

# Mesa redonda con los directores de cine

---

**Directores de cine:** Juan Carlos Valdivia, Celina Murga, Mariana Chenillo, Carlos Marqués-Marcet, Javier Corcuera y Gabriela Martínez Escobar

**Modera:** Jaume Martí-Olivella, the University of New Hampshire

**Grabación, transcripción, edición y notas** de Nancy J. Membrez, (nancy.membrez@gmail.com) the University of Texas at San Antonio, con el aporte especial e imprescindible de Doña Gilberta Herguera Turner, M.A., the University of Texas at San Antonio, en la transcripción de los últimos tres directores.

## Resumen

A lo largo de 25 años del congreso académico Cine-Lit, que arranca en 1991 auspiciado por varias universidades de Oregón con fuertes vínculos con el Festival Internacional de Cine de Portland, Oregón, la Mesa redonda con directores de cine, todos *auteurs*, tanto españoles como latinoamericanos, viene siendo el broche de oro de varios días de ponencias eruditas y proyecciones de películas de habla española. Para Cine-Lit 8 (2015) nos tocó en suerte presenciar una de las Mesas redondas más ricas de todas. Abajo se reproduce esta conversación

en la que hablan seis directores de cine acerca de problemas de globalización, financiamiento de la producción cinematográfica en sus respectivos países y la distribución de sus películas tanto nacional como internacional.<sup>1</sup>

**Palabras clave:** Mariana Chenillo; Cine argentino; Cine boliviano; Cine catalán; Cine de autor; Cine de ficción; Cine español; Cine independiente; Cine latinoamericano; Cine mexicano; Cine peruano; Cine-Lit; Javier Corcuera; Documental; Festivales de cine; Festival Internacional de Cine de Portland; Carlos Marqués-Marcet; Jaume Martí-Olivella; Gabriela Martínez Escobar; Celina Murga; Piratería; Televisión; Juan Carlos Valdivia

**Jaume Martí-Olivella:** Es muy emocionante para mí estar aquí otra vez. Han sido, créanlo o no, 25 años. Estas son nuestras bodas de plata y quería simplemente que nos aplaudiéramos todos por haber hecho 25 años. (Aplausos).

Una vez más tengo este placer de moderar y animar a una conversación con los directores que les agradecemos muchísimo que aceptaran nuestra invitación y que enriquecieran este Cine-Lit con su presencia y con sus películas.

**Mariana Chenillo** (1977—) viene de México y tiene muchos honores, pero uno de estos honores es ser la primera mujer que gana un premio Ariel en México con su película *Cinco días sin Nora* (2008). También participó en ese film extraordinario colectivo, homenaje a la Revolución mexicana que se llama *Revolución* (2010) con uno de los cortometrajes que formaban parte de esa película. Y aquí nos ha presentado su última película *Paraíso* (2013), que les recomiendo. Es un regocijo de película.

**Javier Corcuera** (1967—) nos viene de Perú y digo “nos viene” porque casi no nos vino. Entonces estamos especialmente contentos de tener a Javier entre nosotros. Javier tiene una carrera muy larga y muy prestigiosa. Me gustaría

destacar que su documental *La espalda del mundo* (2000) ya trataba el tema de la violación de los derechos humanos, tema que ha continuado con muchos de sus largometrajes, como por ejemplo *La guerrilla de la memoria* (2002), un retrato del conflicto en Irak en invierno en Bagdad, una película muy hermosa, *Invisibles* (2007, con otros cuatro directores), y una película quizás todavía más hermosa, la que se ha representado a este congreso, *Sigo siendo* (Kachkaniraqmi 2013).

**Carlos Marqués-Marcet** (1983—) es también una persona que tiene un honor relacionado con su juventud. Ganó el premio Goya al Mejor Director Novel con esta película que hemos visto aquí en Cine-Lit, *10.000 kilómetros* (2014). Carlos es un representante de esta nueva generación de cine español que ha viajado, que ofrece una mirada moderna de la realidad y entonces creo que es estupendo contar con él y su visión en nuestra mesa.

Tenemos a **Gabriela Martínez Escobar** cuyo extraordinario y emocionante documental, *Tengan puestos los ojos en Guatemala* (2013), acabamos de ver en esta misma sala. Gabriela Martínez es profesora de esta casa (the University of Oregon—Eugene), es peruana y tiene una larga lista de documentales de trabajo directo con la memoria histórica. De alguna manera su investigación nos hace reflexionar porque hace un juego de destapar aquello que hace falta destapar.

Desde Argentina nos llega **Celina Murga** (1973—). Celina tuvo la suerte de hacer una película entre mundos, hecha a partir de una beca Rolex a través de la producción de Martín Scorsese y esta es la película que hemos visto aquí: *La tercera orilla* (2014). Antes Celina había también producido y dirigido una serie de películas, entre ellas [los cortometrajes] *Interior-noche* (1999) y *Una tarde feliz* (2002). Su primer largometraje se llamaba *Ana y los otros* (2003), que tuvo una gran cantidad de premios.

Por último, **Juan Carlos Valdivia** (1966—), que nos llega de La Paz, Bolivia, tiene una carrera destacada. Su primera película fue *Jonás y la ballena rosada* (1995), una coproducción importante; siguió *American Visa* (2005), que también tuvo una carrera de festivales muy importante y la película *Zona sur* (2009) con la que recibió una larga lista de premios. Supongo que habrán visto su película, de ese nombre difícilmente pronunciable, *Yvy Maraey* (2013), que es un hermoso viaje a los orígenes y que a mí me puso bastante la carne de gallina.

Sin más preámbulo les paso la palabra a las directoras y directores invitados. Yo tenía como temas generales, dados los distintos ámbitos que ocupan, una primera pregunta: ¿Cómo caracterizarían sus documentales en relación al relato etnográfico tradicional y las propuestas modernas del documental, del documental performativo? Yo creo que hay un grado de acercamiento y alejamiento desde posturas tradicionales y las propuestas que tenemos en los documentalistas presentes. También me gustaría que hablaran del diálogo o la falta de diálogo entre los cines hechos en España y Latinoamérica y también en relación al diálogo con Norteamérica.

**Juan Carlos Valdivia, Bolivia:** Yo creo que una de las tendencias más interesantes del cine contemporáneo es este híbrido entre la ficción y el documental. De hecho, las películas que a mí más me han gustado en los últimos años están caminando esa delgada línea entre la ficción y el documental. Los documentales se han vuelto mucho mejores. Creo que hemos salido ya de ese documental clásico y ha empezado la larga cola de documentales creativos inspirados por supuesto en la ficción y la ficción se ha acercado mucho—lo hemos visto en el cine minimalista, intimista—a esta observación de la realidad.

De alguna manera como las series de televisión están cumpliendo el espacio de lo que antes hacía el cine; la televisión está hablando de las relaciones

humanas, de lo que nos interesa en la vida cotidiana, de la sexualidad, de la corrupción; tiene muchas cosas de las que el cine ha dejado de hablar. El cine se ha vuelto un espectáculo muy grande o películas que son difíciles de acceder porque son demasiado artísticas quizás.

Entonces, en ese sentido, después de *Zona sur*, [me pregunto] “A ver, ¿qué pasa conmigo? Tengo una película muy exitosa, muy comercial con estrellas de cine, con autobuses que pasan con tu póster por las ciudades y todo esto”. Y yo terminé con un sentido de “es un sistema muy perverso, donde de todas maneras terminas endeudado y con un montón de problemas a pesar de que tu película la vean millones de personas”.

Y en mi caso yo tomo un barco de carga y me voy a Europa y dejo de ver cine dos años porque de alguna manera me doy cuenta de que me he vuelto copión y digo: “Quizás esa película la pudiera haber hecho otro”. Entonces me voy y me meto en un viaje muy existencial a ver si puedo yo reinventar el cine para mí mismo. Y sale una película muy particular que es una puesta en escena de mi constelación familiar: creo un Frankenstein familiar en donde pongo a mi tía y mi mamá y todo el mundo en una casa y fue una película que yo jamás me imaginé que iba a tener el éxito que tuvo. Consta todo de planos circulares y tiene algo de documental que observa la vida de esta familia.

Con esta propuesta que han visto ustedes ayer [*Yvy Maraey*], pues es un documental performativo. Yo me pongo delante de la cámara y de alguna manera interpreto y tengo la carga de toda esta narrativa.<sup>2</sup>

Creo que el cine latinoamericano está pasando por un muy buen momento porque tenemos una gama amplia, muy amplia de propuestas y de voces y de tipos de cine que estamos viendo.

Yo cada vez que me hago más grande ya no tengo tiempo para cosas que no me gustan. Yo creo que ahora me voy a dedicar a películas cada vez más extrañas, que son las que a mí me gustan ver. Detesto el cine de entretenimiento y el concepto de estar entretenido; cada vez me vuelvo más

radical con eso. Me gusta el cine que es desafiante. Yo creo que lo único que nos va a salvar en este mundo es el arte. Me gusta el arte. Me gusta el cine. Me gustan las películas que me hacen pensar y me confrontan y transgreden y ¡no hay tiempo!

**Celina Murga, Argentina:** Quiero aprovechar esta audiencia para hablar un poco del cine argentino, porque quizás no todos lo conocen y tratar de entender juntos cuáles son las dinámicas que se están planteando ahora. Mi primera película sí es *Ana y los otros* (2004); la segunda se llama *Una semana solos* (2007). Las dos primeras son ficciones. Mi tercera película se llama *Escuela normal* (2012) y es un documental. Y mi cuarta película es *La tercera orilla* (2014), esta que estamos pudiendo ver estos días acá en Portland. En mi cine siempre anduvo quizá más basado en la ficción, pero con muchos elementos del documental, sobre todo, en los elementos con los que armo las ficciones.

Y para hablar un poco más de Argentina, contarles que a partir de la década del noventa ha habido muchos cambios en relación al cine y en relación a una nueva generación que surgió en esa época que fueron una serie de eventos que sucedieron en estos años que permitieron que a partir de ahí hubiera toda una nueva ola de directores, de técnicos y de actores creando un cine diferente, quizá más basado en ciertas ideas narrativas y estéticas más personales, con cierta idea de buscar un lenguaje más particular y de contar historias que no necesariamente respondan a los grandes temas sino a elementos más humanos, más cercanos a las personas, a las subjetividades de quienes los están haciendo [los filmes]. Y estos eventos fueron la creación de una escuela de cine particular a la cual siguieron varias otras,<sup>3</sup> la creación de una revista de cine muy importante que se llamaba *El Amante [Cine]*<sup>4</sup> que fue como una gran generadora de [afición y] un lugar que reunía gran parte de la cinefilia de ese momento, la creación del BAFICI [Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2000—], que es un festival que fue

creciendo cada vez más y que realmente formó, gestó una especie de gran plataforma para las películas argentinas y latinoamericanas.

De alguna manera Argentina fue una especie de punta de lanza, quizás junto con México y con Brasil, que hoy yo agradezco también ver, que a partir de eso que se gestó en esa década, han ido surgiendo otras cinematografías latinoamericanas que han podido seguir abriéndose camino luego en este proceso que, como todo proceso histórico, uno lo puede leer ahora con una perspectiva de tiempo, pero en ese momento quizás era una serie de eventos.

También en Argentina tenemos una Ley de cine que es muy, muy buena y también en algún momento se mejoró, digamos, tenemos un apoyo estatal para hacer las películas que es muy positivo y, de hecho, es muy poca la inversión privada para hacer películas.<sup>5</sup> También la televisión tiene que poner parte de sus ingresos al fondo de fomento del cine y esto es algo muy positivo. Creo que no en todos los países de Latinoamérica se da.

Históricamente Argentina, como algunos sabrán, tiene una inflación muy grande, casi un 40% de inflación anual. Entonces estos fondos nunca alcanzan porque todo sigue aumentando y los fondos no. Entonces históricamente siempre nos hemos encontrado puentes en principio y más que nada con Europa, con España mucho, con Alemania, con Francia especialmente, con Italia también, pero hace unos años a esta parte, cinco años para acá ha empezado a pasar algo que para es muy positivo y que creo que nos va a favorecer a todos y es que esos puentes se empezaron a hacer también dentro de Latinoamérica. Como que nosotros mismos como argentinos dejamos de mirar tanto hacia Europa y dejamos de estar tan preocupados por—¡todavía un poco estamos! pero, bueno, es un camino—por agradar a esos que están mirándonos desde aquel lado del océano. Quizás sea algo inconsciente, pero cuando uno necesita ese dinero también en algún punto se pone en marcha cierta idea de “Bueno, esto gusta, esto no, esto va bien, esto no”. Yo creo que estos vínculos, estos puentes que se están tendiendo más dentro de

Latinoamérica van a terminar siendo beneficiosos en función de que realmente cada cinematografía pueda y cada autor, cada director, pueda desarrollarse en un sentido más particular, no buscando agradar a los que nos están mirando. Y la verdad es que cada vez más se están tendiendo esos puentes, sobre todo para coproducir, o sea, para buscar financiación.

Hay un gran tema que creo que todos nosotros vamos a compartir, en relación a cuál es el problema hoy del cine, que tiene que ver con la exhibición. Sabemos que la sala de cine hoy está básicamente reduciéndose mucho en términos de exhibición.

Tengo la gran buena fortuna de formar parte de un grupo de directores en Argentina. Son alrededor de unos setenta directores jóvenes, y ya no tan jóvenes, que estamos muy en actividad como una generación—esa generación que empezamos a filmar a finales de los 90<sup>6</sup> y que estamos justamente en este momento muy activos en relación a buscar alternativas de exhibición diferentes.

Hemos pasado por un período de tiempo en el que echábamos la culpa a todo el mundo: al Estado, a Hollywood, a las multisalas,<sup>7</sup> a todos. Y después de este periplo nos dijimos: “Bueno, por ahí, tenemos que empezar a pensar algo diferente”. Y yo creo que en este sentido los invito a todos, y sobre todo quizás a mis amigos latinoamericanos [de la Mesa redonda] a que empecemos a tender, a buscar esos puentes, a buscar qué manera de montar colectivos de directores y colectivos de productores. Podemos funcionar más unidos y no tan aislados y empezar a buscar esa ida y vuelta, esas conexiones, esas redes de exhibición para que realmente nuestras películas sigan encontrando el público que yo estoy segura que está, pero que a veces es tan difícil de llegar [a él].

**Mariana Chenillo, México:** Es muy emocionante poder venir a participar en algo que para mí es muy diferente. En general, la experiencia en los festivales de cine es distinta y el diálogo sucede en otro nivel que está casi siempre



más enfocado solo en la película en concreto, en una sesión de preguntas y respuestas y no tanto en una invitación a reflexionar en conjunto sobre la situación de nuestro cine.

Ahora que escuchaba la respuesta de Juan Carlos [Valdivia] y lo que dice Celina [Murga] me surgió una reflexión que pensaba que ante las dos preguntas [de Jaume] si hay suficiente conocimiento mutuo entre Latinoamérica y España, que ha sido nuestra fuente principal de coproducción, ahora las crisis y los movimientos económicos del mundo han hecho que justo haya otros canales.

México también, desde hace unos ocho años existe una posibilidad de que las empresas inviertan su dinero de impuestos en películas. La diferencia en el número de películas que se producían en 2006 o el 2005 ahora es de quince veces más. Se producían unas diez películas al año de promedio y ahora se producen unas 150, lo cual es una diferencia abismal para todo.

La distribución sí sigue siendo una especie de cuello de botella en donde ni todas las películas llegan a las pantallas ni todas se pueden quedar. No es novedad para nadie que las pantallas estén ocupadas por películas muy grandes que ya tienen pactos con los exhibidores. Es más que una queja. Creo que en todas las economías, que no están protegidos ciertos productos, ciertas cosas culturales o productos de cualquier tipo, pues, hay que protegerlos de una manera más creativa y siento que, como directores, hay muchas alianzas.

La reflexión principal—no es que tenga la respuesta, solo me surgió la pregunta—es que justamente ahora—y también por pregunta de la influencia de Hollywood en nuestro propio cine—, ahora que tenemos tanto acceso [gracias a] la tecnología, las redes sociales, la rapidez de la conectividad y lo rápido que puede uno acceder a la información, saber quién hizo qué, en qué momento, leer algo sobre una película y saber toda la información... Y es muy fácil ver películas no solo en el cine, sino en muchos otros formatos: desde el teléfono, en las computadoras, en los *tablets*, como que por un lado

estamos mucho más expuestos como público y como cineastas al trabajo de todos los demás en todos los sentidos, en el sentido del trabajo en sí y de la información, como que sabemos todo de todos porque la información está ahí muy fácil.

Creo—y eso es algo muy esperanzador—que lo que yo veo en mis compañeros y colegas de México y Latinoamérica y de otros lugares del mundo es que, en lugar de que las películas se parezcan más, lo particular se está haciendo interesante, es válido ahora y lo siento en los jóvenes porque doy clases intermitentemente en la escuela de cine en donde estudié,<sup>8</sup> porque estoy ahí en contacto, leo guiones.

En México y en Latinoamérica tenemos puentes muy cerrados, nos conocemos, compartimos guiones y la sensación que yo tengo desde adentro y también como espectadora, es que se está produciendo un cine muy particular. Podemos voltear hacia nuestra vida. Sí es cierto que hay ciertos temas y el retratar ciertas cosas de la sociedad que en Europa se ven como importantes, pero eso concretamente está cambiando en los circuitos de festivales y muchas veces para los distribuidores mismos, les interesan ciertos aspectos de Latinoamérica, pero eso también es algo que estamos rompiendo entre todos porque ahora somos muchos, porque ahora es mucho más posible hacer cualquier historia.

La globalización funciona para muchos lugares, como que no tiene que ser el cliché, el promedio de lo que es la sociedad latinoamericana. No hay un promedio porque somos sociedades muy diversas, sino que yo lo que veo en mis colegas y en las películas que más me gustan de algunas que conozco y que no (son muchísimas) es que cada quien está volteando hacia su realidad, hacia su familia o su infancia o su contexto en concreto y que eso está siendo posible. Y a mí eso se me hace algo muy esperanzador; es un camino nuevo.

Ahora lo que falta es sí llegar a ese público y que ese público tenga el acceso a las películas y al arte y a la cultura, que no sea solamente aquellas que

son masivas y que son pensadas para llegar a miles y millones de personas en el planeta, pero creo que hay una especie de democratización de los medios de exhibición, que está sucediendo de una manera que no sabemos adónde va, que pienso que por un lado podría parecer que es peligroso porque podría parecer que todos tenemos que hacer lo mismo, pero que en los resultados siento que está llevando hacia otro lado y veremos en algunos años qué es.

**Carlos Marqués-Marcet, Catalunya:** ¡España! Pues, sí, no es el mismo caso que Latinoamérica. ¡Éramos como los hermanos mayores y ahora somos los hermanos pequeños para financiar a todo el mundo! Y eso lo digo un poco en broma. Vas al festival de Rotterdam y es Brasil, Hubert Bals y España, Hubert Bals: son fondos [los Hubert Bals] que dan para países en desarrollo.

Pero no nos vamos a quejar, no estamos aquí para quejarnos porque luego cuando ves los números también en España, pues, dicen “ha sido el mejor año del cine español,” a nivel de taquilla—esta cosa extraña y que es tan difícil hablar de los espectadores—un fenómeno curioso como el de la película *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro 2014) y que nadie se lo explica. ¿Por qué esta película?

Para hacer un panorama muy breve, en España está un poco como la Argentina del 2001,<sup>9</sup> en el sentido de que es un momento evidentemente de crisis, pero que de alguna manera te obliga a buscarte, a sacarte “las castañas”. Está pasando lo que es una división cada vez más clara de lo que es, por un lado, un desarrollo industrial fomentado básicamente por dos grupos industriales que son la Atresmedia (A3Media)<sup>10</sup> y Telecinco<sup>11</sup> porque tienen obligación de invertir un cinco por ciento y han cambiado un poco las mentalidades y han empezado a funcionar como funcionan los estudios en los Estados Unidos: desarrollan y tienen su manera de hacerlo—y funciona—y luego ponen toda su maquinaria [publicitaria] detrás. El hecho de que vayas a ver la final del Mundial y que haya un anuncio de *El niño* (Daniel Monzón

2014) en el intermedio pues dices, hombre, al menos ves que apuestan, que esta gente cree que se puede hacer un cine español comercial y que la gente lo vaya a ver y se está demostrando que es así.

Yo tampoco vengo de ese mundo, ni tampoco es quizás lo que a mí personalmente me interesa más, pero creo que sí es necesario y muy importante para que haya un equipo técnico, una gente, una forma de pensarnos a nosotros mismos y conectar con cierto cine que conecta con el público, creo que es importante. Aparte de esto, evidentemente, pues está lo que se ha dado en llamar “otro cine español” o “nuevo cine español,” una nueva generación de directores que está saliendo, fruto de ese “buscar las castañas” y luego también hay una sensación de pérdida de esperanza en el sentido, pues, si no nos vamos a dedicar a esto, si nunca vamos a ganar la vida con esto, hagamos lo que nos da la gana.

Por suerte, todavía Televisión Española está apoyando proyectos ahí con poco dinero. Televisión Española sigue siendo un bastión [de apoyo], no sé por cuánto tiempo más porque la cosa está así, pero sigue apoyando. Evidentemente es muy complicado llegar a las salas, es lo que hablábamos, pero están saliendo otras vías y luego está mucha gente que se está lanzando a la piscina. Y constantemente ves eso, o sea, festivales que puedes encontrar como el Festival de Cine de Sevilla y vas allá y la gente se encuentra, se conoce. Hay un montón de sinergias entre las generaciones jóvenes de cineastas que están saliendo y un largo listado. [Esto] no pasaba antes y que realmente este camino de alguna manera está ampliando mucho la diversidad de lo que era el cine español en comparación con lo que es ahora.

No siempre viaja tan bien como se merece. Internacionalmente todavía hace falta hacer el boom, que pase, pues más o menos se va haciendo, pero es curioso ver cómo en el Festival de San Sebastián gana una película como *Magical Girl* (Carlos Vermut 2014), pero luego, internacionalmente, a veces cuesta, con los franceses sí está [el director catalán Jaime] Rosales (1970—)

siempre ahí, pero a veces... bueno, yo creo que todo va a llegar; yo me siento muy afortunado realmente de estar en este momento y, sobre todo, de la sensación de que te lo tienes que hacer tú, de que no va a haber nadie que venga...

Por otro lado, también se ha formado una Asociación de Cineastas en España,<sup>12</sup> que se están luchando porque la situación hasta el momento se puede convertir en insostenible. Es decir, que una vez te juntas con tus amigos y haces la película y la sacas con sudor y sangre, pero tus amigos a la segunda a lo mejor te dicen: “Bueno, es que tengo que pagar las facturas de mi hijo, de no sé qué”. Hay un límite a lo que es eso.

Entonces hay una manera de luchar por un lado por crear un público, que es a lo que muchos se dedican (la Asociación de Cineastas), que es una idea un poco complicada, que lo hablábamos el otro día, que tiene que ver con la educación. A veces tengo mis problemas con eso: “educar a un tipo de cine”, quiere decir como “lavarles la cabeza a los niños para que vayan a ver nuestras películas”. Intentar no hacer eso, no caer en este discurso, pero sí intentar crear otros espacios y ámbitos que antes había en los años 60 y los 70 y que se pueden recuperar. Y por otro lado también hacer una presión de cierta manera a las políticas del gobierno, no tanto porque dinero va a haber y va a seguir habiendo—hay poco, pero hay—el problema es que no se destine todo a las ayudas [v.g. subvenciones] automáticas, por ejemplo, que es lo que sucede.

Un ejemplo es Galicia. En Galicia el *Novo cine galego* que es una de las cosas más interesantes que se está haciendo en España, que no es un cine nuevo, pero que es el primer cine gallego casi, bueno, siempre ha habido, pero es especialmente interesante que es algo que se ha hecho con cuatro “duros,”<sup>13</sup> pero con esos cuatro duros bien plantados, no hace falta mucho. Es una cuestión de apoyar cierto riesgo y otra manera de ver el cine, que es muy importante.

Luego también lo que sí que es cierto y nos queda aceptar o pensar de

otra manera, es que tenemos que salir fuera y eso nos guste o no. Y pensar que una película como *Magical Girl* (Carlos Vermut 2014) se va a estrenar en Francia con trescientas salas cuando se ha estrenado en España en treinta dice mucho. Nosotros también con *10.000 kilómetros* el estreno que vamos a tener aquí [Portland, Oregon] es mucho más grande que el que hemos tenido en España. Claro, ahí está el debate de antes, de lo que hablábamos justo hace un momento, de cuánto supone esta internacionalización de perder tu propia identidad. Yo creo que precisamente es a veces desde lo local.

¿Por qué triunfó [Pedro] Almodóvar (1949—)? No porque sea muy internacional, sino porque es muy específico de su tiempo, de su momento y de lo que es. Después encontrar ese equilibrio a veces es difícil y buscar sinergias con otros países y, bueno, seguir trabajando.

**Javier Corcuera, Perú:** ¡Yo sí me voy a quejar! Sí, porque yo vengo de hacer una película en mi país donde no hay Ley de cine y donde dos familias son dueñas de 140 salas de cine y no estoy en el cine peruano, donde no existe cuota de pantalla, donde la televisión pública no apuesta un centavo por el cine peruano, entonces no quejarse es un poco... [ilógico]. Quizás en el contexto de la sociedad peruana que es como el triunfo de un neoliberalismo radical, en el tema por lo menos del cine, creo que sí conviene quejarse y bastante.

Sí, hacer hacemos porque a pesar de todo eso es probablemente el mejor momento del cine peruano. Se están haciendo películas con alma, corazón y vida. No sé ni cómo se hacen, pero se hacen. Y el problema es que no se estrenan como deberían, sobre todo las películas que tienen un valor cinematográfico, es decir, hay un boom de taquilla, de cine ultracomercial, con fórmulas de consumo interno totalmente que no pueden ir a festivales de cine de ningún lugar del mundo porque son como comedias de televisión llevadas al cine para hacer dinero. Entonces, es una situación un poco rara

porque se está haciendo muy buen cine y es el que menos se ve.

Yo me dedico al cine documental y ahí estoy un poco contigo que creo que a mí lo que más me interesa es cómo están desapareciendo las fronteras entre la ficción y el documental. A mí me da exactamente igual ver una película de ficción que una película documental, siempre y cuando sea una obra cinematográfica. Yo creo que el cine es emoción y si uno siente emoción viendo una película da igual si está construida con herramientas de la ficción o del documental o una cosa intermedia. Me gusta mucho esa frontera cómo está desapareciendo.

Yo me he dedicado siempre al cine documental un poco también por casualidad porque yo pensé que iba a hacer ficción porque estudié cine para hacer ficción, pero empecé haciendo películas documentales por encargo y luego me fui enamorando del género.

Hay una cosa única del documental, ahora que ya se mezclan las cosas... pasa también un poco en la ficción, pero quizás hay una diferencia muy importante entre el documental y la ficción, que en el cine documental consiste en hacer películas sin saber cómo van a ser las películas. En la ficción, quieras o no, el guion lo diseñas antes, puede cambiar, pero ya sabes que el personaje principal es este, que es el héroe y que lo van a matar o no, pero en el documental puede suceder que el personaje principal desaparece cuando empiezas a rodar y el secundario pasa a ser el personaje principal de la película y puede suceder de todo y, además, de eso se trata.

Yo trabajo en guiones de ficción para otros, es decir, asesoro guiones de ficción, pero hago películas documentales. Y me sucede algo muy extraño, que cuando trabajo en guiones de ficción, cuando ya está terminado el guion, no me da ninguna gana de rodar la película porque ya sé cuál es la historia.

En cambio, el documental me encanta porque hago un guion—porque además trabajo mucho en los guiones de documental—, pero yo sé que la película que voy a hacer no sé cuál es y que solamente la veré el día que esté

en el corte final de la película. Esa aventura de hacer una película sin saber cómo va a ser la película creo que es algo que te va enganchando y se te hace rarísimo hacer una película sabiendo cuál va a ser la película. Vas cayendo ahí y yo me he metido por ahí ya y dudo que haga algún día una película sabiendo cuál va a ser la película.

Entonces me gusta también el documental porque en el mundo de la industria, de las imposiciones de la industria y todo esto, el documental ahora ha cambiado, pero cuando yo empecé a hacer documental fue un refugio del cine independiente. También pasa en la ficción, pero a mucha gente que nos gusta el cine independiente, que no nos gustan que nos condicionen ni nada, pues, como el documental no lo iba a ver nadie y no lo iba a distribuir nadie y no le iba a vender el producto a nadie, te dejaban hacer lo que quisieras. Entonces, eso estaba muy bien.

En realidad, ojalá el documental siga siendo marginal en la industria porque el día que entre más a la industria—y está pasando—van a destruir un espacio de cine independiente que existía. Yo no soy muy optimista con el documental. Creo que se está poniendo una camisa de fuerza al documental, creo que se está imponiendo una industria sobre el documental. Creo que hay una cosa que me parece una dictadura, que es la dictadura de los 52 minutos. Suceden barbaridades como que, por ejemplo, [para] Televisión española, haces un largometraje documental y luego te dicen que entregues también la versión de 52 minutos. Y entonces te dicen: “Pero no te preocupes, que vamos a proyectar la versión del autor,” que dura hora y media o dos horas o una cosa así o lo que sea”.

¿Se imaginan Uds. que a [Pedro] Almodóvar le dijeran: “Aparte de tu película y tal, ¿nos haces una versión de 52 minutos?” Pero sí se hace con los directores de cine documental y es una norma muy frecuente en la industria del documental, en la industria. Es como si a [Gabriel] García Márquez le dijeran: “Bueno, le publicamos *Cien años de soledad*, pero solo de cien páginas”.



Entonces me preocupa porque creo que es un peligro lo que está pasando con el documental. Todos los documentales en la industria, no digo del documental independiente que se sigue haciendo y que se seguirá haciendo como sea, pero el que se vende, el que se mueve, el que está en las televisiones, es un documental de formato. Todos se parecen a los mismos, tienen formatos de documental muy similares y entonces esto es un peligro. Yo echo de menos cuando era absolutamente marginal el documental.

Entonces, sobre el tema de América Latina y el cine español, el cine latinoamericano que no vemos... Hay en el Perú—yo vivo entre España y el Perú—un sitio maravilloso que se llama Polvos Azules (Lima)<sup>14</sup> donde está todo el cine latinoamericano, todo el cine español, todo el cine independiente norteamericano por autores, por fecha, por ciclos de cine organizados, ¡todo es piratería perfectamente organizada! Y la gente lo compra y la gente ve cine en el Perú porque existe [el centro comercial] Polvos Azules.

Entonces, si lo pueden hacer los piratas, que son realmente unos grandes promotores de la cultura en el Perú, ¿cómo puede ser que no lo puedan hacer las instituciones, los gobiernos? Realmente no lo entiendo. ¡Los únicos distribuidores de mis películas en el Perú son Polvos Azules! Yo les entrego personalmente copia con dedicatoria a Polvos Azules: “A Polvos Azules por democratizar la cultura en el Perú” porque no existe nadie [más].

Ya hubiera querido yo en el Perú hace veinte años, cuando era joven estudiante de cine, que hubiera existido Polvos azules, porque hubiera visto cien veces más cine del que he podido ver en esa época.

Entonces, si ellos lo pueden hacer, ¿por qué no lo podemos hacer las instituciones? Sí, se puede hacer. Sí, se puede.

Y es increíble el trabajo que hacen. Hacen sus propios “extras” [en los DVD]: bajan entrevistas que se han dado en la televisión. Hacen unas cosas maravillosas. Ahora, además, tienen un pacto con el cine peruano. Nunca sacan una película pirata hasta que no sale de las salas. Y tú vas a pedirla y te

dicen: “Primero en los cines”.

Entonces, realmente se puede. Entonces, yo sí creo que parece mentira que en el año 2015 sigamos quejándonos de que el cine latinoamericano no se vea en América Latina, de que el cine español no se vea en América Latina, etc., etc. porque sí es posible. Claro que es posible.

Creo que viene también toda una revolución, que siempre se dice “ya viene, ya viene” y no viene nunca, pero yo creo que ya vendrá y es que vamos a ver nuestras películas realmente por Internet, por otros medios. Empieza a haber experiencias más masivas, pero no acaban de generalizarse, pero creo que por ahí hay un gran futuro, pero hay que seguir luchando también por el derecho a las salas porque ahí son obras que están concebidas... muchas veces, la mayoría... es el cine, una experiencia colectiva de sala en pantalla grande, de cinco punto uno (audio 5.1), bien sentado... Y yo creo que hay que seguir defendiendo, hay que legislar para que eso sea posible. Eso se hace con las leyes de cine, es posible hacerlo con las leyes de cine.

Yo tuve una experiencia un poco surrealista con mi última película, con *Sigo siendo*, porque es una película hecha con dinero público del Perú porque ha ganado concursos—porque hay concursos en Perú y eso ha permitido que se hagan películas en los últimos años. Hay unos concursos públicos donde te dan un dinero para hacerlas. Ese es el lado positivo que se puede decir que ha habido en los últimos años. Se ha hecho con dinero público del Perú, se ha hecho con dinero público de Ibermedia, y de Iberamérica, se ha hecho con dinero de Televisión Española, con dinero de la junta de Andalucía porque es una coproducción Perú-España. Y los peruanos, la gente que ha puesto dinero para hacer esa película, porque se ha hecho con nuestros impuestos, no tiene ningún derecho a verla, ni en la televisión pública ni en las salas, no hay nada que garantice que esa película se pudiera estrenar en el Perú. Para nosotros ha sido más fácil conseguir un distribuidor en Francia que en el Perú.

Y me pasa una cosa que lo voy a contar porque es un poco el mundo al revés:

En el Perú hay una familia que es dueña de 140 salas, que se llama Cineplanet,<sup>15</sup> que no quiso ni ver la película. Nuestra película estaba seleccionada al Festival [de Cine] de San Sebastián [País Vasco], acaba de ganar en el Festival de Cine de Lima, etc., etc. Y el programador de esas 140 salas, no es que la vio y dijo que no, es que dijo: “No, no quiero verla. No estreno ese cine. No quiero verla”.

Hay otra red que es de otras 140 salas de otra familia que es UVK<sup>16</sup> que la vio. Hicimos una proyección en una sala. Fue a verla. Nos dijo que era maravillosa—que salíamos en *NOW*,<sup>17</sup> hermosa, bellísima... Al día siguiente nos llamó y nos dijo que no la quería. Entonces, no existe ninguna otra sala más porque todas esas salas dependen de eso.

Yo estaba muy entusiasmado con la idea porque me permitía dar una rueda de prensa diciendo, montar un escándalo... Tenía todo mi plan organizado y hacer una distribución alternativa, una salita, como se pueda y regalársela públicamente delante de la prensa a Polvos Azules y tal.

Pero sucedió algo muy extraño. Nos llamó el representante de la Fox, de la multinacional, y me dijo: “Javier, quiero ver tu película”. Y entonces, la vio y me dijo: “Es una película excelente. Estoy realmente conmovido y yo no debería crear un precedente,” me dijo: “pero la voy a estrenar”.

Y le digo: “Pero todos los exhibidores peruanos me han dicho que no me dan sus cines”.

Y me dijo: “Yo me encargo”.

Entonces fue a hablar con ellos y les dijo: “No te doy esta ni la otra si no exhibes *Sigo siendo*”.

Entonces era como un mundo al revés: ¡Nuestros aliados eran el imperialismo norteamericano! Y hablando con esta persona que hizo posible que la película se estrenara, que estuviera dos meses en cartelera y que fuera todo un fenómeno porque se escribió mucho de la película y la gente fue a verla, en fin, que funcionó, que fue muy bonito. Me dijo que la había estrenado porque venía de familia de músicos y no podía traicionar a sus muertos, algo

así. Pero es un accidente. Es un accidente y es lo que rompe un poco la norma y los cineastas no deberíamos estar pendientes de accidentes porque entonces muchas películas como la que yo he hecho [*Sigo siendo*] no se van a estrenar, porque no va a suceder eso, es algo fuera de lo normal.

Así que creo que sí hay bastantes cosas por las que quejarse. Por lo menos en el Perú existe un vacío muy grande en la legislación y creo que es un tema del que creo que se puede hacer cosas. Si los piratas pueden, ¿cómo no lo vamos a poder los demás?

**Gabriela Martínez Escobar, Perú:** Yo soy peruana y entonces hay muchas cosas que podría decir que son similares a lo que Javier ha dicho. Comparto mucho de las ideas de Javier. Comparto por razones académicas y no sé si debo decir eso en público, pero ¡sí a la piratería!, a pesar de que escribo y hago investigación sobre esos temas y tengo un artículo precisamente que lidia con todo lo que es la *policy*, las políticas culturales de los estados, sobre Brasil, Perú y Colombia.<sup>18</sup> Y entonces es para mí muy interesante escuchar eso y estar en ambos lados, como cineasta y como investigadora de estos temas, pero sí creo que el rol de la economía informal juega un papel muy importante en lo que es la distribución de cine nacional en Perú y yo creo que también en otros países.

En Guatemala tienen a un señor que lo llaman “El Buqui”<sup>19</sup> que hace lo mismo, muy famoso y, pasa de repente, y distribuye películas en toda Latinoamérica. Así que esa parte me parece que para muchos de Uds. que quizás estudian el cine, si están interesados en economía política del cine, estudiar este aspecto de la cinematografía y cómo se consume y cómo circula todo esto en realidad es fascinante.

Mi caso es un poco particular comparado al caso de mis colegas aquí porque yo soy de una generación, posiblemente la misma generación que Javier, en que cuando yo empecé a hacer cine en el Perú sí había una Ley

de cine bastante importante y que sí, mal que bien, funcionaba que era la Ley de cine (1972) como se la conocía en esa época puesta por [el general Juan] Velasco Alvarado, que benefició y formó. Es gracias a esa ley que muchos cineastas de mi generación por lo menos y mayores que yo como Francisco Lombardi (1947—), [Alberto] “Chicho” Durant (1951—) y muchos otros que son muy conocidos en Perú o bastante establecidos se formaron gracias a esa ley porque podríamos hacer películas y había un sistema de cuota para que las películas puedan [sic pudieran] ser pasadas en los teatros [sic cines].

Desafortunadamente, esa ley fue derogada, desapareció, cuando [Alberto] Fujimori llegó al poder: 1991 es cuando la ley desaparece. Y a partir de ahí ha habido intentos de ley: el CONACINE [Consejo Nacional de Cinematografía] es una de las instituciones que da estos fondos que Javier ha mencionado para los guiones que son ganadores, o sea, tú puedes presentar tu guion y si ganas... desafortunadamente solo tienen dinero para dar para uno o dos guiones, a veces tres, y a veces no te dan el dinero completo, te lo dan en partes y si ya no hay más plata más adelante, te quedas colgado. Entonces no es algo seguro.

En el caso de mi trabajo, yo empecé haciendo cine en el Perú y, como Javier y creo que mucha gente de mi generación, fuimos entrenados a hacer cine de ficción, pero yo decidí conscientemente hacer documentales. Me interesó, me gusta mucho el documental y de alguna manera, por las mismas razones que Javier ha explicado, pero también porque desde el comienzo... mi primera película, que fue hecha en 1987, que se titula *Iñaca*, que es un término quechua [Ñakaj]—la traducción es “el degollador” y viene de un mito del siglo XVI que tiene ver con la Conquista.

*Iñaca* es una mezcla de ficción y documental y yo inserto una historia ficcional dentro de la parte documental. Entonces hay gente verídica que son parte del documental que hablan de este mito, que hablan de *Iñaca*, que hablan de haber experimentado incluso de tener encuentros con este personaje

andino y que es una especie que te roba la grasa, lo cual es interesante, la grasa del cuerpo, ¡una liposucción andina! Te roba la grasa, pero el personaje es el equivalente, por decir, de la idea del Drácula en el Occidente.

La sangre en el Occidente es la fuerza de vida; en el mundo andino es la grasa y tiene que ver con la altitud. Entonces hay toda una cosa de la cosmovisión andina ahí. Entonces lo que yo hice fue entrevistar campesinos, gente en las zonas rurales y luego de tener todas estas entrevistas y hacer una investigación de casi un año sobre este personaje en el mundo andino y el mundo andino de la parte del Cuzco porque el personaje en la sierra central tiene otro nombre que es *Pishtaco*. Entonces luego inserto ahí una ficción y que juego mucho con la época de los 80, la guerra y la presencia de las ONGs [organizaciones no gubernamentales] y lo que significa esto en cuanto al extraer la grasa del pueblo porque además tiene una connotación de la plusvalía de la economía nacional y todo esto. Así que en cuanto a la mezcla de ficción y de documental no es muy nuevo. Hay gente que ha experimentado con eso, que lo ha hecho en el mundo andino, hay gente que ha trabajado esto.

Otro cineasta mucho mayor que nosotros, Luis Figueroa (1929–2012), hizo eso con su película más conocida, que es *Kukuli* (1961), que fue un colectivo, una película dirigida por tres personas y producida por unas cinco personas, donde también inserta en la parte del mundo andino, toda una ficción en la leyenda del oso raptor que fue trabajada por [el antropólogo Efraín] Morote Best (1925–1991), contemporáneo de [José María] Arguedas (1911–1969) e inserta esta leyenda dentro de una parte documental en la sierra del Cuzco. Entonces está bastante hecho, yo creo. Y me parece fabuloso que ahora estamos llegando también a utilizar estos métodos y hacer que la línea entre la ficción y el documental se continúen mezclando y que usemos técnicas de ambos géneros.

Mi trabajo yo creo que se divide... hablando del trabajo y de la conexión con otros países... En realidad, yo me considero un híbrido porque vivo

exactamente la mitad de mi vida en los Estados Unidos. Entonces, no puedo negar que sí que tengo una influencia de lo que se hace acá, pero todavía continúo muy ligada a cómo trabajamos la imagen, el cine, la oralidad, todo este asunto en el mundo andino que es donde me he criado, donde he crecido, la parte formativa de mi vida. Así que utilizo ambas cosas. Yo no creo que una excluye la otra, al contrario. Creo que eso nos enriquece. Por lo menos, siento que a mí me enriquece.

La otra parte es que soy una documentalista, soy una cineasta, pero también soy una académica. Entonces también tengo la habilidad de estar constantemente con *checking in*, mirando qué es lo que estoy haciendo y cómo eso puede impactar audiencias o no e incluso especular porque yo no hago análisis de cine, pero puedo especular cómo es que mis colegas [lo] van a deconstruir. Entonces esa parte que también me gusta, a mí me divierte eso de cierta manera cuando estoy trabajando mis guiones o las ideas que voy desarrollando para el documental.

El documental a mí me parece que es un género maravilloso y que es un género que incluso educa a la gente que hace ficción. En países como Cuba, por ejemplo, hasta hace unos años atrás era casi mandatorio en la escuela de cine de hacer películas documentales. Tú tenías que hacer muchas películas documentales antes de que el ICAIC [Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos] te dé [sic diera] dinero para hacer una ficción.

Yo creo que eso es interesante porque hacer un documental te ayuda a observar al ser humano, te ayuda a entender a la gente. Cuando tú entrevistas gente, tú entras allí. Es una conexión casi, no sé, penetras a la vida de la otra persona, estás sacando un tipo de información que te ayuda mucho a formar personajes si es que luego escribes ficción. Yo creo que el observar, el hablar con gente, el hacer documentales, el estudiar la realidad te ayuda a construir mejor los elementos ficcionales. Después de todo, la ficción, como decía en uno de sus últimos libros Bill Nichols (1942—), el profesor de cine en

San Francisco State [University], que es donde yo estudié... termina diciendo que “La ficción es otro tipo de documental”. Entonces me parece que es interesante que guardemos eso un poco en la mente cuando analizamos las dos cosas.

**Jaume:** ¡Muchas gracias a todos!

### Notas

- 1 Nota bene: La grabación de la Mesa redonda (2015) puede verse en <https://vimeo.com/333000581>. En mi canal <http://vimeo.com/nancymembrez> pueden acceder también a la Mesa redonda de Cine-Lit 5 (2003) con Eliseo Subiela y Helena Taberna.
- 2 Valdivia es guionista, director y protagonista de esta película.
- 3 A partir de 1993 se reconoce el cine como carrera universitaria en la Argentina. (Belaunzarán 10).
- 4 *El Amante Cine*: Revista mensual dirigida por Eduardo Antín (“Quintín”), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega 1991-2004. A partir de 2005 Noriega la dirige solo. A partir de 2008 solo se publica en-línea y por suscripción.
- 5 Se hizo vigente en 1995. “Ley del cine”. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resolución-50-1995-259249/texto>.
- 6 CM se refiere a los directores del llamado “Nuevo cine argentino” y no a la más antigua, la DAC (Asociación de Directores Argentinos Cinematográficos).
- 7 En Argentina los empresarios de los cines de multisalas suelen favorecer “los tanques” de Hollywood, de taquilla segura, relegando las películas nacionales, si es que las exhiben, a las horas de menos importancia (las matinales, por ejemplo).
- 8 MC se refiere al Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., Calzada de Tlalpan 1670, Col. Country Club, Del. Coyoacán, C.P. 04220 México, D.F.
- 9 Se refiere al crac de la economía argentina en diciembre de 2001.
- 10 Atresmedia, con sede en San Sebastián de los Reyes (Madrid). Cambió a este nombre en 2013.



- 11 Telecinco, con sede en la calle de Fuencarral (Madrid).
- 12 Se refiere a la Asociación o Asamblea de Directores Cinematográficos Españoles (ADIRCE).
- 13 Cuatro duros = muy poco dinero. Antiguamente se decía “un duro” para la moneda de cinco pesetas. Perdura en el habla popular española.
- 14 Polvos Azules (Paseo de la República cuadra 4, Cercado de Lima) es un centro comercial de 2.400 pequeñas tiendas que venden mercancías de marcas falseadas, contrabando de dispositivos electrónicos y DVDs y discos compactos pirateados. Es uno de los centros comerciales más importantes, modernos y populares del Perú. Por lo general las autoridades le hacen la vista gorda (Vigo).
- 15 JC se refiere a Cineplanet, una cadena de multicines en Lima y en provincias.
- 16 JC se refiere a UVK Multicines. En su página web aparece la siguiente declaración: “UVK Multicines es una empresa peruana dedicada a brindar el mejor entretenimiento cinematográfico que comprende nueve complejos.”
- 17 La revista *Now* en Behance.net. Sale el cartel de *Sigo siendo* en este sitio web peruano.
- 18 Gabriela Martínez, “Cinema Law in Latin America: Brazil, Peru, and Colombia” (2008).
- 19 “Uno de los más antiguos negocios que ofrece ventajas sobre los demás es la tienda Clásicos El Buki conocido por su catálogo de cine alternativo al comercial. Nació cuando las películas piratas se empezaron a distribuir hace más de diez años, en conversaciones de su propietario con amigos que le sugirieron ideas como aprovechar la demanda de cine con calidad argumental, así varios factores se fueron uniendo: los contactos para obtener películas extranjeras de cine alternativo, los préstamos, donaciones y la búsqueda de títulos en DVD original. Hoy el negocio ha llegado hasta los servicios de subtítulos de películas, recomendaciones del pirata y servicios a través de Facebook. Es uno de los puntos más reconocidos dentro del mundo de la piratería de promoción y distribución nacional” (Lucas Cajas 163-64). También ver la entrevista de la redacción de *La Hora* con El Buki.

## Obras citadas

*El Amante Cine*. Revista mensual argentina (1991—). Impresa y en-línea (a partir de 2008).

Belaunzarán, Jorge. "Profesionalizan la Escuela de Cine del Instituto [de Cine]". *La Maga*, vol. 1, no. 16, 29 abr. 1992, p. 10.

"El Buki revela sus secretos". *La Hora* (Guatemala), 9 nov. 2014. <http://lahora.gt/el-buki-revela-sus-secretos/> Fecha de acceso: 29 dic. 2015.

"Cineplanet". Sitio web. <http://www.cineplanet.com.pe>. Fecha de consulta: 12 abr 2017. Este sitio web ya no existe en 2020.

"La ley de cine". <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resolución-50-1995-259249/texto>. Fecha de acceso: 17 sept. 2020.

Lucas Cajas, Cicibel. "Perfil del cine nacional en Guatemala". *Razón y Palabra: Primera revista digital en Iberoamérica especializada en Comunicación*, vol. 17, núm. 82, 2013, pp. 148-170, <http://www.razonypalabra.org.mx>. Fecha de acceso: 5 ago. 2020.

Martínez, Gabriela. "Cinema Law in Latin America: Brazil, Peru, and Colombia". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 50, Spring 2008. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LAfilmLaw/text.html> Fecha de acceso: 5 ago. 2020.

*Now: Revista en línea de artes gráficas peruana*. <https://www.behance.net/gallery/40445161/Revista-Now> Fecha de consulta: 19 abr. 2017.

UVK Multicines. Sitio Web: <http://www.uvkmulticines.com/>. Fecha de acceso: 17 sept. 2020.

Vigo, Manuel. "Beneath Its Polished Surface, a Black-Market Shopping Center Thrives". 29 ene. 2013. <http://nextcity.org/informalcity/entry/polvos-azules-black-market-retail-destination-cleans-up-its-act> Fecha de acceso: 6 jul. 2015.