

Fotos: Lorena Escala Vignolo.



# LA DÉCADA DIGITAL

## ENTREVISTA CON

# RICARDO BEDOYA

La tecnología digital ha transformado la manera en que se hace, se distribuye y se ve el cine. Incluso realizadores como Jean-Luc Godard se han adaptado a esta nueva realidad. Pero, ¿la naturaleza del disfrute cinematográfico cambiará radicalmente? El entrevistado, quien presentará un libro sobre el tema, conversa con nosotros.

*Lorena Escala Vignolo*

**Lo que se ha venido gestando, desde antes de 2010, es la predominancia de lo digital en el cine, ¿qué perspectivas existen al respecto?**

En América Latina ocurren procesos paralelos. Sea en Chile, Ecuador, Bolivia o Perú. Se han transformado los modos tradicionales de producción, exhibición y consumo del cine. Las películas han modificado sus formatos, soportes, tiempos de duración y formas de relacionarse con los espectadores. La producción se ha descentralizado. Las regiones se convierten en centros de producción. Estalla el documental y las fronteras con la ficción se vuelven porosas. Se establecen redes alternativas de exhibición, aunque no siempre estables ni amplias. Los nuevos realizadores no responden al perfil tradicional; no siempre provienen de escuelas de cine o comunicación. Las formas de financiación varían de modo radical, vinculándose con la envergadura, expectativas económicas o estimaciones de audiencia previstas para cada título. El campo de lo audiovisual se impone, asimilando trabajos pensados para el cine, el vídeoarte, la ficción televisiva, el cortometraje, entre otros.

Hay una producción de 'autor' que es digital y está hecha fuera de los subsidios y mecanismos de apoyo estatales. Se han democratizado el medio y sus narrativas. En diferentes países de América Latina encontramos un cine digital hecho al margen de instituciones y financiamientos oficiales, creado por el impulso de cineastas autodidactas, y ajeno los circuitos de exhibición tradicionales. Se realizan de modo autogestionado. Y por otro lado, hay otro cine, otro tipo de películas digitales, propiamente de género, de terror, melodramas, de acción y hasta de artes marciales.

En un reciente congreso al que asistí, *Andes Digitales: Le cinéma des pays Andins à l'ère du numérique*, en la universidad Paris-Est Marne-la-Vallée, organizado por Christine Delfour y Emmanuel Vincenot, se trató de este asunto, visto con ánimo comparativo. En Ecuador, por ejemplo, hay películas como *El ángel de los sicarios* (2013), de Fernando Cedeño; *Sicarios Manabitas* (2004), de Fernando Cedeño y Carlos Quinto Cedeño; o los

títulos grabados por Nixon Chalcamá y realizados en San Cayetano de Chone, Manabí; que encuentran una vitrina de difusión en el festival Ecuador Bajo Tierra. Se mezclan ahí las preocupaciones sociales con los códigos de género, absorbidas del cine transnacional. En Bolivia, hay una vertiente de cine más relacionado con la discusión de asuntos sociales, en combinación con motivos melodramáticos tradicionales. En Perú, como se ha tratado antes en *Ventana Indiscreta*, el terror o el melodrama encausan asuntos e inquietudes más profundas.

Creo que lo digital se está empleando para performar, en modo dramático, asuntos como el incesto, la violencia familiar cotidiana, las consecuencias de la ausencia de justicia o autoridad legal, entre otros; arraigados desde hace mucho tiempo, pero mantenidos en el dominio de lo incoado, hasta que encuentran cauces de representación y debate a través de narraciones filmicas. Ellas toman en préstamo las formas del cine tradicional, pero con modificaciones evidentes; las aclimatan y *transnacionalizan*.

Hasta hace unos años, cuando uno pensaba en una película latinoamericana hecha con pocos recursos, imaginaba filmes con una marcada dimensión etnográfica o en películas que daban testimonio de realidades sociales o de conflictos de clase. Esto ya no ocurre. El testimonio puede estar presente en un segundo plano. Está ahí, pero no constituye el conflicto dramático central. Ahora vemos una reapropiación de esquemas de los géneros internacionales, a los que se ofrece contenidos diversos. Se dramatizan las disputas entre narcotraficantes, los conflictos de la informalidad, del contrabando, del mercado negro. O, como ocurre en el Perú, los fantasmas del incesto o la memoria de los desaparecidos durante el conflicto armado interno.

### ¿Y qué está pasando en cuanto al asunto del soporte tecnológico?

Las cámaras tienen, cada vez, mayor definición visual. Puedes ver películas de producción muy precaria pero con un acabado visual impecable. Los problemas se encuentran en sus relatos erráticos, sus guiones inconsistentes o en actuaciones inverosímiles, pero

el acabado técnico deja de ser un problema. Lo digital no sirve aquí como herramienta para la experimentación audiovisual. Se acude a lo digital porque es la forma más directa, barata y eficiente de crear una ficción y poder exhibirla después.

## Los cineastas migrantes

**Lo interesante es que, si hablamos de toda una serie de directores clásicos que siguen haciendo películas, tenemos, por ejemplo, a Jean-Luc Godard que nos habla de una suerte de muerte del cine pero en 3D. Acude a una serie de elementos propios de la nueva forma de realización cinematográfica para hacer un ensayo audiovisual, fiel a su estilo. ¿Qué te parecen sus reflexiones sobre lo que está pasando en el cine, respecto a lo digital?**

Son reflexiones interesantes. Godard siempre está lleno de ideas fascinantes, pero su visión tiende a ser cada vez más crepuscular. Es el creador que vive aislado y que tiene el poder y la inteligencia para ponerse a prueba de una película a la siguiente. Pero lo hace desde una creciente melancolía. Su mirada sobre el cine y sus posibilidades, tanto en *Film socialismo* (2010) como en *Adiós al lenguaje* (2014), la siento agónica. De lucha y resistencia, pero también de consciencia del fin. *Adiós al lenguaje* se plantea como una película final, testamentaria. Y eso resulta paradójico, ya que por un lado mira hacia el comienzo de las cosas, tratando de fundar una nueva manera de mirar, usando la ilusión del 3D como una herramienta virginal. Descubriendo en ella efectos inéditos, como tensar la imagen haciendo un paneo con una de las cámaras y dejando fija la otra cámara. Desdobla la imagen, exhibe el plano y el contraplano en un solo encuadre, logra que veamos el espacio representado con un ojo y el 'fuera de campo' con el otro ojo. Descoyunta la imagen y crea un efecto de agresión visual equivalente al corte del ojo en *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel, porque sientes esa misma descomposición visual, ese mismo ataque de la imagen contra la percepción tranquila o segura del espectador.

Pero salvo ese deseo de reformular la mirada a partir de una tecnología, su visión del cine en general y de su propia actividad cinematográfica es mortuoria. Creo que el cine más vivo de hoy va por otros caminos. Puede tener una mirada desencantada sobre las cosas, como la de Pedro Costa, que ofrece una visión oscura y terminal, pero manteniendo una confianza extraordinaria en el poder expresivo del encuadre, de la luz, de la composición de la imagen. Convoca los fantasmas de Jacques Tourneur y John Ford para encaminar el futuro del cine. Lo mismo pasa con Miguel



Gomes. Él puede contar un melodrama desesperado a la manera del cine silente, como en *Tabú* (2012), pero lo está haciendo con plena confianza de que el cine actual se alimenta de las impresiones del pasado, de la belleza de sus imágenes. El cine vive un episodio de encuentro de posibilidades. Lo digital se puede trabajar de esa manera, como una herramienta que estiliza y convoca el pasado del cine, pero también como el soporte del futuro, el que crea las posibilidades de contar historias con un costo más bajo y de manera más próxima.

## Contra el cambio

**A veces uno veía una película y, hasta hace algunos años, quedaba en la duda de si estaba hecha en digital o en celuloide. La imagen no se percibe desconectada de la apariencia de las películas previas a todo el mundo del digital.**

Siento cada vez más quejosos y reaccionarios esos lamentos por el auge de lo digital y por el fin del soporte filmico. Las posibilidades de lo digital son inmensas y lo serán más en los próximos años.

**Y hay posibilidades de hacer una película sobre la intimidad. Los ejemplos son abundantes y, en parte, tienen que ver con el boom digital.**

La vez pasada vi *Lo que hacemos en las sombras* (*What We Do in the Shadows* (2014), de Jemaine Clement y Taika Waititi). Es una película neozelandesa, una parodia del cine de vampiros. Está hecha en digital y se ve muy precaria en su realización. Nosferatu se encuentra con lo digital y con las posibilidades tecnológicas actuales. No se trata solo de filmarse



ante el espejo, sino también de crear ficciones mucho más complejas a partir de eso, porque las posibilidades están dadas.

Leo siempre las quejas de Nolan, Scorsese o Tarantino sobre el fin del soporte fotoquímico y los pedidos para que Kodak vuelva a producir negativos filmicos. Es el lujo que se dan algunos para producir películas tan dudosas como *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan. Lo más vital del cine de hoy va por otro lado. Nuestra percepción se ha plegado a lo digital. ¿Acaso no vemos en digital las películas que se filmaron en soporte cinematográfico? Scorsese, Tarantino y algunos otros son 'verdaderos caballeros', en el sentido borgiano del término: defienden las causas perdidas.

**Son esas relaciones de afecto o fetichismos que, al final, terminan reduciéndose a una cosa muy personal del director.**

Siempre ha ocurrido con los cambios de tecnología. Recuerdo que cuando aparecieron las PC había algunos que decían: "Yo no voy a dejar mi máquina de escribir".

**Chaplin se resistía, hasta que no pudo contra el cine sonoro.**

Incluso haciendo películas 'mudas' que eran geniales películas sonoras como *Luces en la ciudad* (1931) o *Tiempos modernos* (1936), ambas de Charles Chaplin. Ahí se dio cuenta de las posibilidades expresivas de la nueva tecnología. Eso ocurre en las etapas de transición como la que vivimos.

**Hace un tiempo leí un artículo en la revista española *Caimán: cuadernos de cine*, con relación a un proyecto para almacenar obras digitales en material filmico.**

El problema de lo digital es el de la preservación. Los estudios dicen que el soporte filmico, conservado en condiciones ideales de temperatura –como las que deben tener las filmotecas–, por lo menos garantiza cien años de duración del material. En el caso de lo digital, no se cuenta con la misma garantía. No se sabe aún si a los ocho o a los veinte años la información se habrá deteriorado. Ese asunto todavía no está resuelto,

por lo que parece que se tendrán que encontrar nuevas formas de preservación digital.

## Los tiempos de la nube

**Uno puede ver una película en su casa, desde una copia *Blu-ray* y la imagen luce absolutamente mejorada. El disfrute de la película en el ámbito doméstico termina siendo distinto, casi como si uno estuviera viendo otra película, respecto al visionado de esta misma, pero en otros formatos.**

Eso pasó también en los años del VHS y la televisión. La película que se emite por televisión cambia su aspecto original, y no solo por el formato. Recuerdo una anécdota narrada por David Cronenberg sobre el maquillaje que usaba Jeff Goldblum en *La mosca* (1986). Fue muy cuidadoso en el trabajo con el director de fotografía creando un tipo de iluminación, en clave más baja, que ocultara el yeso, la falsedad del maquillaje. Años después, Cronenberg llega un día a su casa, enciende la televisión y se encuentra con *La mosca*. Todo se veía luminoso y el maquillaje de la mosca estaba expuesto de un modo casi obscuro. De inmediato llamó al director de fotografía y le preguntó qué estaba pasando y este le contestó que, para la televisión, se realizan ajustes de luminosidad. Con el etalonaje o *étalonnage*, que es el proceso de corrección digital de la imagen en color y contraste, todo cambia. Como son datos informáticos, pueden ser modificados para ediciones domésticas, como el *Blu-ray*.

**Otro que me parece uno de los grandes temas es el de los clásicos del cine. En procesos de corrección, claro, se mantiene el granulado para una película muy vieja. En cuestiones de sonido e imagen se descubren otros detalles.**

Por un lado aporta mucho, pero también puede afectar. Tú puedes ver eso como una ganancia o como una pérdida. Es una ganancia en el sentido que abre nuevas posibilidades de descubrir mucho, incluso en medio del encuadre, pero es una pérdida porque ya no es fiel al original. Aun-

que cabe preguntarse qué buscamos con esa fidelidad. Durante décadas vimos grandes clásicos en copias deterioradas de 16 mm –cuando no en contratipos– y creíamos estar viendo la película: ¿esa es la fidelidad?, ¿no cambiaba esa misma película cuando la veíamos en una proyección de 35 mm?, ¿y no cambiaba una vez más al verla en soporte de nitrato –para ya no hablar de las copias dobladas–?

**Si vamos al terreno de las películas que están llenas de efectos especiales, como *Transformers* (2007), nos encontramos con que no existe un referente a imitar. Son este tipo de fenómenos que se van desarrollando los que nos hacen perder esa noción clásica de la fidelidad.**



▶ *¡Asu mare!*



▶ *El guachimán*



▶ *Mañana te cuento*

En América Latina tuvimos la suerte de ver películas subtítuladas. Pero buena parte del mundo las vio dobladas, como en España y otros países de Europa. Todo eso cambia con la versatilidad del audio en las copias digitales ¿Cuál es la forma correcta de ver una película? Creo que hay ‘visiones’ de una película –dependientes de contextos diversos– más que un prototipo ideal de visionado.

**Aunque se sigue comercializando material en formato Blu-ray o DVD; Netflix o MUBI solo requieren del streaming. Las series de televisión o las películas cargan de inmediato. La idea de almacenar o la figura del coleccionista son replanteadas.**

Se acaban los soportes físicos, duros, los materiales para grabar. Las películas existirán en la nube, convertida en una filmoteca ideal. Lo mismo va a pasar con la proyección comercial, emitiendo las señales que lleguen por satélite. La desmaterialización absoluta. Y eso ya se perfila. Claro que subsistirán los fetichistas mientras duren los soportes físicos. El futuro de las proyecciones públicas estará asociado con los grandes espectáculos, con sonido extraordinario y mecanismos de excitación sensorial. El cine de creación, en todas sus variedades, será visto por *streaming*.

**Es prácticamente el presente. Incluso, hasta el acto de descargar de aquí a un tiempo será inútil. Ya solo pagas un monto más**

**o menos módico y tienes acceso a una gran oferta de películas.**

Es lo que pasa con muchas plataformas a las que ya estás conectado y te permiten ver películas casi simultáneamente con los espectadores que las han visto –o las están viendo– en festivales.

**Tal vez ya el tema de la piratería no tenga mayor importancia de acá a un tiempo.**

La gente se da cuenta de que muchos espectáculos tiene que verlos en pantalla grande, con un gran sonido. El año 2014, según *Día 1*, suplemento de economía del diario *El Comercio*, hubo 39.5 millones de espectadores en los cines del Perú. Es un incremento significativo, pese a la difusión de la informalidad. 

## FORMAS DE PRODUCCIÓN EN EL CINE PERUANO

“Pronto se publicará un libro mío sobre el cine digital en el Perú. Analizo muchas películas hechas en lugares diferentes del país y vistas en espacios diversos o alternativos.

Baso mi acercamiento en los diferentes campos de la producción cinematográfica en el Perú, que son múltiples. Desde las películas que apuestan por las fórmulas probadas de comunicación con el público y buscan la masividad, hasta los diversos modos de producción autogestionaria.

Un primer campo de producción se vale de recursos narrativos provenientes de los géneros de la ficción narrativa clásica, o de los programas humorísticos televisivos de los sábados por la noche. Tienen en sus repartos a figuras del mundo del espectáculo o de la televisión. Están concebidas para su explotación comercial en las salas múltiples y son los títulos que tienen visibilidad para las audiencias, e identifican en la memoria del espectador promedio a las cintas peruanas con las figuras de la televisión o la farándula. En este campo encontramos títulos como *¡Asu mare!* (2013), *El guachimán* (2011), *Mañana te cuento* (2005), *A los 40* (2014), entre otras.

El segundo campo está conformado por películas concebidas y realizadas con el fin de obtener difusión pública en las salas comerciales, aunque no tengan pretensiones de exposición masiva. En este rubro hay que hacer una subdivisión.

Hay, por un lado, los títulos que apelan a los modelos narrativos basados en la estructura de tres actos y formas de representación genérica. Están las películas de Jesús Álvarez, Sandro Ventura, Frank Pérez Garland, Gonzalo Benavente, entre otros. Evocan, con nostalgia, el pasado, o transitan por los bordes del melodrama y del cine social, o de la comedia de costumbres y la ficción satinada de ambición transnacional, o inventan fábulas sustentadas en la experiencia cotidiana de los peruanos.

En la otra vereda de este mismo campo de producción están las películas que pretenden inscribirse en algunas de las vertientes del ‘cine de autor’ contemporáneo. No se preocupan por cultivar relaciones con las pautas narrativas y representativas usuales y recurren a formas de financiamiento compartidas. Los estilos personales de sus realizadores son como valores agregados que no impiden su llegada a las salas públicas, como ocurre con las películas de Claudia Llosa, Daniel y Diego Vega, Rosario García Montero, Héctor Gálvez, Adrián Saba, entre otros.

Un tercer campo de producción está integrado por las películas que construyen sus propios circuitos de difusión. Son producciones autogestionadas. Sus realizadores se juzgan ellos mismos como independientes y no recurren a los sistemas de promoción estatal ni a los fondos internacionales.

Aquí también hay que hacer una división. Hay películas autogestionadas en Lima (como las de Eduardo Quispe, Rafael Arévalo, Fernando Montenegro, Farid Rodríguez, Miguel Vargas, entre otros) así como en otros lugares del país. Los títulos producidos en Ayacucho, Juliaca, Cajamarca, entre otras regiones, conforman la franja más nutrida en el período que se inicia en 1996 –cuando empiezan a realizarse en vídeo analógico– y se prolonga hasta hoy.

Un quinto campo de producción es impulsado por documentales que recurren a modalidades diversas de registros y técnicas, desde el reportaje hasta la indagación autocentrada.

En un sexto campo se encuentran los cortometrajes realizados por los más jóvenes, en su mayor parte estudiantes de universidades e institutos de Lima y regiones del país.

El libro estudia los cinco primeros campos, dejando al corto de ficción para una investigación posterior”.