a gestar en el marco de las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno, hacia 1995, ante la necesidad de crear una herramienta aglutinadora para defender el espacio audiovisual iberoamericano, un espacio que nos es propio. Sin embargo fue necesario esperar hasta 1997 para lograr su aprobación, teniendo lugar la primera convocatoria pública de ayudas en 1998.

¿Fue sencillo hacer que los distintos países que ahora integran este fondo se interesaran inicialmente en participar?

Lo más difícil siempre es dar el primer paso: hacía falta voluntad política por parte de las autoridades, pero también es imprescindible contar con el conocimiento del medio y con las herramientas de gestión necesarias para que los compromisos de los países signatarios se vieran traducidos en un programa de cooperación que pudiera arrojar buenos resultados.

Una vez probado que el modelo funciona correctamente, el resto de países no signatarios se van integrando gradualmente. Prueba de ello es que al principio tan solo pertenecían al Programa Ibermedia un total de siete estados miembros, mientras que hoy en día estamos a punto de triplicar esta cantidad.

Nuestra intención es completar la integración cinematográfica total de la región iberoamericana, con la participación de 22 estados miembros que esperamos alcanzar a muy corto plazo.

¿Cuál ha sido el nivel de participación de Ibermedia en el promedio de producciones filmicas de cada país miembro?

En países con cinematografías emergentes, Ibermedia ha contribuido a sentar las bases de un tejido industrial meramente cinematográfico. Existen países donde los profesionales del audiovisual únicamente estaban vinculados al ámbito publicitario o televisivo, y la llegada de IBERMEDIA supuso un punto de inflexión decisivo a la hora de emprender proyectos cinematográficos. En este sentido podemos afirmar que su adhesión al Programa resultó decisiva en casos como los de Uruguay o más recientemente Panamá.

En países con cinematografías más consolidadas, IBERMEDIA ha contribuido a forta-

lecer la figura de la coproducción como una forma de producción audiovisual con valores agregados (no solo económicos, también desde el punto de vista cultural). En este caso podemos citar los ejemplos de España, México o Argentina.

¿Qué nuevas perspectivas ha trazado este programa para el futuro?

Indudablemente la comercialización y el tránsito de nuestras propias películas en la región. Hemos conseguido implementar herramientas de ayuda tanto al desarrollo como a la producción de proyectos, e igualmente en el campo de la capacitación. En todas estas modalidades estamos muy satisfechos con los resultados. Pero el verdadero reto que tenemos por delante está en la distribución y exhibición de nuestro cine, y para ello hemos venido desarrollando modalidades de ayuda que justamente inciden en la importancia de ayudar a distribuidores y a exhibidores de salas cinematográficas, pero también a nivel de televisión: nos interesa mucho que nuestro cine pueda llegar también al gran público a través de la pequeña pantalla y por ello estamos trabajando para que las televisiones públicas de nuestros países emitan cine iberoamericano de una manera regular y continuada, para contribuir a la fidelización de público y fortalecer o generar audiencias.

¿Cuáles son las expectativas de IBERMEDIA en el desarrollo de una cinematografía como la del Perú?

Nuestro objetivo es consolidar una industria audiovisual sólida y potente. El mayor éxito que podemos lograr es que la industria cinematográfica pueda funcionar por sí misma, de manera que haya una producción de cine continua y que el público peruano tenga al menos la opción de poder elegir si desea ver sus propias historias en el cine, en la pantalla de televisión o en cualquier otro dispositivo, sin olvidarnos por supuesto que el cine es una industria exigente en cuanto a recursos y que para preservar su calidad y su identidad hacen falta recursos económicos.

Por otro lado, nos interesa especialmente fomentar la figura de las coproducciones del Perú con otros países. La coproducción es el concepto de la cooperación trasladado al ámbito cinematográfico. Al converger dos o más países en la producción de una película, se amplían también las posibilidades de captación de recursos en diferentes medios, como también el hecho de estrenar en diferentes lugares con más opciones de retorno y amortización de la inversión realizada, pero por encima de todo: podemos contar nosotros mismos historias comunes que se dan en nuestros propios países, en nuestra realidad. ◀

Alejandro Gironés



El verdadero reto está en la distribución y exhibición de nuestro cine, explica Vilardell.

"El mayor éxito que podemos lograr es que la industria cinematográfica pueda funcionar por sí misma, de manera que haya una producción de cine continua"

El tiempo sigue pasando

▶ Francisco Adriánzen Merino
Cineasta

Fue a comienzos de los años '70 cuando conocí a Manuel Trullen, pionero de la cinematografía, quien se desempeñó como camarógrafo principalmente en las décadas de 1930 y 1940. Lo recuerdo amable, conversador por naturaleza, siempre con el cigarrillo en la mano. Un amigo y yo habíamos llegado a su casa de la avenida Bolivia, en Breña, impulsados por nuestra inquietud cinéfila de conocer un poco más sobre nuestros orígenes cinematográficos. De los muchos temas que conversamos, hubo algo que en particular me impactó: fue cuando, previo a despedirnos, nos preguntó si conocíamos a alguien interesado en la compra de sus archivos filmicos, tanto negativos originales como copias. Sus materiales eran el fruto de su vida y quería dejarle a su familia algo material más allá del cariño. Mencionaba con orgullo y nostalgia que buena parte de la historia del Perú estaba ahí registrada: habían presidentes, políticos, personalidades de la cultura, gente de todas las condiciones, inauguraciones de obras, calles y plazas de una Lima que hoy no existe, y también películas peruanas de ficción, muchas películas. Creo que fue en ese momento que tomé conciencia total que el cine se puede desvanecer, que las imágenes pueden desaparecer y con ellas parte de nosotros, parte de nuestra historia como nación.

Por esa misma época otro hecho me marcó igualmente. Los fines de semana acostumbraba ir a las primeras cuadras de la avenida Aviación en La Victoria, al lugar que hasta hoy se conoce como Tacora. Todos los días, pero en particular los sábados y domingos, se desarrollaba allí un amplio mercado de segunda mano que comprendía casi todos los productos imaginables y otros que por su antigüedad difícilmente se podían pensar. Fue allí donde encontré fotografías de Nadar y Courret, ediciones completas de Variedades o Prisma y de esos días es de donde proviene una imagen que me acompaña casi siempre en mis peores pesadillas.

Era una pared, tendría como tres o cuatro metros de ancho por dos metros de alto... pero no era una pared cualquiera, compuesta de ladrillos, adobes o algún otro material de construcción, sino que era una pared de latas de películas, decenas de ellas, latas bien conservadas que contenían películas mudas, de nitrato, tal como se le llama hasta hoy a las películas cuyo soporte -compuesto de nitrato de celulosa o nitrocelulosa- se deteriora rápidamente, e incluso puede provocar incendios, ya que arde espontáneamente a una temperatura superior a los 40 grados. Recuerdo que mi primera reacción fue la compra de los rollos, pero ni los precios ni el volumen del material me lo permitían. Durante una semana busqué infructuosamente adonde ir, a quién pedirle dinero, hacer algo para que no se perdieran. El domingo siguiente las latas ya no estaban. El vendedor me explicó que las compraban para retirarles la plata, por electrólisis, y la nitrocelulosa era materia prima para

la elaboración de esmalte de uñas. Quien sabe cuántas obras de arte terminaron en coquetos arrebatos. Lamentablemente esta pesadilla se hizo nuevamente realidad cuando conocí, allá por 1980, las películas de nitrato depositadas en la azótea de la Biblioteca Nacional, en la avenida Abancay, que eran en su mayoría noticieros y documentales de los años 40 y 50, y de los cuales hoy ya nadie quiere hablar, como esperando a que el tiempo complete su tarea destructiva.

Pero ¿qué tienen las películas, que se hace necesario pensar en conservarlas? Hay una respuesta que resulta obvia: contienen imágenes y sonidos de otros tiempos, muchas son arte en sí y por lo tanto, parte de la historia del arte y la humanidad; además, y en algunos casos de manera importante, son fuente de conocimiento histórico: nos permiten una real representación de acontecimientos, usos y costumbres de un tiempo pasado, participando en la formación de nuestro necesario imaginario como nación. Pero hay otra respuesta obvia y que tal vez los avances tecnológicos, la digitalización de la imagen y el sonido, hoy nos esconden un poco: las películas se deterioran. El tiempo, los cambios de temperatura, las condiciones climáticas, los materiales de fabricación, todos ellos juntos o por separado provocan que los soportes e imágenes cambien su composición hasta un punto tal que se convierten en gelatinosas masas de imposible manipulación. A lo mejor esto último resulte difícil de imaginar en tiempos de BlueRay, DVD, mp4, Internet, televisión por cable, soportes digitales, discos duros, etc. producto de las nuevas tecnologías que facilitan una adecuada conservación; pero antes y aún hoy la materia prima básica para el cine es la película, y pensar en su conservación es fundamental.

Entre 1973 y 1992 se produjeron al amparo de la Ley 19327- de Promoción a la Industria Cinematográfica, cerca de 60 largometrajes y un millar de obras cortas entre noticieros, ficciones y documentales. Gran parte de esta producción se ha perdido y, de no mediar una acción inmediata, lo poco que queda irremediablemente terminará desapareciendo. Estamos hablando de un pasado reciente, donde incluso buena parte de los cineastas que realizaron estos trabajos permanecen activos, no del cine anterior a estos años, que en su gran mayoría, con muy pocas excepciones, solo se puede conocer por las crónicas periodísticas o algún texto especializado. Cruel realidad, podemos leer cierta parte de nuestro cine pero definitivamente nunca podremos ya verlo y oírlo.

La Ley 28296 o Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, menciona entre otros, en su Capítulo 1º, artículo 1º, como bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación a: "Documentos manuscritos, fonográficos, **cinematográficos, videográficos, digitales**, planotecas, hemerotecas y otros que sirvan de fuente de información para la investigación en los aspectos científico, histórico, social,

político, artístico, etnológico y económico"; para más adelante señalar en parte de su artículo 2º: "**El Estado y la sociedad tienen el deber de proteger dicho Patrimonio**". ¿Cuanto de comprensión hay de estos enunciados y otras buenas intenciones expresadas en la Ley referentes a la cinematografía, por parte del Estado y los cineastas, principales actores de esta permanente tragedia?

Hay mucho por hacer y se ha hecho muy poco. Cada día que pasa se siguen perdiendo materiales. Sin embargo, la tarea más difícil no es tanto conservar los filmes como sí convencer a los políticos de turno, cuyo desinterés por la cultura, salvo muy contadas excepciones, parece ser condición para detentar un cargo público. Si no se hace algo de forma urgente, terminaremos conociendo la historia de nuestro país únicamente a través de láminas Huascarán.

"Creo que fue en ese momento que tomé conciencia total que el cine se puede desvanecer, que las imágenes pueden desaparecer y con ellas parte de nosotros, parte de nuestra historia como nación".

Por último, corresponde principalmente a la gente de cine, CONACINE –su organismo público representativo– y entidades gremiales del sector, sensibilizar al conjunto de la sociedad sobre la importancia de la conservación de nuestro patrimonio filmico. Es necesario que se creen mecanismos legales específicos que promuevan y faciliten la conservación de nuestra cinematografía y se asuma, por parte del Estado, un efectivo compromiso económico para ello. La creación de una Cinemateca Nacional debería estar en la agenda cultural.

En 1975 falleció Manuel Trullen. Muy poco después, sus archivos filmicos fueron comprados por una productora cinematográfica nacional que procedió muy atinadamente a catalogarlos. Más tarde, las imágenes fueron utilizadas en distintos trabajos documentales, mutilándose los rollos originales y perdiéndose valiosa información. Al menos la suerte de este archivo no fue tan infeliz; hasta donde sabemos, permanece en el Perú, a diferencia de otros que fueron vendidos al extranjero, iniciando un camino que aún siguen recorriendo. ◀

Festival Latinoamericano de Cine de Lima

LO MÁS SABROSO DE LATINOAMÉRICA



▶ Alicia Morales
Directora Ejecutiva del
Centro Cultural de la
Pontificia Universidad
Católica del Perú
Fotos: Archivo CCPUCP

Sugerente afiche del Festival de Lima 2008.

El Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú viene organizando, desde hace más de una década, el Festival Latinoamericano de Cine de Lima, primer festival exitoso de este tipo en el país.

En el Perú, este festival tiene características especiales por dos razones: la primera es su permanencia a lo largo de 12 años, sobre todo si se toma en cuenta que ninguno de los festivales organizados anteriormente logró mantenerse; y la segunda es que el "Festival de Lima", como se denomina este festival, es organizado por una universidad privada y financiado al 100% por empresas privadas, si bien contó en sus tres primeras versiones con el apoyo del gobierno central.

Otro aspecto que hace de este festival uno bastante original es el hecho de que la universidad que lo organiza lo haya convertido en un festival a nivel nacional y no solamente de cine universitario.

Cabe destacarse además que no solo se limita a exhibir películas sino que convoca la presencia de artistas y especialistas de primer nivel quienes comparten sus conocimientos y experiencias con los jóvenes comunicadores de nuestro país a través de seminarios, cursos y talleres.

Sorprende, finalmente, porque todo lo que anuncia se cumple; este hecho merece admiración pues en un país no afecto a respetar al público, se ha logrado cumplir en puntualidad, horarios de exhibición, programación, presencia de los invitados anunciados y realización de cada evento paralelo.

Antecedentes

En enero de 1996 el Centro Cultural PUCP gestionó la donación de un proyector de cine ante la empresa Southern Perú, pues consideraba imprescindible incluir al séptimo arte dentro de sus actividades. En febrero del mismo año y aprovechando la sala de teatro, se empezaron a exhibir películas antes y después

de la función teatral. A pesar de que los horarios eran complicados, la asistencia del público fue importante.

Con la finalidad de elegir la programación del cine, se encuestó a los asistentes sobre el tipo de películas que les interesaría ver. Sorprendentemente, el público destacó a las películas latinoamericanas como las de mayor interés. Para satisfacer la demanda del público, se estableció entonces contacto con los distribuidores locales quienes indicaron que dicho material era reducido y además afirmaron que no se arriesgarían a traerlo pues no estaban seguros que les redituara ingresos.

Un plan estratégico

Una vez identificada la necesidad, el equipo se propuso acercar a los peruanos al cine latinoamericano. Para ello se necesitaba identificar el medio más adecuado. Fue así que se organizó un encuentro latinoamericano de cine de pequeño formato. Se pensó que en un evento de corta duración se podría convocar tanto a personalidades relacionadas con el cine latinoamericano como producciones, generándose un impacto en la comunidad.

La visión original fue organizar un evento "bien hecho para los peruanos", que representa a nuestra nación y que creciera de manera natural, sin ser forzado; es decir con ambiciones, pero sin apresuramientos. Hoy se puede afirmar que el gran éxito del festival radica en que ha sabido crecer en la medida que la demanda lo ha exigido. La convocatoria de este encuentro y su gran crecimiento, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, han logrado que sea considerado en la actualidad un Festival de Cine, con sus consecuentes exigencias: un mayor rigor en la selección de películas participantes, invitados internacionales de mayor trascendencia en el cine mundial, organización de actividades académicas con expositores de gran nivel y excelente calidad en los servicios ofrecidos al público asistente local e internacional.

El festival cuenta con cuatro pilares estratégicos que sustentan su realización:

Infraestructura: Para el primer festival, además de la sala de teatro del CCPUCP convertida en la sala de cine, se buscaron otras sedes como la sala de la Fílmoteca del Museo de Arte de Lima y la sala del Centro Cultural de España. Actualmente, el festival cuenta con 21 salas: 15 de cine y 6 de video.

Avals institucionales: Un aval muy importante ha sido la representación de la Unesco en el Perú, que en un inicio permitió el acceso y otorgó credibilidad al festival ante diferentes instituciones internacionales de cine. Posteriormente se logró que el Ministerio de Relaciones Exteriores considere al festival como un evento oficial del país, lo que facilitó el otorgamiento de visas y agilizó los trámites aduaneros para el internamiento de las películas.

Financiamiento: Fue provisto inicialmente por la PUCP y por otras empresas privadas que creyeron en el proyecto y apostaron por él. Cabe mencionar que el órgano de promoción turística del Perú (PromPerú) apoyó al festival en sus tres primeras versiones. Hoy tenemos una estrategia establecida para la búsqueda de patrocinios y auspicios en efectivo o canjes de servicios por presencia publicitaria.

Organización: El equipo está constituido por un grupo de personas que forman parte del Centro Cultural de la PUCP; asimismo, se vio reforzado con la participación de otras personas especializadas y contratadas especialmente para el evento.

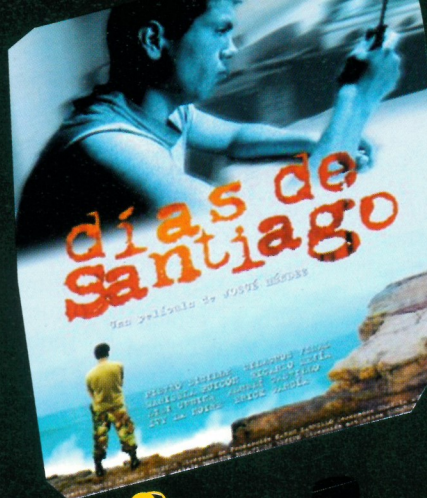
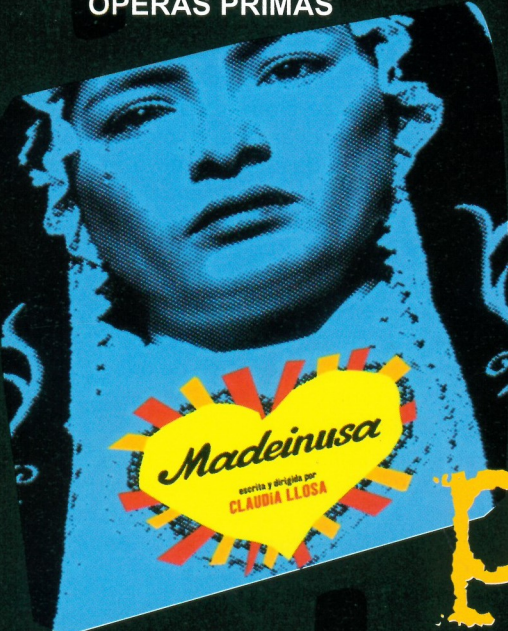
Tenemos la convicción que el Festival de Lima tiene una responsabilidad primordial con los espectadores de nuestro país, que fielmente esperan por su celebración cada año para acercarse a lo más significativo y actual de la producción cinematográfica de América Latina.

En el año 2008, el 12° Encuentro Latinoamericano de Cine logró una afluencia cercana a 100 mil espectadores. La competencia oficial –cuyo jurado estuvo presidido por Mario Vargas Llosa y contó con la participación de destacadas personalidades del cine internacional–, tuvo dos secciones: ficción y documental. Con relación a la selección, buscamos en primer lugar las películas de mayor calidad, con un criterio abierto de programación, seleccionando filmes de calidad sin que estén limitados por su estilo de realización. Tratamos de conformar una programación plural en cuanto a estilos, sin perder los criterios de rigor en la selección, así como un sentido de apertura a propuestas innovadoras.

Para terminar, cito las palabras de Edgar Saba, director del CCPUCP y del Festival de Lima: "Es cierto que nuestro Festival es una fiesta internacional donde se reúnen todos los cineastas en conjunción con un público cuya nacionalidad es el amor por la comunicación a través del cine. Sin embargo, el Festival de Cine de Lima es, ante todo, un homenaje a los hacedores del cine de nuestro continente que, en cada una de sus obras, nos recuerdan la necesidad de esa urgente inmortalidad que tiene tiempo y final y, contrariamente a lo aprendido, solo existe en las acciones de este mundo". ◀



Mario Vargas Llosa y la actriz portuguesa María de Medeiros fueron parte del jurado de la 12ª edición.



La primera vez

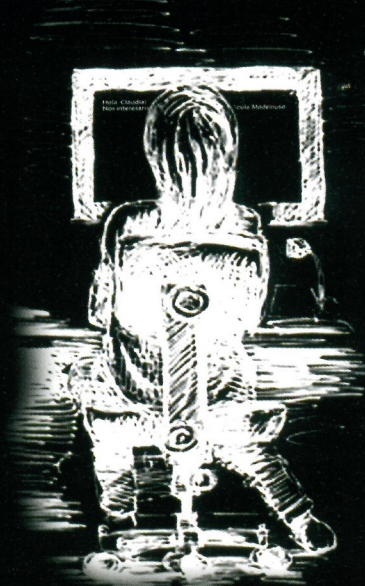
▶ Roberto Ramírez A.
Periodista INC

Sinopsis:

Claudia

(Claudia Llosa) es una cineasta peruana que reside en España. **Josué** (Josué Méndez) es director, productor y guionista. Tiene 32 años, una vida acelerada, y al igual que Claudia, cuenta con dos películas en su haber. Algunos piensan que la mayoría de las óperas primas concentran lugares comunes, sin embargo, ambos llegaron a probar que la primera vez de un director de cine también puede producir obras sorprendentes.

... un piso en Barcelona (2008)



Sentada frente a la pantalla del ordenador, Claudia ve aparecer en su cuenta de correo, un nuevo mensaje. Plantean hacerle una entrevista para una revista cuya edición estará dedicada al cine. Las preguntas están referidas a su ópera prima, *Madeinusa*, estrenada dos años atrás. A ella le agrada la idea, pero está corriendo contra el reloj. Tiene poco tiempo para presentar su nueva película (*La teta asustada*) a un festival en Europa. El cuestionario no es muy extenso, pero prefiere pensar bien sus respuestas. Píde, entonces, que la esperen un par de días.

... una sala de cine en Lima (2006)

Un grupo de amigos acude al estreno de una película. En la pantalla, una adolescente de 14 años llamada Madeinusa (Magaly Solier) vive en un pueblo de la Cordillera Blanca del Perú. Allí, a partir del Viernes Santo, a las tres de la tarde —cuando Cristo muere crucificado— hasta el Domingo de Resurrección, el pueblo hace lo que le viene en gana. “Dios está muerto, no nos ve”, se excusan. Madeinusa junto a su hermana y su padre conservan esta “tradicción”. La llegada de un joven geólogo de Lima que viaja al pueblo, cambia el destino de la muchacha.

La película suscita una serie de opiniones en ese grupo de amigos. Se habla de encuadres, del sonido, del guión, de la ficción y del universo paralelo. Al final todos coinciden en continuar la discusión en el chifa más cercano.



... Universidad del Pacífico, Jesús María (2006)

Max Hernández, secretario técnico del Acuerdo Nacional, da la bienvenida al público asistente al conversatorio titulado "Madeinusa - Hecho en el Perú". En la mesa se encuentran distintas personalidades hablando sobre *Madeinusa*, película de Claudia Llosa (1976), rodada en seis semanas en Perú y post-producida en España.

"Es -afirma el periodista Rafo León- una película racista". "Como cuando en los *western* de los cincuenta los pieles rojas eran solo bestias ávidas de sangre que quemaban caravanas para violar muchachas blancas y cortar el cuero cabelludo de los buenos de la película, de puro malos que eran".

"*Madeinusa* -señala el crítico Ricardo Bedoya- descubre a una cineasta de verdad". "Es una fábula de tintes oscuros, que inventa un lugar de los Andes con reglas y ritos propios, que no excluyen la crueldad. La película no aspira al verismo del documento o del registro antropológico, sino a la verosimilitud de la ficción. Siendo una construcción imaginaria, la ficción de *Manayaycuna* resulta tan legítima como la idealizada Arcadía indigenista o la épica del campesinado en armas y los andes enrojecidos de la ficción de los setenta".

... una oficina en Miraflores (2008)

11:10 a.m. Josué está escribiendo. Oye el timbre. Un periodista llega a su oficina, se saludan, el primero se excusa por la tardanza. "*Un tráfico infernal*", dice. Luego, ambos empiezan a hablar sobre hechos cotidianos. Josué luce una barbita de cuatro días. En medio de la plática, el visitante aprieta el *play-rec* de la grabadora y la deja tranquilamente sobre una mesa de centro.

Habla sobre su ópera prima: "Iba a ser un corto pero en el proceso de investigación y escritura terminé con demasiado material y se volvió un largo por necesidad. Sentí que tenía que prepararme psicológicamente para hacerla.

Un corto puede significar dos a tres días de rodaje, pero *Días de Santiago* significaba como un mes. Lo tomé como si tuviera que hacer muchos cortos. Así lo filmé. Así es como me preparé, porque si no, puedes sentir que es una labor titánica, difícil. Y tú tienes que simplificarte un poco la vida ¿no? ¿El equipo? Bueno, excepto posiciones claves como el director de foto o el director de sonido, que eran personas con mucha experiencia, para los demás fue nuestra primera película. Todos estábamos aprendiendo, todos estábamos haciendo casi una travesura, era como un juego. Fue un rodaje muy bacán. Dos cosas me motivaron a hacerla. Una fue una cita que leí en una pared en una calle de Lima: *'Le llaman salvaje al río que se desborda, pero no al cabrón que lo oprime'*. La otra fue la oportunidad de conocer al Santiago de la vida real".

... un chifa en Lima (2006)

Desde un plano general, en un ángulo picado, las cabezas de los comensales parecen puntos negros rodeando rectángulos. Un acercamiento permite ver a un grupo de amigos alrededor de una mesa. Allí se lucen el *chi jau kay* y discretas porciones de *wantán frito* y nabo encurtido. El grupo acaba de ver *Madeinusa*, ganadora del premio a mejor guión en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

"*Papá... papito... tu caldo de gallina...*", dice uno de los jóvenes, remedando la voz de la protagonista. Esa frase -conciernen todos- marca el cambio en la vida de *Madeinusa*, la libera y a la vez la muestra cruel. El veneno para ratas en el citado *mejunje*, lo dice todo... "*¿El papá de la chibola no es el Cholo Cirilo?*"

Claudia Llosa -recuerdan en esa mesa- comentó una vez que no buscaba un cine perfecto, sino que prefería lo imperfecto pero con personalidad, algo que conmueva, que erosione, y a partir de ahí, lo que venga.

La plática transita luego por los senderos semánticos de la locución latina: "ópera prima" (en la jerga cinematográfica significa "la primera película de un director").

Alguien hace referencia a *Días de Santiago*, estrenada dos años atrás. Todos rememoran inmediatamente la historia: Santiago Román (Pietro Sibille), un ex-soldado de 23 años, que después de haber luchado en la guerra contra el Ecuador y contra el terrorismo y el narcotráfico en el país, retorna a Lima. Santiago intenta ayudar. Pero la sociedad, amnésica e indiferente, no lo entiende. "Demandó 24 días de rodaje. Tuvo un costo de 120 mil dólares (80 mil con un fondo holandés y 40 mil con inversión privada). Hizo 40 mil espectadores y obtuvo más de 16 premios internacionales", comentan. En ese momento, un mozo aparece con la cuenta en la mano. "*¿Boleta o factura?*", pregunta.

... una oficina en Miraflores (2008)

11:42 a.m. Se oyen voces...Josué está hablando:

(...) Es que los países se venden a través de su cultura. Las grandes potencias no lo son solo en lo económico, sino también en lo cultural. Puede ser debatible que exista una cultura "gringa", pero no es debatible que Estados Unidos imponga su cultura. Vende sus valores, vende el ser "gringo" y ¿cómo te lo vende? A través de sus manifestaciones culturales. Brasil también es un país que se vende mucho afuera. Con su música, con su cine, con todo. Si vas a Cannes, Toronto, ves que el gobierno brasileño tiene un puesto allí vendiendo su cine y su país con pancartas y con fiesta.

- Por ahí alguien te podría decir: Y *Ciudad de Dios*, ¿que te vende? ¿favelas?

No. Te vende triunfo. Esa es la inversión del país. Todo el mundo dice "qué buenas películas hacen en Brasil. Viste *Ciudad de Dios*, ¡qué buena película!". Eso es. Más allá de que retrate una realidad fea.

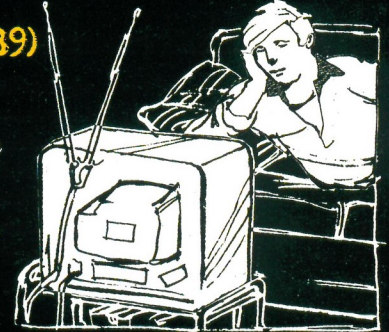
- Como *Días de Santiago*...

Por supuesto. Cuando un director va a un festival, de hecho, representa a su país.



... una casa cercana al Óvalo Higuiereta (1989)

Josué tiene 13 años. Mientras sus amigos del Markham se montan en *skates*, él se dirige a comprar *Terminator*. Se le hace un hábito ver de cuatro a cinco películas diarias. Con la llegada al país de los VHS, el alquiler de cintas se convierte en una cuestión vital para el púber. Su padre, preocupado por su futuro, se le acerca y le dice que lo que piense estudiar algún día, lo tendrá que hacer por toda la vida. Por más que se esfuerza, Josué no logra imaginarse estudiando alguna carrera convencional. ¿Una profesión para toda la vida?, se pregunta. Nada, dice para sus adentros. Nada, excepto cine.



... una oficina en Miraflores (2008)

12:20 p.m. Se oyen risas. La entrevista ya se ha convertido en una plática cuasi informal. Josué habla sobre diferentes temas con mucha soltura. Incluso sobre su segundo filme: *Dioses*. De pronto se da cuenta de algo. "*¡Qué miedo!, todo esto se está grabando*", señala y entre bromas, se inclina hasta la mesa de centro y aprieta el *stop* de la grabadora. El periodista se despidió y antes de cruzar la puerta le pregunta por el Santiago de la vida real.

Está en Chile, responde Josué. "*Es papá. Viajó a Chile porque acá no conseguía chamba. El enemigo le dio trabajo... Qué irónica que es la vida*".

... una casa cercana al Óvalo Higuiereta (1992)

Josué, frente al televisor, ve a su padre venir hacia él. El VHS está encendido. Su progenitor se sienta a su lado y con sutileza, le habla de lo extraordinaria que es la Ingeniería como profesión en la vida.

... un piso en Barcelona (2008)

En diciembre el clima es templado. En Barcelona hay días levemente soleados pero también húmedos y lluviosos. En ello piensa Claudia, mientras revisa su correspondencia electrónica: le comentan, vía *e-mail*, que ya no es necesario que conteste el cuestionario que le enviaron para un artículo sobre su ópera prima. Ella había pedido unos días para responder, pero ya ha pasado un mes desde que le hicieron la propuesta. Le envían los mejores deseos para que le vaya bien en el festival en el que presentó, casi al cierre, *La teta asustada*. Claudia termina de leer y se queda pensando frente al ordenador. Recuerda aquella tarde, cuando, de casualidad, encontró a una muchacha, sentada en la puerta de una iglesia en Ayacucho. Nunca había ido al cine. No tenía experiencia actoral. Era perfecta para el papel de Madeinusa. El resto del reparto también estaba impoluto. Claudia evoca además a la gente del pueblo, ayudando en el decorado, prestando sus cosas. Mira a través de la ventana. Ha empezado a llover. Barcelona es así.

... una avenida en San Borja (2008)

10:46 a.m. Mientras espera el transporte, el periodista recuerda algunos monólogos interiores de *Días de Santiago*: "*...Hay que ayudar, uno siempre tiene que ayudar... Te controlas porque ya no estás allá, ahora estás acá.*

Estabas acostumbrado a salvar, rescatar. Costa, sierra y selva, aire, mar y tierra, día y noche, noche y día. Aquí no...acá ya no somos nada, algunos son choferes, guardianes, guardaespaldas. Los ex combatientes estamos por todas partes, pero nadie nos reconoce, nadie sabe lo que somos".

El periodista mira su reloj: 10:49 a.m. La entrevista pactada con Josué es a las 11:00 a.m. Coge un taxi. "*Hasta Miraflores, nomás*". Vuelve a ver la hora. Se coloca el cinturón de seguridad. "*¿Ha visto Meteor?*", le pregunta al taxista. ◀



Publicaciones

Pachacamac. Santuario Arqueológico

Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2008, 37 págs.



Pachacamac es actualmente el complejo arqueológico más grande e importante de la ciudad de Lima, ocupando 460 hectáreas. El área monumental alberga más de 50 estructuras arquitectónicas, construidas la mayoría de ellas a base de piedras canteadas y adobes de diversos tamaños. En 1896, Max Uhle dio inicio

a los primeros estudios sistemáticos, labor que ha sido continuada por diversos investigadores. Los avances de los mismos son presentados de una forma sumamente atractiva en este folleto, de interés para el que desea conocer más sobre el milenar santuario sin acudir a volúmenes de mayor complejidad. A través de sus páginas -con textos en español e inglés- llenas de ilustraciones, podemos obtener un rápido panorama de la historia del complejo hasta su ocupación por el imperio inca, así como la necesaria descripción de sus principales templos, calles y pirámides.

Fiesta en los Andes / ritos, música y danzas del Perú

Instituto de Etnomusicología y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

2008, 200 págs.

Esta publicación analiza de manera profunda el significado de las fiestas andinas a través seis interesantes artículos y una atractiva selección de fotografías, cuya

calidad gráfica resalta gracias al gran formato de la edición. Compilado y prologado por el sociólogo y doctor en musicología Raúl R. Romero -actual director del Instituto de Etnomusicología de la PUCP- el libro reúne investigaciones sobre el uso del espacio y el tiempo en las fiestas (Juan Ossio), la transformación de personajes y vestuarios (Gisela Cánepa), la continuidad de los rituales gracias a las nuevas generaciones (Giuliana Borea), la celebración del trabajo comunal (Manuel Ráez), la participación de la mujer (María Eugenia Ulfe) y el rol de la música como sustento de la danza y el baile (Raúl R. Romero).

Perú desde el aire

Jorge Anhalzer

Lima, Fondo Editorial USMP, 2008, 213 págs.

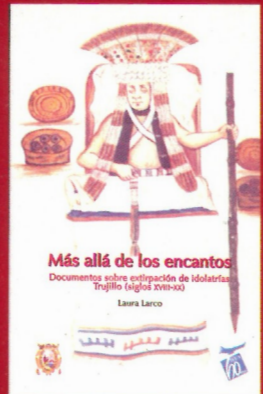
El trabajo de Jorge Anhalzer, literalmente, se hizo al vuelo. *Perú desde el aire* es un impecable trabajo que gracias al Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres nos permite conocer nuestro país desde una perspectiva diferente (de arriba), donde los colores y los matices armonizan para crear paisajes que parecieran ser sacados de un hermoso cuadro de algún genio de la pintura abstracta. Anhalzer, fotógrafo ecuatoriano, nos ofrece en este libro de gran formato, que incluye leyendas en español e inglés, una selección de 160 imágenes aéreas. Cada una de ellas, sin duda, es un viaje visual por nuestra sinuosa e incommensurable geografía. Se pueden apreciar: Machu Picchu, la Cordillera Blanca, el Callejón de Huaylas con el Huascarán, la isla de Amantan en el Titicaca, la Cordillera del Cóndor, el nevado Ampato, las ruinas de Uchucoso, Sacsayhuaman, entre otros maravillosos escenarios. Anhalzer, además de fotógrafo, cronista y asesor editorial, es piloto de avión.

Más allá de los encantos / Documentos históricos y etnografía contemporánea sobre extirpación de idolatrías en Trujillo / Siglos XVII y XVIII

Laura Larco

Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Instituto Francés de Estudios Andinos 2008, 408 págs.

Existen numerosas crónicas y estudios sobre la extirpación de idolatrías que se llevó a cabo en el Cusco y Lima, mas pocos son aún los trabajos sobre esta práctica hacia las costumbres religiosas de otras regiones. La antropóloga y etnomusicóloga Laura Larco presenta el resultado de su vasta investigación sobre la persecución de ritos prehispánicos llevados a cabo por la Iglesia en la costa norte peruana durante los últimos años de la colonia e inicios de la república. La publicación contiene como principal aporte la transcripción paleográfica de diecinueve legajos del Archivo Arzobispal de Trujillo -publicadas por primera vez- que contienen procesos contra sospechosos y practicantes de rituales, con acusaciones de hechicería, brujería, engaños y maleficios, todos ellos ubicados en Trujillo y en poblados alrededores.

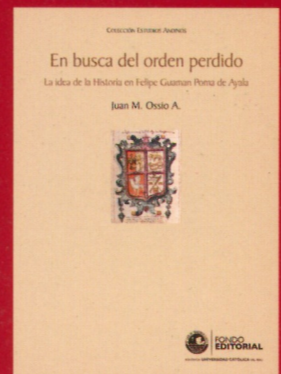


En busca del orden perdido. La idea de la Historia en Felipe Guaman Poma de Ayala.

Juan M. Ossio A.

Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009, 288 págs.

La historia de la sociedad andina antes de la Conquista ha sido un reto para los investigadores, ya que no existen testimonios directos de la época. Juan Ossio, historiador y antropólogo peruano, aborda este tema en una investigación que tiene por finalidad entender la representación andina del pasado y contribuir a la crítica histórica sugiriendo una perspectiva distinta. A diferencia de los trabajos pioneros de Tom Zuidema, que son el germen de la obra de Ossio, su aproximación tiene como punto de partida a un individuo que puede ser localizado en el tiempo y en el espacio. Al escoger a Guaman Poma, el propósito del autor ha sido utilizarlo como informante -tal como sus paisanos o él mismo pudieron ser para los españoles- e interrogarlo sobre su actitud hacia el pasado.



UNIDAD EN LA DIVERSIDAD:

Aproximaciones a la historia peruana

Museo de la Nación - 3er piso
Av. Javier Prado Este 2465 – San Borja

INGRESO LIBRE

Servicio de guiado opcional

