

Entrevista con el maestro Benicio Vicente: Aprendiendo animación de la mano de un maestro peruano

Autora: Susana del Río Kuroiwa

Resumen - Abstract

¿Cuánto se sabe de la animación que se ha producido en Perú? ¿Qué animadores y animaciones conocen las generaciones más jóvenes antes que aparezcan las producciones peruanas en 3D? El maestro Benicio Vicente Kou es un animador peruano con amplia experiencia en animación tradicional. Animador de *Cuniraya Viracocha* (1984), su testimonio amplía los horizontes de quienes quieren conocer más de la animación y sus principios, así como de la historia de la animación en Perú y sudamérica.

Palabras claves

Benicio Vicente, animador peruano, animación tradicional, *Cuniraya Viracocha*, encoger y estirar



Figura 1. El maestro Benicio Vicente Kou.

Introducción

A pocos días de que se establezca el aislamiento social obligatorio por la pandemia del COVID-19, el maestro Benicio Vicente Kou me recibe en su casa para darme una entrevista. Entrevista que si bien tiene un carácter informativo, se convierte también en un taller de animación tradicional. Era el 5 de marzo de 2020, a pocos meses de cumplir 80 años, el maestro Benicio no recordaba con exactitud algunos datos ni fechas por la cantidad abrumadora de trabajo que tuvo, pero la técnica fluía espontáneamente como de quien ha hecho del dibujo y de la animación su vida (Figura 1).

“Maestro, ¡cuántos materiales ha sacado!”, le digo. El maestro Benicio responde: “La mejor manera de poder ilustrar lo que se va a hablar es sacando el producto que hicimos”.

Entre dibujos y *flipbooks*, lo que más llama la atención son los juguetes ópticos de madera, de diversos tamaños, como los que se encuentran en los museos de cine. El maestro Benicio explica: “Esto se llama *fenaquistoscopio*. Si tú ves en los libros de cine, los primeros intentos del dibujo animado para cine o de cine animado tiene el nombre de *fenaquistoscopio*” (Figura 2).

“¿Cómo así tiene tantos?”, le pregunto. “Yo mismo construía todo. No existía tienda que venda estas cosas”, responde el maestro. Natural de la hacienda Cerro Alegre, en la provincia de San Vicente de Cañete, en el departamento de Lima, añade: “El profesor que tuve en primaria era un sacerdote, un cura. Había un lugar para los sacerdotes, otro lugar para las religiosas, las monjas, y en medio de ese lugar estaba la iglesia. Yo veía mucho el trabajo de construcción de esa iglesia, la carpintería. Cuando yo ya tenía 11, 12 años, mi madre vino acá a Lima, para que yo estudie secundaria, porque no había secundaria ahí sino hasta primaria no más. Cuando llegué acá a Lima, existían las escuelas industriales, la escuela secundaria común y la escuela comercial. Como yo tenía esa habilidad con las manos, de hacer cositas en papel, mis padres en ese tiempo me inscribieron en industrial y en el ramo de carpintería y ebanistería para que pueda hacer muebles. Decían que yo tenía habilidades manuales para construir, y no se equivocaron mucho”.

Un hombre a caballo, un pájaro volando, y otras figuras animadas se dejan ver a través de los *fenaquistoscopios* del maestro. Añade: “Te voy a mostrar otro...” (Figura 3).

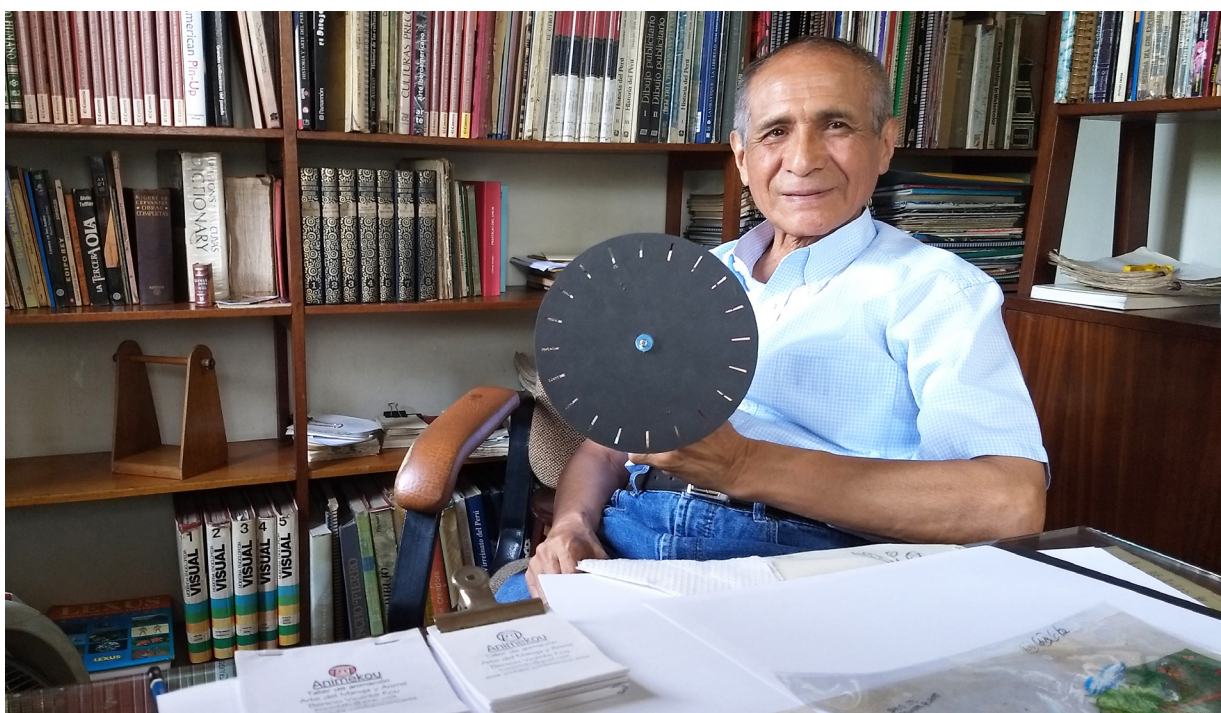


Figura 2. Benicio Vicente: Fenaquistoscopo en la mano. Flipbooks a la izquierda, sobre el escritorio.



Figura 3. Benicio Vicente: Fenaquistoscopo de madera.

Su formación como animador

“Maestro Benicio, había leído que usted estudió y trabajó en Venezuela”, le comento. El maestro precisa: “Yo fui exclusivamente a hacer dibujos animados. Acá en Perú estudié un poco, observé la animación y al observar la animación hice algunas animaciones. Esa animación pequeña que hice, no recuerdo el producto o una fantasía que hice, llegó a manos de otro peruano, pero era peruano hijo de japonés. Él se llamaba Félix Nakamura. Prácticamente toda la historia de la animación yo diría que en sudamérica, es a través de Félix Nakamura. Él aprendió a trabajar todo lo que es animación en Argentina. Más adelante se trasladó a Venezuela”.

Cuando le pregunto “¿Por qué a Venezuela?”, el maestro explica: “La mayoría se iba a Venezuela porque era un punto medio entre el comercio de sudamérica y norteamérica. Entonces todo lo que se hacía en sudamérica e inclusive en Europa pasaba por Venezuela porque era un sitio donde no se pagaba impuesto prácticamente, o poco impuesto. Entonces eso era bueno para las empresas productoras”. Hace una pausa y añade: “Entonces tomaron como punto central Venezuela, no porque en Venezuela haya animadores, no, no había animadores, lo tomaron como punto medio por la cuestión del costo”.

“Entonces allí perfeccioné la animación porque estaban los mejores animadores de aquí de sudamérica. Habían uruguayos que eran los mejores animadores en aquellos tiempos, yo creo que seguirán siempre muy buenos. Estaban argentinos, también muy buenos animadores”, comenta el maestro y agrega: “La animación que se hacía en Uruguay y Argentina pasaba a Venezuela para ser rematada, pintada y filmada. De ahí que era un punto medio, se llevaba todo el mercado de animación de Uruguay y Argentina a Venezuela. Ahí se terminaba de hacer después del dibujo, pero como ya llegamos gente, como yo, que dibujaba o que tenía intención de hacer eso, se quedaba en Venezuela por el costo de vida. No podíamos irnos a Estados Unidos porque era muy caro. E irnos a Uruguay o a Argentina era de nada porque de ahí se iban ellos a un punto medio que era Venezuela”.

Pregunto al maestro: “Y en Venezuela, ¿qué aspectos del proceso de animación fue lo que usted hizo más?”. El maestro Benicio enfatiza: “Lo que hice más ahí fue el dibujo en sí porque no había todavía equipo para dibujar, electrónico o digital, sino se usaba el cine como base. En ese tiempo se filmaba con película de 35 mm y en 16 mm”. Le pregunto entonces: “Y ¿cómo dibujaba?”. El maestro

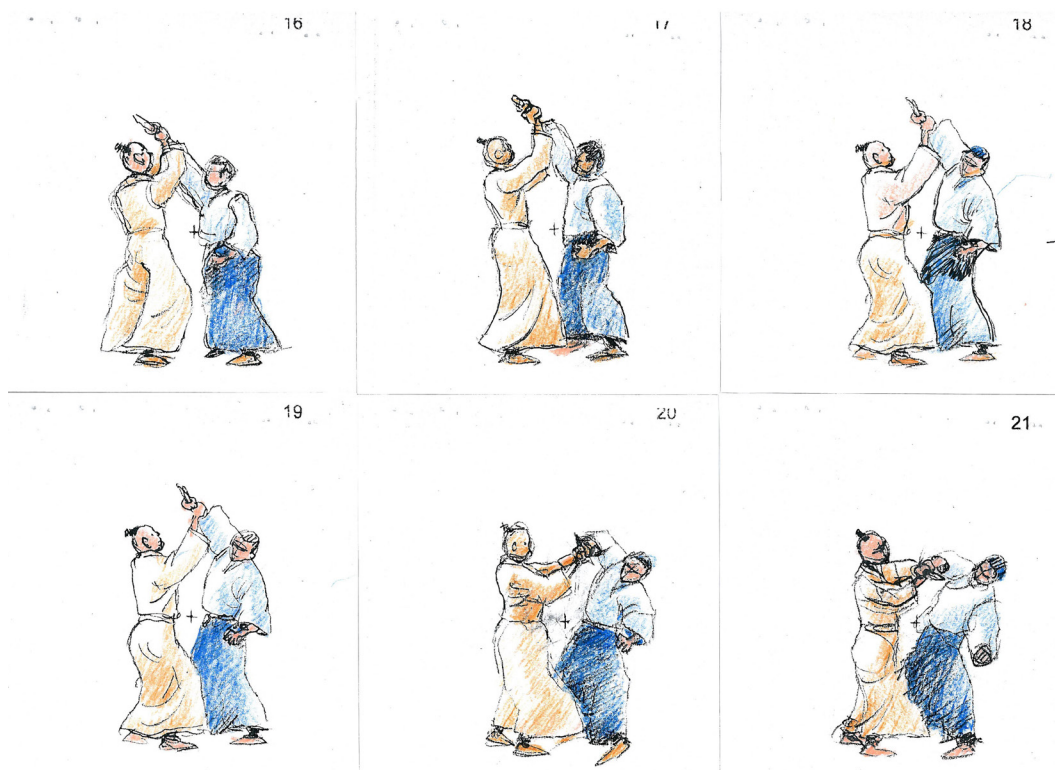


Figura 4. Benicio Vicente: Extracto de un flipbook.

Benicio muestra un flipbook que él mismo ha elaborado: “Dibujábamos, como en este caso, cuadro por cuadro, y se dibujaba a 24 dibujos por segundo. El tiempo de un segundo era de 24 dibujos. Eso era el cine” (Figura 4).

Basta multiplicar 24 cuadros por una cantidad aproximada de segundos para tener como resultado una cantidad considerable de dibujos, por lo que interrumpo al maestro con la pregunta inminente: “¿Y hacían los 24 dibujos?”. “Sí. En algunos casos lo resumíamos a 12 o a ocho, porque duplicábamos el

dibujo”, explica el maestro Benicio mientras pasa las hojas del flipbook y agrega: “Pero el movimiento es visual, no es que se mueva la figura en el papel ni en la pantalla. Cuando uno ve una pantalla de televisión o cine, no es que los dibujos se mueven en la pantalla, sino en la vista de uno”.

Toma otro flipbook con el dibujo de un niño: “Esto lo uso cuando quiero explicar a los alumnos cómo se crea movimiento”. Agrega: “Da la sensación de que salta, se agacha, se estira, y cae y rebota”.

Encoger y estirar

El maestro Benicio está hablando de agacharse y estirarse, que es uno de los principios de animación, desarrollados y perfeccionados desde la década de los 30 en los Estudios Walt Disney, y cuya aplicación goza de vigencia tanto en animaciones 2D como 3D (Lasseter, 1987). En este contexto, le consulto: “Maestro, ¿podría explicarnos más sobre el principio de *encoger y estirar*?”.

El maestro Benicio saca varias hojas A4, algo traslúcidas, y las dobla por la mitad. A propósito, no dobla estos papeles con exactitud. Precisa: “En este caso yo doy diferentes niveles a las hojas. Como una escalerita. El objetivo es que con las manos puedan pasarse las hojas para poder ver la continuidad del dibujo uno tras otro. Igual en el caso del flipbook”.

Inmediatamente después el maestro Benicio comienza a dibujar un personaje para animarlo. Me explica el objetivo de su animación: “Vamos a hacer que se agache y salte”.

Comienza dibujando un niño de pie, estático. Luego hace otro dibujo, calculando la posición del primer niño, pero para ponerlo en una pose diferente, saltando. Mientras sigue dibujando explica por qué calcula las posiciones: “Tengo que hacer esto para ver dónde ubicar la cabeza”. En poco tiempo ya tiene los dos dibujos terminados. “Ahí está. Entonces aquí voy animando el primero y el último” (Figura 5, Figura 6). Compara sus dos dibujos, pasando la página entre uno y el otro: “Hago esta prueba primero”, explica.

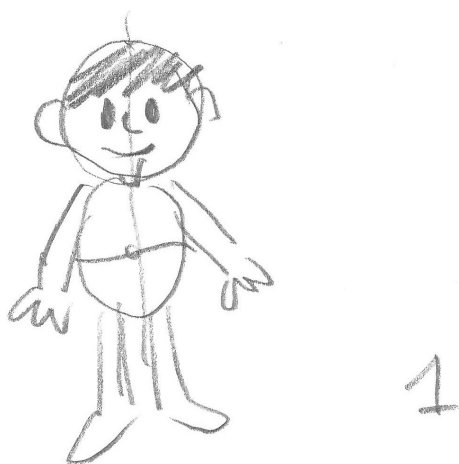


Figura 5. Benicio Vicente: Encoger y estirar. Dibujo número 1.



Figura 6. Benicio Vicente: Encoger y estirar. Dibujo número 5.

El orden en el desorden

El maestro no dibuja en forma secuencial. Ha comenzado con el dibujo 1 y luego con el dibujo 5. Anuncia: “Luego hago un intermedio. En el dibujo intermedio hago que el personaje se agache, para impulsarse en el salto, porque si no, el salto sería incompleto”. Dibuja encima del dibujo 1 para tomar como referencia sus posiciones y enfatiza: “Aquí es donde salta y se encoge para impulsarse. Aquí la cabeza puede estar más achatada, con el cuerpo, todo se expande hacia el costado”, resaltando que el personaje se ensancha (Figura 7).

Efectivamente, el maestro Benicio no ha ido en orden. Primero ha escogido los extremos y poses más importantes, llamados también *cuadros claves*. Después dibuja las transiciones, conocidas como *intermedios*, que permiten pasar suavemente de un cuadro clave al siguiente. Esto obedece al principio de animación llamado *pose a pose*, y es una forma de animar (Williams, 2009).

El maestro continúa con sus dibujos intermedios. En esta ocasión toca dibujar el dibujo 2, pero esta vez se acerca a la ventana y explica: “Coloco otra hoja encima del dibujo 3 y 1, y hago un dibujo intermedio entre ambos, este para que se agache, pero ya lo tengo que hacer a través de la luz porque tengo que intermediar uno con otro. Puedo utilizar un lápiz de otro color”. Añade: “El dibujante utiliza lápices de varios colores para no confundirse”. El dibujo ya está listo pero el maestro Benicio agrega algunos detalles: “Voy cerrando los ojos un poquito, puedo poner la mano hacia un costado, doblada ligeramente, y voy pasando en limpio”. Aclara: “Acá se ha encogido más que el dibujo 1” (Figura 8).

De encoger a estirar

Ya terminando la secuencia, coloca una hoja en blanco encima del dibujo 5: “Este sería el 4, el que vamos a dibujar”. Explica el estiramiento: “Estoy colocando la cabeza un poco estirada. Ya no achatada como en el dibujo 3”. Precisa: “Si en el 3 se encoge, en el 4 ya empieza el estiramiento hacia el salto, se va dando el impulso, y la mano podemos ponerla por donde sea”. Finalmente, añade detalles en el dibujo 4 (Figura 9): “Aquí puede cerrar los ojos para que en el 5 se note que lo abre todo, porque todo se abre en el 5”.



Figura 7. Benicio Vicente: Encoger y estirar. Dibujo número 3.



Figura 8. Benicio Vicente: Encoger y estirar. Dibujo número 2.



Figura 9. Benicio Vicente: Encoger y estirar. Dibujo número 4.

En unos cuantos minutos el maestro Benicio ha dibujado una animación (Figura 10).

Luego de aprender este proceso, una inminente pregunta sería dónde está la caja de luz del maestro, tan necesaria para dibujar. Tiempo

después tendré conocimiento, a través de su hijo, que el maestro Benicio había regalado sus cajas de luz “sobre todo a estudiantes” (C.G. Vicente, comunicación personal, 5 de diciembre de 2020).

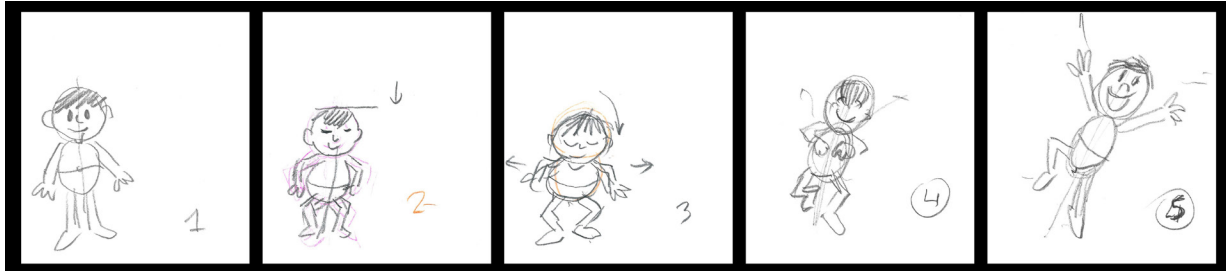


Figura 10. Benicio Vicente: Encoger y estirar. Dibujos ordenados en serie.

Los dibujos en capas

“Maestro, cuéntenos sobre el proceso de animación”, le pido. El maestro Benicio saca unas muestras muy coloridas (más adelante contará que pertenecen a su cortometraje *Cuniraya Viracocha*) y expone: “El proceso era el siguiente. Se hacía el fondo de la animación. Luego se iban agregando, dibujados en mica o pegados en mica los dibujos, de tal manera que podías ver el fondo y el dibujo. Y en primeros planos se hacían otros dibujos. De tal manera que había varios elementos, ¿ves?”, explica mostrando varios dibujos en capas.

Señalo la capa del fondo: “Maestro, ¿en qué hacía el fondo?”. Responde: “En cartulina porque ahí se puede trabajar en acuarela, en pintura, en ténpera” (Figura 11). Luego señala las capas que están encima del fondo (Figura 12): “Esto se dibujaba en cartulina y se pegaba a la mica y podíamos ver el fondo, y en primeros planos como es una selva, se ponían los otros elementos. Quedaba prácticamente como una imagen real” (Figura 13).

Finalmente, saca un paisaje que es cuatro veces más grande que el resto: “Y esto era el fondo panorámico. Se iba moviendo el fondo para dar la sensación de movimiento” (Figura 14).

Señalo algunas ilustraciones de personajes que están sobre su escritorio y le consulto: “¿Y cómo hacía los dibujos que están encima del fondo?”. El maestro explica: “Primero se hace un bosquejo a lápiz. Para el color, lo que se hace es pasar los dibujos al acetato que es una mica”. Hace un paréntesis para evitar confusiones: “Se dice acetato también a la película de cine”, y retoma el tema de la mica: “En nuestro caso lo usábamos para el dibujo porque permitía dibujar en cartulina y pegarlo a la mica, y así podíamos mover el fondo”.

El maestro Benicio muestra unos acetatos de un bebé en pañales. El personaje ha sido pintado directamente en la mica: “Mira. Esto es, creo, un comercial que hicieron para pañales. Éste es el acetato pintado con tempera. Queda la línea dibujada por el frente, y se pinta por el lado reverso” (Figura 15).



Figura 11. Benicio Vicente: *Cuniraya Viracocha*. Fondo en cartulina.



Figura 12. Benicio Vicente: *Cuniraya Viracocha*. Fondo con algunas capas.



Figura 13. Benicio Vicente: *Cuniraya Viracocha*. El fondo con todas las capas recrean una selva.



Figura 14. Benicio Vicente: *Cuniraya Viracocha*. Fondo panorámico.
Cortesía: César Vicente.



Figura 15. Benicio Vicente: Bebé en pañales. Cuadros 1 al 12. Se pinta la silueta en el lado frontal y el relleno por el lado posterior.

Publicidad

A propósito de la publicidad de pañales, menciono: “El investigador Raúl Rivera Escobar (2011) reconoce su autoría en la animación de muchas piezas publicitarias que los lectores de mi generación para arriba recuerdan hasta ahora. Hábleme un poquito del lagarto Dany por ejemplo”. El maestro comenta: “Hubo un aluvión de trabajo que ya se me confundió todo”. Ríe y agrega: “El lagarto Dany más o menos recuerdo que sí lo dibujamos nosotros. Lo digo dibujamos porque para hacer dibujos animados no se requiere una persona sino un equipo. Es como el fulbito. Porque jamás se puede jugar fulbito solo. Siempre se trabaja en grupo”. Luego explica: “Para poder trabajar en la animación tenía que contratar a tres o cuatro personas más que me ayuden a pintar, no a dibujar porque yo hacía el dibujo”. El maestro y yo vamos poniendo en orden los cuadros del bebé en pañales, mientras el maestro Benicio precisa: “Yo hacía los bosquejos,

otros pasaban en limpio, y otros pintaban. Yo hacía cientos de dibujos, ten en cuenta que para un segundo en televisión eran 30 dibujos por segundo. De querer hacer un comercial de 15 segundos multiplícalo por 30. Son 450 dibujos, pero no hacíamos los 450 sino dos cuadros por dibujo”. A modo de resumen, expone: “En un estudio de animación no trabaja una sola persona, trabajan por lo menos cuatro a cinco personas, mínimo el que dibuja y ordena toda la animación, otro el que pasa el bosquejo en línea, y dos o tres más para pintar la línea hecha en acetato o mica.” Ya está lista la secuencia del bebé en pañales y hacemos una pausa para tomar las fotos.

El maestro saca algunos cuadros de Fido Dido, personaje emblemático en la publicidad de 7UP: “En Fido Dido lo que se hizo es como en cualquier otro trabajo de publicidad, lo hacen a través de una agencia de publicidad.

La agencia contrata conmigo para hacer el trabajo, le hago un borrador de storyboard, y ellos lo aprueban, aunque ellos también tienen su gente que hace storyboard” (Figura 16).

Cuando le menciono: “Me comentaba que se hacía primero una publicidad radial”, el maestro responde: “El storyboard se hace en base al guion. La agencia de publicidad está trabajando un guion de cómo publicitar su producto. En base a ese guion publicitario nosotros hacemos un bosquejo de la publicidad primero radial, y a través de ese ensayo radial se empieza a hacer para la televisión. Ahora ya prácticamente no se hace radial. La mayoría es de frente para televisión y de ahí se pasa a lo radial”.

Teniendo en mano algunas ilustraciones, el maestro Benicio cuenta: “En aquellas épocas, cuando me acercaba a una agencia de publicidad les mostraba esto. ‘¡Extraordinario!’, me decían. ‘Entonces, ¿tú puedes hacer esta animación?’ ‘Sí’, respondía. Todas las agencias me llamaban, y así pude desarrollar mi trabajo”. Luego de una pausa, agrega: “‘No te dediques a la publicidad’, me decían. ‘Tú sabes más que esto. Tú puedes ganar más plata’. Después, yo me dediqué más a la educación porque me gustaba transmitir estas cosas a la gente”.



Figura 16. Benicio Vicente: Fido Dido dibujado en mica o acetato.

Formación y algunas producciones

El reconocido animador Félix Nakamura Muroi había fundado el taller de animación Antarki en Venezuela a mediados de los años 70, de acuerdo con Raúl Rivera Escobar (2011) en su libro *El cine de animación en el Perú*. Para esta publicación, el maestro Benicio Vicente Kou había contado a Rivera que en Venezuela estudió “producción y dirección de cine animado” en el taller Antarki, entre los años 1975 y 1978, y posteriormente “diseño cinematográfico de artes e imágenes animadas en publicidad en Estudios Nova” en 1979 (p. 142). En cuanto a su desempeño en el taller Antarki, Rivera describe al maestro Benicio como “uno de sus principales y más dotados colaboradores” (p. 100). Vicente Kou colaboró con el recordado animador Nakamura entre 1977 y 1982, año en que el maestro Benicio regresa a Perú. En 1984, equipa su estudio de animación y se asocia con Nakamura para fundar la filial del taller Antarki en Lima. Rivera cuenta además que en Antarki de Lima se animaron los recordados personajes para las zapatillas Bubble Gummers, el zorro y el gavián para anunciar las ofertas de Kentucky Fried Chicken, el león que era la mascota del Banco de Lima, el duende de yogurt Milkito, el lagarto que se paseaba entre los muebles Dany, así como trabajos para Chocopresto, Bubaloo y Chocopunch, entre otras publicidades que alegraron la infancia de generaciones hoy ya adultas (p.143).

Cuniraya Viracocha (1984)

A lo largo de esta conversación, el maestro Benicio ha ido sacando pinturas en cartulinas, algunas pegadas en mica y otras como fondo (Figura 17). Entonces le pregunto: “Maestro, y estos ejemplos tan coloridos, ¿cómo se llama la animación?”. “Esta historia se llama *Cuniraya Viracocha*”. Añade: “Es un corto animado que hicimos para la televisión y para el cine. En aquel momento uno podía pasar por cine la animación, porque el Estado lo permitía. Había una ley que todos los cortometrajistas podían pasar sus films por televisión o por cine, entonces eso significaba que la sala de cine iba a ganar menos porque tenía que dar un plus al animador o al cineasta que hacía cortos”.

En efecto, *Cuniraya Wiracocha* fue una animación que el maestro Benicio hizo con César Pérez Hurtado en el CETUC de la Universidad Católica en el año 1984 (C.G. Vicente, comunicación personal, 2 de diciembre de 2020).

Durante la entrevista, observo las capas y consulto: “Maestro, ¿por qué en *Cuniraya Viracocha* no se pintó de frente en el acetato? ¿Por qué se pintó en cartulina?” (Figura 18, Figura 19). El maestro Benicio responde: “En el transcurso de la animación se hizo en cartulina varias escenas porque no se podía lograr el acabado de la cartulina en el acetato”.



Figura 17. Benicio Vicente: *Cuniraya Viracocha*. Cartulinas pintadas y colocadas en capas.



Figura 18. Benicio Vicente: *Cuniraya Viracocha*. Fondo de animación.

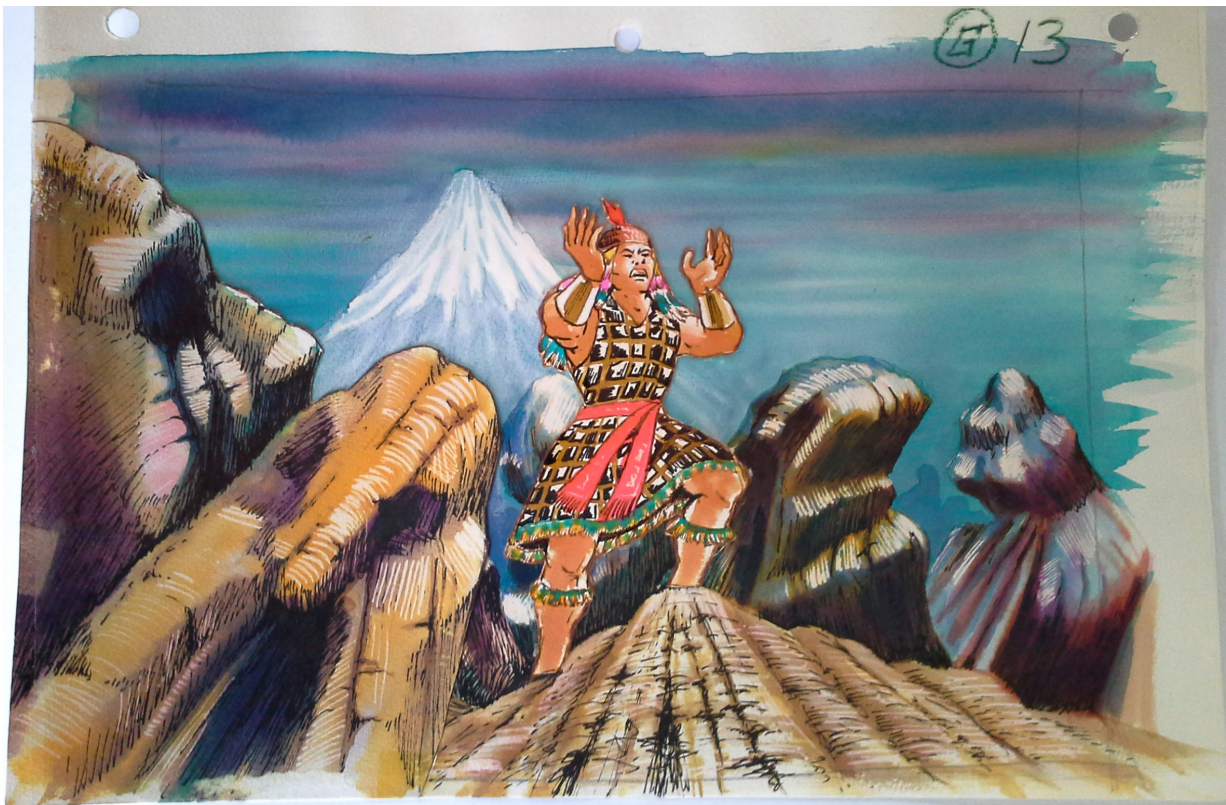


Figura 19. Benicio Vicente: *Cuniraya Viracocha*. Fondo y personaje.

Para comparar, muestra la mica del bebé en pañal (Figura 20) y precisa: “En *Cuniraya Viracocha* usamos la cartulina porque en la mica no se puede sombrear, va el dibujo plano”.

“¿Y en *Cuniraya Viracocha* usaron acuarela?”, le consulto, a lo que el maestro aclara: “En realidad no es la acuarela normal, usábamos tinta de color, porque la acuarela no da el efecto de mezcla”. El maestro Benicio muestra una imagen (Figura 21). “Echábamos el color amarillo primero, de ahí el azul encima y por último el rosado. Y se iban echando por capas”. Añade: “Todo trabajo fue casi triplicado porque ya no pintábamos en acetato. Era pintar en cartulina para generar sombra. Esa es la diferencia”.

Cuando le pregunto, “Maestro, ¿usted dibujó todos los cuadros?”, toma un cuadro de *Cuniraya Wiracocha* y afirma: “En algunos casos lo que es en cartulina a colores lo hacía yo totalmente, 100%”. Luego muestra un acetato de Fido Dido y continúa: “Pero ya cuando era con mica, así, ya contrataba dibujantes, porque era mucho más rápido para ellos, pero tampoco no era cualquier dibujante, tenía que haber trabajado conmigo por lo menos unos tres, cuatro meses de inicio” (Figura 22).



Figura 20. Benicio Vicente: Bebé en pañales. Cuadros 15 al 26. Pintado plano en mica.



Figura 21. Benicio Vicente: *Cuniraya Viracocha*. Pintado sobre cartulina.



Figura 22. Benicio Vicente: *Cuniraya Viracocha*.

“Maestro, ¿cuántos dibujos hacía para una animación?”, pregunto. Explica: “Era muy relativo porque depende de la cantidad de elementos que había para cada cuadro”. El maestro muestra capas y capas de dibujos, y comenta: “Para un solo cuadro”. Llega el comentario inevitable: “¡Cuánto material tiene, maestro!”. Él responde: “Hay cerros y esto es solamente el 10% que ha quedado”.

Agradecimientos

Agradezco a Rosa Nakamura por su pronta respuesta. Un especial agradecimiento a César Gabriel Vicente Galagarza por su constante apoyo antes y después de la entrevista, dando pronta respuesta a las inquietudes que se fueron despertando mientras se desarrollaba el presente artículo.

Referencias

Lasseter, J. (1987). Principles of Traditional Animation Applied to 3D Computer Animation. *Computer Graphics*, 21(4), 35-44. <https://doi.org/10.1145/37401.37407>

Rivera, R. (2011). *El cine de animación en el Perú*. Universidad Alas Peruanas.

Williams, R. (2009). *The Animator's Survival Kit*. Faber and Faber Limited.