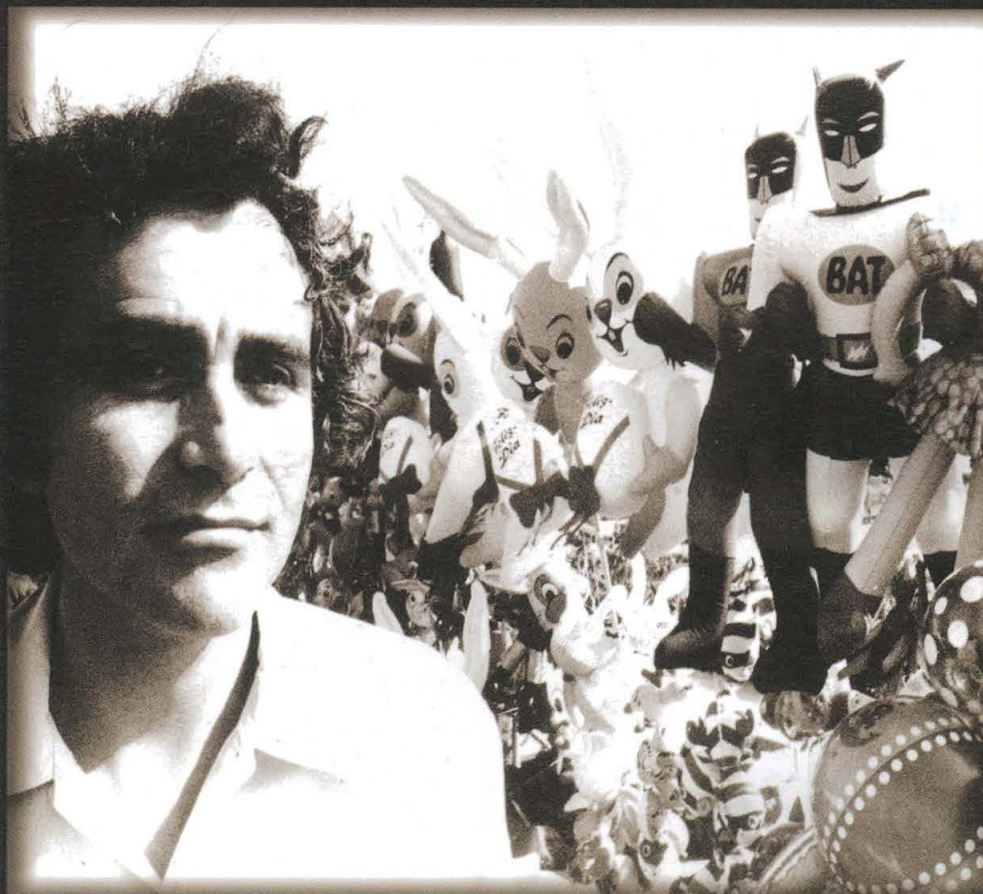


BU TAGGA

Dirección de
Cine y Televisión
de San Marcos

Año 9 Número 35



Lo que el cine le dejó a Corcuera
Entrevista a Pili Flores-Guerra
El lenguaje continúa con Armando Robles Godoy
César Hildebrandt: el sistema tiene música

CRUZ DEL SUR

El Placer de Viajar en Bus!

La Mágica Ruta del Sur

Lima – Paracas - Ica - Nasca - Arequipa - Puno - Cusco

Lima

Full Day Paracas

- Salida de Lima 04:15 am
Llegadas a Paracas 07:45 am, para hacer el tour a las Islas Ballestas y/o Reserva Nacional.
- Regreso a Lima 14:30 pm ó 17:30 pm.

Full Day Ica

- Salida de Lima 04:15 am
Llegada a Ica 09:00 am
- Regreso a Lima 13:30 pm, 16:30 pm ó 18:30 pm

Full Day Nasca

- Salida de Lima 04:15 am
Llegada a Nasca 10:45 am, para sobrevolar las Líneas, visitar las Piramides de Cahuachi, el Cementerio de las Momias y Museo.
- Regreso a Lima 14:30 pm ó 16:30 pm

Full Day Paracas - Nasca

- Salida de Lima 04:15 am
Llegada a Paracas 07:45 am, para hacer el tour a las Islas Ballestas.
- Salida de Paracas 10:30 am ó 11:00 am
Llegada a Nasca 13:30 pm ó 14:00 pm, para sobrevolar las Líneas.
- Regreso a Lima 16:30 pm

Paracas - Nasca en un sólo día y continúe su viaje al sur

Desde Nasca hay conexiones en servicio Cruzero Tour Perú hacia Cusco y Arequipa y viceversa.



Compre en su agencia de viajes o por Fonobus Delivery gratis 311-5050
o por internet www.cruzdelsur.com.pe

UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS



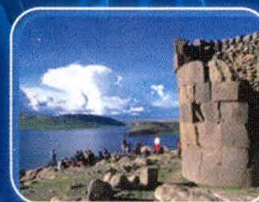
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL

CLASIFICACIÓN: N.º DE INGRESO:

Cusco



Puno



Puno



Arequipa

UNMSM-CEDOC

5/10.00

BUTACA

2008, año 9, número 35

Director

Mario Pozzi-Escot Parodi

Editora

Matilde Gamarra Rivero

Diseño y diagramación

Jorge Quiroga Paitamala

Diseño de carátula

Jorge Quiroga Paitamala

Coordinación

Verónica Rodríguez Trujillo

Colaboran en este número

Juan José Beteta, Mario Castro Cobos,

Arturo Corcuera, Peter Cowie, César

Hildebrandt, Edgar Morin, Armando Robles

Godoy, Pilar Roca, José Rojas Bez, Rafael C.

Sánchez

Impresión

Centro de Producción Editorial

e Imprenta de la UNMSM

Publicidad y RR.PP.

Verónica Rodríguez Trujillo

Distribución

Cine y Televisión de San Marcos

Coordinación:

Cine y Televisión de San Marcos

Avenida Nicolás de Piérola 1222

Parque Universitario – Centro Histórico de Lima

Teléfono 619-7000, anexo 5211.

Telefax: 619-7000, anexo 5210. cinetv.

ccsm@unmsm.edu.pe

www.ccsm-unmsm.edu.pe/cinetv

www.butacaenlinea.tk

BUTACA no se identifica necesariamente con las opiniones vertidas en los textos firmados.

Depósito legal Nro. 98-2898

UNMSM

Rector

Dr. Luis Izquierdo Vásquez

Vicerrector Académico

Dr. Víctor Peña Rodríguez

Vicerrectora de Investigación

Dra. Aurora Marrou Roldán

CCSM

Director General

Juan Federico García Hurtado

Director Ejecutivo

Lic. Roberto Velásquez Gutiérrez

Editorial

En BUTACA 35, que aparece como cierre de este fructífero año 2008, anunciamos un paso más en el camino de la comunicación social, el sentido de los productos audiovisuales y su difusión, al presentar a través de esta columna la nueva denominación de nuestra Dirección en el Centro Cultural: Dirección de Cine y Televisión de San Marcos, para dejar atrás, en concordancia con esta era mediática y de la información, el ya mítico Cine Arte, fundado hace diez años por Fernando Samillán, se convirtió en una unidad productiva frente a los requerimientos planteados.

Ahora, conscientes del amplio espectro comunicacional actual, que no solo implica el cine, sino la TV, el video, y el Internet, poder mediático que intercomunica el mundo transformándolo interactivamente en uno solo, con nueva denominación pero con el mismo espíritu primigenio estamos ya obteniendo logros en nuestros objetivos.

Es así que esta Dirección posiciona su trabajo con resultados altamente satisfactorios ampliándose a través de la web, como lo anunciamos hace meses en nuestra página www.butacaenlinea.tk y a la vez implementando talleres en cooperación con Audiovisuales e Informática, sección dirigida por su gerente general Iván Castañeda Vera. Talleres técnico-artísticos, teórico-prácticos en lenguaje audiovisual, guionización, dirección de fotografía, realización de cortometraje, y edición digital (Adobe Premiere, Adobe Encore DVD CS3, Adobe After Effects, Avid Xpres Pro, manejo de cámara 3CCD, etc.) para lo cual contamos con expositores como los cineastas Armando Robles Godoy, Pili Flores Guerra, Giovanna Pollarolo, Rosa María Oliart, Juan José Beteta, Orlando Macchiavello, Luis La Hoz, Rafael Pastor e Iván Castañeda, quienes complementan con su experiencia profesional y talento nuestra línea pedagógica siendo un honor para nosotros contar con ellos.

Superamos así la tradicional difusión cultural de diversas expresiones de la historia del cine al implementar acuerdos de difusión con la Biblioteca Nacional y la Biblioteca Central de nuestra universidad, ampliando nuestra red al haberse transformado en una Unidad de Posgrado nuestro histórico local del jirón Lampa, tan entrañable para los cinéfilos y los espectadores de cine en general, que no verán frustradas sus expectativas porque mantenemos nuestra salita en la Casona: las funciones continuarán, solamente que tendremos que revisar la antigua denominación de Cine Club, en aras de una mejor llegada y posicionamiento de la actividad frente a la realidad del mercado audiovisual nacional y transnacional, fácil de adquirir por su bajo costo en nuestro medio, alimentado por la piratería, problemática en expansión aún no resuelta, pero que contradictoriamente, en nuestro caso, nos incentiva a crear diversas alternativas como nuestros Festivales de Cine Estudiantil, Cine Independiente y Cine Fóruns, de las que hay que resaltar el memorable evento auspiciado por mi Dirección, y organizado conjuntamente con Petroperú, que logró desde junio del 2007 a julio del 2008 cuatro proyecciones semanales, dieciséis por mes, célebres sesiones a cargo de destacados cineastas, poetas y críticos.

Como unidad de producción, Cine y Televisión de San Marcos asimismo anuncia la puesta en marcha del estudio de grabación audiovisual, equipos digitales de edición y grabación, más el lanzamiento de nuestro programa para Internet: Arte Contemporáneo, Desde la Casona, que estará en línea cuando el presente número esté en sus manos, amables lectores. Para concluir, BUTACA 35 contiene como siempre un diverso y necesario panorama de la actividad audiovisual y un testimonio excepcional de la relación cine-poesía, en la palabra del poeta Arturo Corcuera.

EL DIRECTOR

Donación: Rectorado 2004/08/12
02/05/12 del 02/05/12 (Rectorado)
Cada 5N del 02/05/12



DONACIÓN UNMSM-CEDOC

Sumario

MIRADA INTERNA

La pasión de Pili Flores-Guerra. 18

Encrucijadas del cine
de Marianne Eyde. 26

OJOS DE VER

El cine en la poesía de Corcuera. 34

Morin o el hombre imaginario. 46

SALA DE ENSAYO

Hildebrandt analiza el sistema. 52

FLASH BACK

El ciudadano Kane sigue
dando lecciones. 68

CÁMARA...¡ACCIÓN!



No hay lugar para los débiles, de los hermanos Coen

El asesino como respuesta al absurdo de la vida

Por Mario Castro Cobos.

¿Una película que puedes admirar y disfrutar, pero que tienes problemas para querer? ¿Una película que sí te satisface, en varios niveles, pero que no te toca el corazón? Que te deja la duda, sobre un tema tan delicado y subjetivo como "el compromiso del director" con su tema. (Habría que precisar primero cuál es el tema, o el tema principal, me dirán con razón.

Pensé en *Pulp Fiction* (la película de Tarantino me parece obviamente superior), más de una vez, por esa mezcla, lo bastante triunfal, de violencia, azar, humor, y la alta conciencia cinematográfica que ha sido puesta en juego, tanto en la composición de cada encuadre, como en el ritmo, en cada movimiento y en la estructura de pequeños laberintos, como ese donde alguien guarda una maleta llena de dinero...

Pero, ¿esto basta? Porque hay un hueco, un lugar donde no hay nada, en *No Country for old men*. Y debería haber algo. ¿Qué será eso que falta, en medio de tantos aciertos? Incluso en *Pulp Fiction* había espacio para "sentir" a los personajes.

(Aunque estoy consciente de estar comparando a una película genialmente parlanchina con otra que economiza de una manera que no puede ser más brillante el diálogo, en lo que toca al aspecto que acabo de nombrar, me parece que la comparación es válida). Esto es importante, es más que verosimilitud, necesariamente debe haber algo "humano" para que la cosa no sea un juego inútil nadando en el vacío. No pico el anzuelo del arte por el arte.

En *No country for old men*, el azar y su agente, sin duda entre siniestro y gracioso,

pero rígido y simplista, el de la moneda al aire, rige también para la construcción de los personajes. Son caricaturas, magníficas, de acuerdo, pero uno cree en ellos más como piezas funcionales de un juego virtuoso, pero cerebral y tal vez vacío en el fondo, a fin de cuentas.

Si la ironía puede ser definida como la conciencia de la nada, los hermanos Coen no nos ahorran generosas dosis de este sentimiento o sensación. Otra posibilidad, consecuencia de esto, se asoma: no tomarnos nada en serio y disfrutar del absurdo como si fuera la cosa más graciosa y verdadera del mundo. Nihilismo puro. Escepticismo duro. Espíritu máximamente burlón ante lo que es el mundo.

A diferencia de *Fargo*, donde la estupidez era celebrada con felicidad suicida, un tono de fatalidad con la correspondiente certeza de la derrota de cara a los nuevos tiempos oscuros, es el feeling dominante, en *No country for old men*. Hay un "así es, no hay solución", ante el que me rebelo de manera visceral. Aunque malignamente también me complazca, en cierta medida...

No country for old men está compuesta a manera de viñetas, plena de silencios, donde la información es suministrada con eficacia y sutileza, plena de giros, varios inesperados, con cortes admirables para pasar de un espacio o de una situación a otra. Me pregunto si pedirle más humanidad o trabajo con la psicología de perso-


najes tal vez sea un error de mi parte.

¿Deberé valorar ese final suspensivo, ese punto final a algo que no lo tiene, como algo positivo? Ese hombre, el sheriff, que se jubila, entre la melancolía, la angustia en sordina, y la derrota aliviada por el "hice lo mejor que pude"? La conciencia moral y la conciencia de la impotencia se unen en este personaje.

Estamos ante la película más bella y desolada de los Coen. También ante una de las más graciosas. Aunque solo si tienes desarrollado un humor algo oscuro... El azar no tiene moral (o es otra moral) o se identifica con el mal en maridaje con lo inexplicable del mundo y de nuestro paso por él.

El peligro está, me parece, en la identificación con "la voluntad de poder", con "el más fuerte", en una palabra, con el más enfermo, con el más inhumano. Convertir en héroes, en seductores mitos a los asesinos, en nombre del absurdo y del nihilismo.

En nombre de la más pura diversión. Sin que falte el toque de glamour, pese al corte de pelo deliberadamente horrible, o la peluca atroz de Bardem.

Como siempre, dependerá de la capacidad de cada espectador sacar las mejores conclusiones. La mía es clara y simple: la gente vive más cerca de la muerte que de la vida. De ahí el deleite para con los asesinos. 



NO COUNTRY FOR OLD MEN

USA 2007. Color, 122 min.

Director: Ethan Coen y Joel Coen

Intérpretes: Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Josh Brolin, Woody Harrelson, Garrett Dillahunt, Kelly Macdonald, Tess Harper.

Petróleo sangriento

Por Juan José Beteta.

El único Oscar recibido por esta película y concedido a Daniel Day-Lewis como Mejor Actor puede hacer pensar que el principal mérito de esta película reside en su labor como Daniel Plainview, el protagonista central del filme. Lo cual no es exacto. Pareja con esta notable performance, *Petróleo sangriento* posee cualidades audiovisuales que la convierten en una cinta excepcional y en absoluto limitada al desempeño actoral.

Su principal característica es el uso de las panorámicas y de los grandes planos generales y de conjunto. Desde el comienzo encontramos a los personajes ceñidos al paisaje agreste y desolado de Texas y, luego, California. Incluso cuando aparecen en primer plano es posible distinguir el trasfondo geográfico que los envuelve y lo arduo del esfuerzo para extraer el petróleo de las entrañas de la tierra. Lo cual pareciera sugerir al inicio un tono épico que pronto comienza a desaparecer ante la verdadera intención del filme: la génesis y desarrollo de una paranoia, propia del establecimiento de un poder—en este caso, económico—no sujeto a ningún control. Y el trabajo de Day-Lewis consiste justamente en mostrar la evolución del protagonista a través de las distintas circunstancias que completan esa transformación.

En tal sentido, esos grandes encuadres abiertos incluyen también travellings laterales o semicirculares que acompañan la acción y nos introducen constantemente en las situaciones y estadios de tal proceso; cumpliendo esas específicas funciones narrativas. Incluso un

momento tan emotivo, como el reencuentro entre Daniel y su (aún) pequeño hijo, es mostrado en lo más alejado de una gran panorámica; registrando el grado alcanzado por ese cambio (distanciamiento) del protagonista con respecto a todo vínculo emocional. Este contexto permite también que los primeros (y primerísimos) primeros planos tengan un adecuado impacto emocional, mientras que los planos medios ofrezcan la información complementaria requerida por el guión. No se puede menos que admirar esta planificación que nos separa del drama personal y nos proyecta hacia un enfoque alegórico en este biopic que transcurre en las tres primeras décadas del siglo pasado.

Por otra parte, casi todo el filme está rodado en exteriores, salvo algunas precarias cabañas y un par de amplios ambientes de una mansión señorial en las dos secuencias finales. La función del paisaje busca resaltar la claridad del relato y la pureza de los tipos sociales, despojados de toda referencia a su pasado; que no sea el de la marginalidad—valga de la redundancia—social y geográfica. Esta ambientación soporta, de un lado, la descripción de la explotación petrolera, basada en la maximización de las ganancias (evitando todo derroche o desperdicio de recursos, como lo enfatiza el

propio Daniel en alguno de sus discursos ante la población); y, del otro lado, el ascetismo religioso que se desarrolla paralelamente a dicha actividad económica, acentuada por esos templos tan precarios como desnudos. Estamos ante una descamada descripción de la "ética protestante" como herramienta ideológica para el desarrollo del capitalismo; y que muestra justamente lo poco ético y lo bastante ideológico de tal maridaje. Ambos componentes de sentido no se contraponen al desarrollo del relato de un personaje obsesionado con el lucro; pero, al mismo tiempo, necesitado (e inicialmente promotor) de una vida familiar y de un sentido de comunidad. Daniel empieza predicando la exigencia de una gran empresa colectiva para terminar sumido en un individualismo paranoico que lo conduce a la destrucción. Tanto la planificación como la ambientación enmarcan este relato que se desarrolla en forma de arco, y donde la música viene a ser un tercer factor decisivo para soportar el giro narrativo completo de esta película.

La partitura musical, sin abandonar sus atributos melódicos y tonales, trabaja notablemente sobre la disonancia e incorpora elementos rítmicos y percusión abrumadora, lo que describe tanto las tensiones emocionales del protagonista (las que se manifiestan en las acciones que va ejecutando) como el frenesí de la actividad extractiva a la cual él se entrega en cuerpo y alma. En ese sentido, tiene una función de contrapunto con el tempo lento de las imágenes y, a la vez, busca neutralizar

—junto a los ya citados movimientos de cámara— un eventual estatismo generado por los encuadres grandes. Relevante trabajo de Jonny Greenwood, autor de la banda sonora (que incluye, además, dos menciones a un fragmento del movimiento final del concierto para violín de Brahms).

Este aparato formal apoya el notable trabajo de Daniel Day-Lewis, quien ha logrado expresar en su rostro tanto la astucia como, sobre todo, la codicia de su tocayo Daniel Plainview; y, dada la importancia de los planos abiertos en este filme, también destaca el trabajo de construcción corporal del personaje; el cual resulta eficaz y convincente. Es fascinante verlo gradualmente despojarse de y eliminar a sus seres más queridos conforme avanza su imperio petrolero. Las secuencias finales, donde abruptamente pasamos a interiores—si bien amplios (como en los exteriores en gran parte del filme)—, sugieren el encierro (físico y psicológico) en el que suceden los ajustes de cuentas finales del protagonista. Mientras que en la última escena destaca también el trabajo físico de Day-Lewis, el que transcurre—no en vano (es decir, simbólicamente)— en un salón para juego de bowling.

Desde el punto de vista dramático, hemos adelantado que esta cinta es una alegoría sobre la paranoia generada por la construcción de un poder económico sin control. Pero desde un punto de vista ideológico (y con repercusiones muy actuales) acierta Eduardo Adrianzen, al señalar que la película critica directamente a "una de las principales columnas de la revolución conservadora: el capitalista hecho a sí mismo que vive en las fronteras de la civilización norteamericana... no... el burgués

educado y miembro de una elite ilustrada del Este sino más bien el informal que deviene en un burgués individualista del Oeste, poco educado y nada ilustrado"¹; lo cual es toda una provocación para el establishment conservador y, quizás, la razón de que la cinta no haya obtenido más reconocimientos de los obtenidos. Obsérvese, además, que la película no muestra en ningún momento los presuntos beneficios de la explotación petrolera para la población aledaña; es decir, que hay una voluntad de crítica no mediatizada y claramente ideológica en el filme.

En cuanto a la relación con el fundamentalismo religioso estadounidense, es interesante que se le muestre como un sector distinto al empresarial, pero que asume sus códigos de comportamiento a partir del endiosamiento del éxito medido en los términos del capitalismo. No olvidemos que para las doctrinas calvinistas de la predeterminación, el fracaso económico equivale literalmente a la condena eterna en el infierno. Lo que explica la profunda desesperación del predicador Eli Sunday (interpretado por un eficaz Paul Dana) en el desenlace; mientras que, simétricamente al humillante ingreso de Plainview a la iglesia, ahora el predicador es obligado a reconocer la hipocresía de su credo y comportamiento. Lo que, paralelamente, constituye una crítica más dura que el cinico y benévolo tratamiento que se le da a este sector político en *Juegos de poder* (*Charlie Wilson's War*) de Mike Nichols².

Por todo lo anterior, debemos considerar al director Paul Thomas Anderson, como uno de los directores más interesantes de la actualidad; y a *Petróleo sangriento* como una de las grandes películas de los últimos años, al menos tan importante como sus competidoras en los premios Oscar de este año: *No hay lugar para los débiles*³ y *Expiación, deseo y pecado*⁴.

¹ http://www.albertoadrianzen.org/index.php?fp_verpub=true&idpub=142

² <http://www.cinencuentro.com/2008/04/07/juegos-de-poder-2007/>

³ <http://www.cinencuentro.com/2008/02/28/sin-lugar-para-los-debiles-no-es-para-viejos-2007/>

⁴ <http://www.cinencuentro.com/2008/02/19/expiciacion-deseo-y-pecado-expiciacion-mas-alla-de-la-pasion-2007/>

PETRÓLEO SANGRIENTO

USA, 2007. Color, 158 min.

Director: Paul Thomas Anderson.

Intérpretes: Daniel Day-Lewis, Paul Dano, Kevin J. O'Connor, Ciarán Hinds, Dillon Freasier, Randall Carver, Coco Leigh, Sydney McCallister.



Sin palabras

“El arte de no decir nada para expresarlo todo”

Por Armando Robles Godoy.

El título de este artículo sintetiza los modos de expresar lo que no expresa la palabra; sobre todo si se tiene en cuenta la inútil tendencia imperante de lograr la expresión y la comprensión de TODO mediante el lenguaje verbal.

Suena un poco a imposible y a misterio; pero recordemos que ambos constituyen el estímulo más efectivo para la búsqueda de la creatividad.

Espero no llegar a ninguna conclusión, que, junto con la respuesta, constituyen los epítafios más definitivos para nuestra vida.

La cinematografía, que es considerada como un lenguaje audiovisual (aunque no es el único), es un misterio en un campo de la creatividad que, a pesar de que incluye a la palabra, se desarrolla en una dimensión distinta, hasta el extremo de convertir el verbo, a menudo, en un obstáculo para lograr los resultados semánticos y artísticos del cine.

Por otra parte, la semántica y la poética del lenguaje cinematográfico, además de enriquecerse con la palabra, la modifican y enriquecen inmensurablemente. Cosa que también ocurre con la música. Lo que me llevó a escribir este artículo fue la lectura del que, bajo el título de “Razones equivocadas”, publiqué en el

número 34 de esta excelente revista, tan indispensable.

Y tan estimulante.

Se trata, por lo tanto, de una especie de colofón que, en cierta forma, diversifica y (ojalá) profundiza los enigmas y las preguntas planteadas en ese trabajo.

Al menos, senti la necesidad.

Dicho sea de paso (y paradójicamente), no tengo más remedio que emplear la palabra para buscar otra ruta hacia la intuición de cómo lograr, en el campo del lenguaje cinematográfico, lo propuesto en el título “Sin palabras”.

Vale decir: crear, expresar y comunicar sin la intermediación o traducción verbales; pero sin perjuicio de la utilización de la palabra como uno de los elementos más importantes en la semántica y la poética del lenguaje del cine.

De paso, y no obstante la brevedad de estas líneas, espero entreabrir, para quien no lo haya descubierto, y para mí también, una puertecita hacia ese misterio tan fascinante que se produce cuando las palabras ocultan, detrás de lo que dicen, sus verdaderos significados.

Estos se encuentran en la poesía; como también cuando esta se armo

>>>

Andrei Tarkovsky. Fotograma proveniente de la filmación de *Nostalgia*.

UNMSM-CEDUC

>>>

niza con la música, en una canción por ejemplo.

A primera vista todo esto parecería una solemne perogrullada, por la sencilla razón de que casi todo el mundo, durante casi siempre, habla sin decir casi nada. Como promedio, desde luego. Lo que no constituye ningún arte.

Orson Welles decía que "la gente, en aras de la buena educación, no habla con la boca llena, pero no le preocupa hablar con la cabeza vacía".

Podemos comenzar ahora mismo a buscar esos significados ocultos detrás de las palabras con una pregunta; sin esperar una respuesta por supuesta: ¿Qué diferencia hay entre la tristeza de una calle vacía, la belleza de una calle desierta y la paz de una calle solitaria?

De vez en cuando, a veces queriéndolo y a veces sin quererlo, me detengo en una esquina de un Miraflores que ya se va esfumando, donde convergen tres calles que a menudo están vacías, desiertas y solitarias.

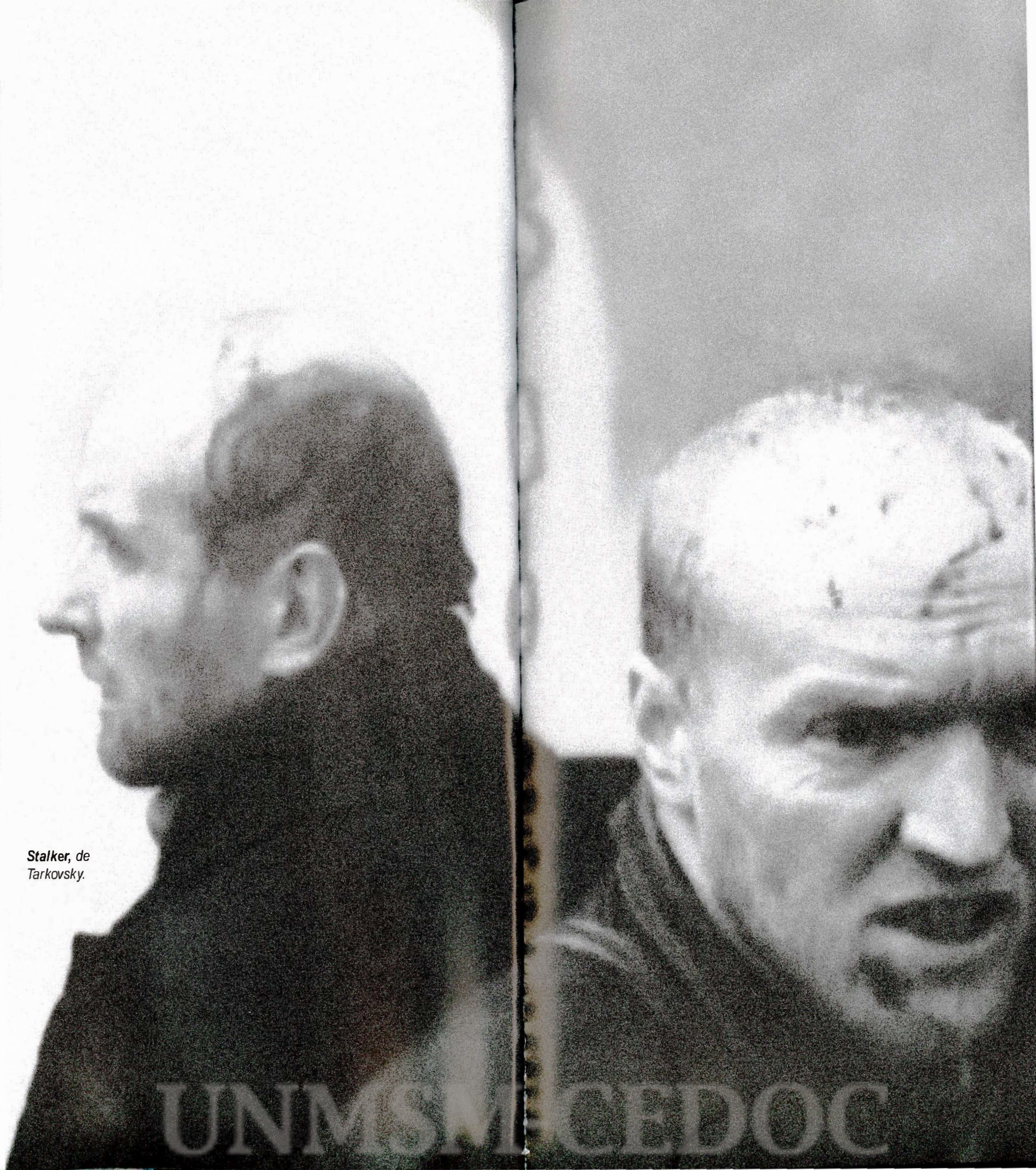
Dicho así, solo he expresado, mediante un pleonismo exagerado, que no hay nadie en esas tres calles. Y aunque he intentado reforzar lo dicho con tres sinónimos, solo he logrado comunicar una tontería.

Pero si construyo una estructura poética con los tres adjetivos: tristeza, belleza y paz, que también pierden sus decires singulares, expreso lo que quiero decir con un significado sutil, libre de toda lógica racional, y armonizado por una misteriosa lógica emocional, donde hasta el vocablo **calle** deja de decir lo que dice cotidianamente.

Y despierto la dimensión artística donde duermen la tristeza de las calles vacías, la belleza de las calles desiertas, y la paz de las calles solitarias.

Algunos aforismos, con sus aparentes paradojas, crean un pequeño universo en el que las palabras no dicen lo que dicen casi siempre, para expresar otra cosa. Por ejemplo: "A veces la menti-

Stalker, de Tarkovsky.



“Es evidente que una de las causas de la confusión que impide la percepción de las profundas diferencias que distinguen al lenguaje verbal del cinematográfico, es el desconocimiento de la semántica y la sintaxis del cine, mucho mayor que los desconocimientos que también limitan nuestra comprensión del lenguaje literario”.

ra es tan bella o tan terrible, que se convierte en verdad”.

O este otro: “Estar despierto es saber que se está dormido”.

Y un tercero: “Es tan difícil aprender lo que ya se sabe, como olvidar lo que ya no se recuerda”.

Nada menos que Albert Einstein solía decir que “la imaginación es más importante que el conocimiento”.

Y yo suelo añadir que “se aprende a amar cuando ya no se ama”. Y que “a menudo, la vida no nos deja vivir”. Y que “el perdón es la venganza más refinada”.

Aquí, y para intentar una mejor comprensión de las diferencias entre la belleza del libro y la hermosura de la pantalla cinematográfica, debo introducir al Diccionario de la Academia, que a veces acierta sorprendentemente: “Belleza”: – “Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta

>>>

>>>

propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas".
- "Hermosura": "Belleza de las cosas que pueden ser percibidas por el oído o por la vista. Proporción noble y perfecta de las partes con el todo".

Es evidente que una de las causas de la confusión que impide la percepción de las profundas diferencias que distinguen al lenguaje verbal del cinematográfico, es el desconocimiento de la semántica y la sintaxis del cine, mucho mayor que los desconocimientos que también limitan nuestra comprensión del lenguaje literario.

Como es natural, estas diferencias nos llevan a buscar la interpretación de la cinematografía mediante traducciones de las imágenes y sonidos del cine, a las palabras de la literatura. Dificultad que se complica aún más debido a que, en la estructura semántica y poética del lenguaje del cine, está incorporada la palabra, en un nivel de gran importancia.

Otro fenómeno que me intrigaba, y que me sigue intrigando, era, y es, la diferencia entre el tiempo de la literatura y el de la cinematografía, como intenté explicarlo en mi artículo anterior.

Nos hemos mal acostumbrado a considerar el tiempo como una dimensión o un misterio común a todo, como si solo existiera uno solo, que abarca y mide todo lo que somos y percibimos; cuando en realidad existen infinitos tiempos, con la inquietante posibilidad de que el tiempo no existe, y de que lo que hay es una percepción imperfecta de lo que somos y lo que nos rodea.

Pero ese tiempo, o esa ausencia de tiempo, es diferente para la literatura y para el cine. Y en ambos casos, el tiempo, como elemento presente en ambos campos, actúa en formas muy diferentes; y, por supuesto, también en formas diferentes a lo que llamamos tiempo real. Y aquí viene la pragmática de este dilema: ¿cómo utilizar el tiempo literario y el tiempo cinematográfico; y cómo relacionarlos con mi tiempo?

"Ese fabuloso invento tecnológico que perseguía la creación de un juguete entretenido que podría convertirse en un negocio excelente, y que dio lugar, como caso único en la historia cultural de la humanidad, a la creación de un lenguaje absolutamente nuevo y autónomo, y a un arte incomparable".

La primera medida que tomé, casi instintivamente, fue al escribir mi segundo guión.

Como también soy escritor, actividad que me produce placeres distintos de los placeres cinematográficos, pero tan intensos, sabía que ahí se escondía el primer problema. Algo semejante a lo que ocurre cuando se confunden los placeres del amor con los placeres eróticos.

Decidí escribir el guión sin permitir la intromisión de la literatura, es decir, sin entrar en el terreno de la belleza y el placer literarios, espejismo engañoso de la presencia de la hermosura y del placer cinematográficos. Aunque es difícil, y hasta ahora lo práctico, decidí escribir mal los guiones: inclusive con errores y erratas que impidieran la intromisión de la poética verbal, enemiga mortal de la poética del cine.

Desde luego que cuando se trata de versiones del guión destinadas a los presuntos productores o a los jurados de los concursos, es legítimo escribirlas, no solo correctamente, sino con

todas las bellezas que se nos ocurran (literarias, por supuesto); así como también con narraciones y semánticas comprensibles para personas que, por lo general, son analfabetas cinematográficas. (Y no se trata, ni mucho menos, de una calificación peyorativa).

La vida es muchísimo más lenta que la película más lenta.

Sin embargo la vivimos, la disfrutamos, la gozamos, la sufrimos y, eventualmente, hasta la morimos; mientras que, a menudo, se tiende a lapidar una película lenta por el solo hecho de ser lenta.

Me di cuenta de esta extraña paradoja hace mucho tiempo, cuando estaba intentando "soportar" una película lentísima de Tarkovsky; y de pronto descubrí que lo que yo estaba "viviendo", sentado ante la pantalla, era astronómicamente más lento que lo que estaba ocurriendo en la película.

Imaginemos esta escena cinematográfica: un par de viejos sentados, inmóviles, con la mirada fija, durante un par de horas. No lo aguanta ni San Francisco aunque esté contemplando a Jehová.

>>>

La infancia de Iván, de Tarkovsky.





Solaris, de Tarkovsky.

>>>

Esto se relaciona, dicho sea de paso, con un fenómeno que estoy investigando sobre lo que podríamos denominar "errores de la percepción artística", y acerca del cual no he encontrado nada escrito que valga la pena. Y con esto no quiero decir que no lo haya.

Si llevamos esta especie de "confusión de sentimientos" al campo de la literatura y la poesía, nos encontramos, a menudo, con algo semejante a los reflejos condicionados, en los cuales un estímulo sensorial repetido muchas veces en forma simultánea con un acto o un hecho cualquiera, llega a producir el mismo efecto que los actos o hechos, sin que estos se realicen.

En el ámbito de la lectura el fenómeno de los reflejos condicionados ocurre en una forma muy interesante. Tomemos el caso de una persona que lee, exclusivamente, libros de novelas románticas; sobre todo, best sellers.

A semejanza de lo que ocurre con los perros de Pavlov, en estos "lectores" se establece una especie de reflejo condicionado entre la lectura y el tipo de libros que lee. Otras lecturas pueden informarlo, educarlo y hasta intrigarlo, pero terminan por aburrirlo, porque no le producen ese intenso, profundo y misterioso placer de la lectura que, en su caso, solo proviene de los libros de su preferencia.

Supongamos que a esta persona le regalamos un poemario de poesía

moderna. Lo abre y lee:

**Así es la vida, tal
como es la vida, allá, detrás
del infinito, así, espontáneamente,
delante de la sien legislativa.**

*Con curiosidad pasa algunas páginas
y sigue leyendo:*

**¡Amadas sean las orejas sánchez,
amadas las personas que se
sientan,
amado el desconocido y su señora,
el prójimo con mangas, cuello y
ojos!**

A esas alturas tira el libro mandándolo a la mierda, y se queda contemplando el siniestro vacío de lentejas crudas, sin comprender que ha perdido para siem-

pre las bellezas inmortales de César Vallejo, y que jamás descubrirá que las aulas son jaulas sin jota.

Y aquí llegamos al territorio, más enigmático y terrible aún, de la cinematografía, ese lenguaje misterioso que todos comprenden sin darse cuenta de que no lo comprenden en absoluto, y que conmueve a miles de millones por razones equivocadas.

Ese fabuloso invento tecnológico que perseguía la creación de un juguete entretenido que podría convertirse en un negocio excelente, y que dio lugar, como caso único en la historia cultural de la humanidad, a la creación de un lenguaje absolutamente nuevo y autónomo, y a un arte incomparable.

Además, en el área de la economía, a una industria económicamente astronómica.

En la cinematografía el reflejo condicionado es semejante al del libro, en el caso mencionado, con la importante diferencia de que la magnitud del fenómeno cinematográfico es tan inmensa y efectiva, que deja poquísimo lugar a la autonomía de la semántica de este nuevo arte universal, y casi ninguno a su poética.

¿Qué quiere decir esto?

Que el reflejo condicionado por la absoluta mayoría de las obras cinematográficas hechas para ser comprendidas verbalmente monopoliza el placer, e impide el surgimiento de la verdadera hermosura cinematográfica.

Por supuesto, con las casi esotéricas excepciones, desconocidas para las tristes mayorías, y que alimentan la creación de esas obras inmortales y maestras, que nos ahogan con los placeres inimaginables del cine.

"Son pocos, pero son", como dijo el máximo genio peruano de la poesía en su primer poema, inagotable creador de maravillosos reflejos condicionados, y que todavía no condicionan a muchos.

Y él mismo, directa e indirectamente, nos ordenó que no olvidáramos la belleza, en su último verso, con el que cierro este artículo, traduciendo del español de España al castellano del Perú: **¡Salgan, niños del mundo; vayan a buscarla!** 📖

El cine como pasión

Su nombre completo es José Luis Leopoldo Flores-Guerra, pero aquel que lo identifica en el mundo del cine es el de Pili Flores-Guerra. Director de fotografía de películas como *Maruja en el infierno* (1982), *La ciudad y los perros* (1985) y *Sin compasión* (1994), que forman parte de su amplia experiencia. También ha incursionado este año en la televisión dirigiendo la miniserie *Tiro de gracia*. Además, integra el actual Conacine como Vicepresidente.

Por Mario Pozzi-Escot.

– Esta entrevista para BUTACA 35 quiere ser testimonio de tu arte, de tu profesión como cineasta en la Dirección de Fotografía ¿Cómo ves el cine peruano de estos últimos años? ¿Qué pasa con el cine a nivel temático, a nivel expresivo y por consecuencia a nivel de la puesta en escena y de la fotografía?

– Yo creo que hay que de alguna manera separar a nivel macro lo que sería el cine como industria y el cine que se desarrolla en un país como el nuestro. Dentro de esa perspectiva vamos mal, se han dado dos leyes, una de ellas interesante y positiva y otra con defectos, pero finalmente ninguna ley por más perfecta que sea va a funcionar en un espacio donde no hay una industria, donde no hay un manifiesto sólido de que existimos o pretendemos existir, lo que dificulta la comunicación y cuando debemos acercarnos a cualquier gobierno de turno debemos comenzar siempre de cero, como que recién va a nacer el cine peruano, porque los antecedentes y precedentes no son positivos.

– Como Vicepresidente del Conacine, ¿qué posibilidades ves a través de tu gestión?

– La opción es lógica si estamos en un mercado libre, donde las subvenciones y subsidios no existen y tienes que ser autogestionario, dentro de ese espacio, sin gremios, sin sindicatos, sin marchas de protesta, debemos seguir exactamente el comportamiento de un banco, de una empresa, de un industria cualquiera, el lobby, creo que esa es la forma que debemos asumir nuestros objetivos.

– Digamos que es una posición coyuntural.

– Claro, no se qué pasará, pero en todo caso es el presente.

– ¿Cuánto dinero se está manejando en Conacine?

– En cifras no estoy muy al tanto, pero son algunos millones.

– Más de 4 millones de soles lo que les ha permitido organizar varios concursos.

– Más, 7 millones. Lo que hemos conseguido el año pasado es duplicar y este año hemos duplicado nuevamente y hemos logrado sacar un porcentaje casi del 300 %. Ahora ¿cómo se logra esto? Con gestiones, lobbies, contactos, amigos, congresistas amigos... No tenemos que hacer lo que hacíamos antes, ir al Congreso pedir que nos reciban, nos atiendan, etc., además teniendo en cuenta que no tenemos un gremio único, esta situación dificulta el diálogo. Aparece la pregunta: ¿quién viene a hablar por el cine peruano? La respuesta: pónganse de acuerdo. Esto dificulta la gestión.

– ¿Cómo ves la irrupción del cine de provincia?

– Me parece muy interesante, yo soy provinciano, siempre he tenido ese malestar con lo limeño, especialmente porque yo soy de Tacna, una ciudad muy particular, no fundada por los españoles, con una etiqueta de "Heroica", que no nos sirve de nada, hubiera sido más simpático que nos digan ¡gracias! Estuvimos más de 50 años presos, lo que crea de alguna manera la perso-

nalidad de nosotros, esa reserva, esa timidez, esa introversión, salir de allá, viajar a Lima ya era una molestia, porque además el vecino Arica era puerto libre y Tacna ya tenía dos universidades. Llegar a Lima fue difícil, además lo primero que me dicen en la universidad es ¡chileno maricón!

– ¿Chileno maricón?

– Sí, entonces me fui a estudiar a Santiago. Eso me creó una especie de rebeldía, que luego se va haciendo más sólida contra las instancias del gobierno, especialmente por lo que es educación, arte y cultura; aprendí de alguna manera a no esperar, sino a tomar iniciativas...

– Regresando a lo de provincia, ¿has visto alguna película?

– Claro. ¿Qué pasa con provincias? Yo creo que es, te hago esta introducción porque empieza por el feeling, por lo que sientes, en algunos casos justificable en otros no. El provinciano siente que está relegado, que está cuestionado, sin oportunidades. El CONACINE ha dado opción de un premio a provincias, yo no estoy muy de acuerdo en cuanto a la reglamentación porque el cine de provincias participa en este concurso especial pero luego es libre de participar también en el otro, entonces el cineasta limeño con toda razón tiene menos posibilidades de ganar; entonces, ¿cuál es la opción? Lo hemos discutido mil veces, además heredamos varias reuniones de CONACINE en las que no se encontró la solución. Por otro lado, la propuesta provincial todavía es de alguna manera amateur, de alguna manera frágil

>>>



>>>

en cuanto a infraestructura, en cuanto a discurso, yo creo que todavía está en la zona de propuesta porque si revisas el cine provinciano hay mucho entusiasmo cuantitativamente simpático, pero cualitativamente todavía...

–Lo interesante en esto es que hay muchos cineastas de éxito que son de provincia y que su cine lo han hecho acá, como Inca Films, Fico García...

– En Chaski eran extranjeros o provincianos y nosotros éramos al revés, tacneños.

– Me parece ridículo separar eso de la cinematografía de provincia y la de acá, cuando en Lima la mayoría son provincianos.

–Yo no etiqueto ni siquiera el cine peruano como peruano, a mí no me crea un parámetro, una condición el hacer cine en el Perú, ni me perturbo por hacer algo peruano, si va a salir de todas maneras lo peruano. Así como sale tu opción política, tu opción social, espiritual si quieres, aparece también esa otra opción, la de dónde eres y de dónde vienes, yo no tengo que subrayar mi opción política, por eso me molestaba hace mucho tiempo la opción del cine político latinoamericano, Solanas, Litín, que finalmente, a la larga terminaron siendo unos payasos. Estaba dicho.

–¿Por qué payasos? Son opciones políticas, ideológicas, de comprensión de la realidad y a través de esa posición política de izquierda hacen su cine.

– ¿Por qué? Porque yo creo que si tienes una ubicación, digamos del espectro político, yo creo que lo que hagas...

– Creo que es fuerte lo que has dicho.

– Sí, sí, sí, y lo sostengo.

– A ver, dime.

– A mí me parece que yo entro al cine por una cuestión más que cultural, una cuestión de apasionamiento, justamente lo que escapa, lo que no educas. Platón

decía que somos apasionados y en la medida que eduquemos esa pasión va a ser positiva, el cine es mi locura, renuncio a una carrera, me enemisto con mi familia, entro de esa manera al cine, no de manera académica, intelectual ni nada por el estilo. Eso me hizo ser de alguna manera un poco intolerante frente a ciertas posturas. No trato de usar el cine como una instancia política, con el discurso político, me parecía que de alguna manera se agredía al cine.

– ¿Y para ti cuál es tu opción? Tú comenzaste con Pancho Lombardi.

–A mí me parece que tu opción política, tu posición política, social, va a estar en tu propuesta cinematográfica. Vas a hacer una historia de amor muy cursi y van a ver siempre datos de tu postura o tu posición política, no tienes que subrayarlos, no tienes que decirlos en voz alta. Estoy seguro de que una historia de amor hecha por cualquier director de telenovelas a una hecha por mí, definitivamente va a ser diferente, yo voy a contextualizarla, voy a ubicarla históricamente, voy a darle una serie de datos referenciales que de alguna manera, definan o sugieran qué posición, qué opción tengo, pero de ahí a usar el cine de ficción con un discurso panfletario, con el cine relegado a segunda instancia, me parece una agresión, a mí particularmente que de alguna manera busco acceder a una estancia artística. El cine, no te olvides, empieza como un divertimento, como un entretenimiento, era una especie de circo, era el parque de diversiones y merece respeto como primera instancia. Que se creen otras opciones, me parece muy interesante en la medida en que estén dentro de la opción cinematográfica. La opción política es muy agresiva, egoísta, además no le encuentro diferencia, por ejemplo, con la opción de Bush, imponer por el poder, imponer por la agresión, con la pata en alto. Creo que todos somos inteligentes, especialmente los que queremos al cine empezamos por gustar del cine, de la belleza, de la estética y de alguna manera construyes tu espacio creativo, artístico. Cuando se le utiliza para la acción política es impositivo. Me acuerdo de cuando exhibieron una



Durante la filmación de *Pasajeros*, de Andrés Cotler.

película de Solanas en Cuba pusieron un letrero debajo de la pantalla que decía: "Todo espectador es un traidor, un cobarde". Me fui del cine porque yo no puedo recibir una agresión de esa manera.

–Eso fue en la proyección de *La hora de los hornos*, fue una denuncia importante de lo que es la violencia social por la dictadura militar y esa banderola aludía a los espectadores que no veían o no querían ver el drama de la violencia en el sur de Latinoamérica.

– Si revisas el cine, el cine como cine, eso para la historia del cine fue efímero, eso ya pasó.

–Cumplió en su época, por eso tuvo una efectividad política y revolucionaria.

–Creo que la efectividad se dio en los esta-

dos dentro de esa opción política, pero los que no lo estaban se asustaron. o digamos que para la gente que tenía alguna especie de instancia, de toma de conciencia diferente, que sé yo, que está un poco perdida en el espacio, especialmente los adolescentes, solo produjo rechazo o indiferencia. Estos jóvenes ante esa opción, ante esa postura que no es ninguna enseñanza, ninguna apertura al conocimiento, reaccionaron de forma contraria ante esa orden, esa arbitrariedad. Era la Rusia de Stalin, no la Rusia de Lenin.

–Estás hablando del totalitarismo de izquierda volcado al cine como línea política.

– La mala interpretación, la mala lectura de Marx, de Engel... Lenin la tenía muy clara al punto que el otro día leí una frase sensacional no sé en qué libro. Engel hablaba sobre Lenin, contaba que

estaba leyendo sobre Beethoven y dijo "si hubiera escuchado una vez más la Patética no hacía la revolución". Lenin era una persona sensible, ¿por qué no habría de serlo? Lenin es una persona abierta y sensible, que da esa opción, que dice de alguna manera que hay que postergar la opción artística ante el programa de ejecución política, social. Qué diferencia con Stalin, que creo que ni escuchaba música.

– Te impactó eso.

– Yo encuentro dos equivalentes, el equivalente al autoritarismo que es como que te pongan enemas para que te cures política y socialmente. Por otro lado, creo que el discurso del cine no tiene que estar ni parametrado, ni comprometido, ni manchado, ni ser dependiente de nada. Es un compromiso para hacerlo profesionalmente, pero tiene un fin.

–¿Qué directores son los que respetas, te interesan?

– Inevitablemente Bergman. Bergman es patrón de un cine, luego Hitchcock, que es otra opción, es la hechura de alguna manera, Bergman es la opción artística y Hitchcock es la opción de ingeniería, de hechura. Como él no ha habido otro director más eficiente y experto en el manejo de la gramática del lenguaje, de la ortografía cinematográfica. Hitchcock se daba el lujo hasta de transcribirla.

–Era natural para él.

– En *Psicosis* se da el lujo de saltar los ejes para crear ese caos cuando entra Anthony Perkins a sacar a la mujer y no sabes si entra o sale a la casa, porque si entra va a salir de izquierda a derecha,

>>>

>>>

si sale va de derecha a izquierda, eso lo establece al comienzo, después comienza a saltarlo pero con el conocimiento absoluto de cómo es este manejo de dirección y de movimiento. Ahora se hace en el videoclip, han recurrido a este discurso a partir de que se les dificulta narrar, entonces apelan a la edición, el montaje, al ritmo, pero nunca está la historia. ¿Dónde está la historia? Hitchcock lo hacía como herramienta dentro de su narración, dentro de la historia que iba a contar. He visto casi toda la filmografía de Bergman y de Hitchcock. Pero también me interesan Clint Eastwood, es un extraordinario director, y Sam Peckinpah. He visto treinta y tantas veces **La pandilla salvaje** porque va al comienzo de mis talleres de cine.

–Una obra maestra La pandilla salvaje.

– Si, cuando entra William Holden y dice “Si alguien se mueve lo mato”, con esta escena siempre empiezo. Antes les he dicho a los chicos: “Si alguien se quiere ir es libre de hacerlo”, pero comienza el taller y “Si alguien se mueve lo mato”...

– Tú comenzaste trabajando con Pancho Lombardi y seguiste con él en todas sus películas.

– Claro, somos amigos de infancia, desde chicos quisimos hacer cine.

– Es una extraordinaria experiencia ser amigos desde chicos y luego hacer películas.

– Lo que pasa es que en Tacna había dos cines y en provincias se cambia la película a diario.

– Porque no aguanta la semana, es el mismo público, un público pequeño.

– Exacto. El cine Colón que daba cine en general y en el Teatro Municipal pasaban cine mexicano. Íbamos al cine casi todos los días, veíamos cinco o siete películas a la semana. También en Arica había dos cines, uno que los sábados daba matinée y doble noche o sea cinco películas en un día, aparte había circo, pero ¿qué más hacías en

Tacna? Después del colegio íbamos a la vermouth y luego venía cierta tertulia siempre alrededor del cine, de ahí nace en realidad el querer hacer cine.

–Me contaste que estabas en Canadá cuando Pancho te llama y te cuenta de la nueve ley de cine.

– Dejé la ingeniería para estudiar cine, pero nunca pude entrar al National Film Board, que prefiere a los “súbditos de la reina”, ya sean ingleses o de cualquier colonia. Los que no lo somos hacemos cola, me aburrí tanto que empecé cursos de fotografía, al final lo que sí encontré fue mucha bibliografía, muchos libros y desde ahí empieza mi formación autodidacta, como yo era ingeniero empecé a trabajar por la zona de los laboratorios, me interesaba mucho el color, la imagen, el celuloide, la química, había hecho tanta química, tanta física, tanta matemática que entré por ahí, lo que es una muy buena manera de entrar, porque el color no solo lo registras en el momento de filmar, sino puedes hacer ciertas modificaciones en el laboratorio, puedes prever antes ciertos límites en determinadas mezclas, durante el rodaje y encontrar el color que quieres.

–Hablando sobre el trabajo que se realiza durante la puesta en escena, cómo coordinas con el director, cómo usas el guión, cómo planificas la cámara, la iluminación.

– Con Pancho la cosa era casi como con un director de dos cabezas porque yo estaba desde que surgía la idea, que no necesariamente era de Pancho, a veces del grupo, o a veces de alguien, eso se convertía en guión y se iniciaba la producción, mi participación era desde el nacimiento, había poco que coordinar respecto a la realización.

–Ustedes contaban con una ayuda increíble, un gran productor como Zavala...

– Sí, claro, lástima que falleció, sus dos hijos han sido ministros –Verónica todavía es ministra–. Un día apareció y dijo aquí hay plata, quiero hacer cortos, teníamos ya la ley, Pancho me llamó como te conté, y después a los dos años de hacer cortos

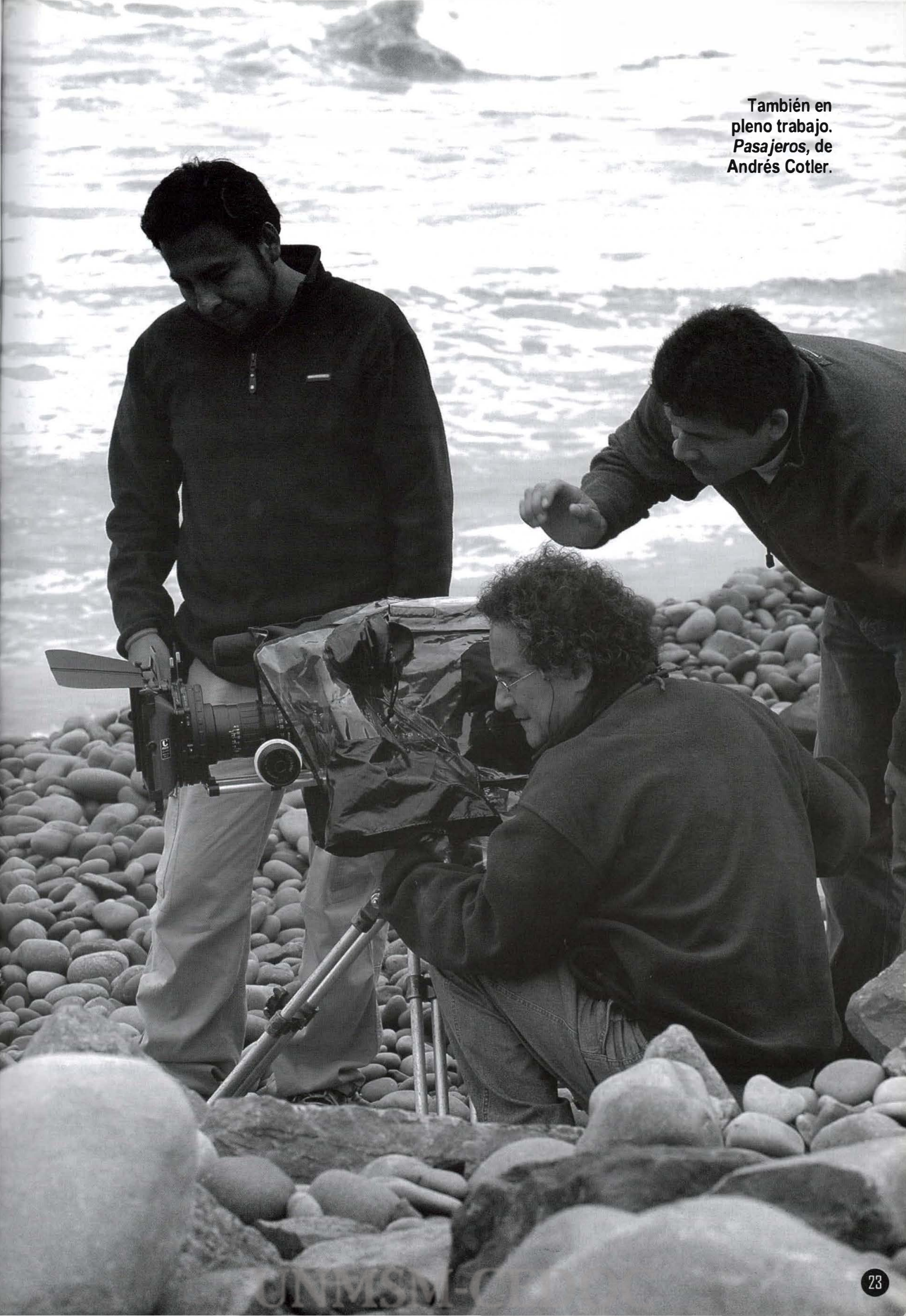
el señor Zavala nos dijo quiero hacer un largo. Fundamos Inca Films, pero no teníamos ni idea sobre qué tema trabajar, muertos de miedo, con veintitantos años, a medias le dijimos: “¡Yaaa..., está bien pero tenemos que escribir!”. Imagínate él ya tenía la coproducción con Venezuela, se nos venía el monstruo venezolano que ya estaba mucho más desarrollado que nosotros, por lo menos a nivel de infraestructura. Al poco tiempo fui a Venezuela y francamente tenían cámaras ARRIFLEX BL, esa coproducción se nos venía a nosotros, sin guión, ni película propuesta, nosotros que estábamos haciendo “cortitos”. Había que crecer en ese momento, fue un poco así que empezamos, a empujones. Yo comienzo a hacer fotografía cuando estábamos en la segunda película, **Cuentos inmorales**, para la cual teníamos todo saneado, aunque no había mucha plata, así que cuando dijimos ¿y el fotógrafo?, todos me miraron. Fue una semana tremenda, al fin me hice fotógrafo que era lo que yo quería ser.

–Cómo trabajaban, cómo preparaban la escena, la cámara, su ubicación, la luz, la atmósfera, los actores...

– En el caso de mi trabajo con Lombardi pasa por el hecho de que estábamos muy vinculados, tan metidos en la historia al punto que yo no le presento propuestas a Pancho de cómo va a ser la imagen, asumimos de que estamos totalmente metidos en la realización, coincidimos mucho, tampoco le presento avances respecto de la planificación, del encuadre, del movimiento, coincidimos mucho, somos de la misma camada. En el caso de otros directores, prefiero entrar siempre desde el comienzo, trato de integrarme desde el inicio. Me molesta, me sorprende, cuando tengo que improvisar cosas, cuando me proponen hacer la foto de una película de la noche a la mañana, por eso prefiero entrar siempre desde el comienzo, incluso cuando he iluminado obras de teatro, me pasa lo mismo. Voy a los ensayos y lo primero que pregunto es ¿de dónde te nació la idea?, ¿qué te motivó?, para ver si yo rebusco por ahí, como en el cine trato de meterme mucho, de meterme en la cabeza del director.

>>>

También en
pleno trabajo.
Pasajeros, de
Andrés Cötler.



>>>

—Ahora en el 2008, que manejas un lenguaje cinematográfico, una iluminación con una propuesta técnica o artística bien conocida, casi un estilo, ¿cómo conjugas con la propuesta del director ese estilo fotográfico muy tuyo, tan tuyo que hasta influencias la publicidad con tu dirección de fotografía.

— Sí, es cierto, me buscan para hacer comerciales, la idea viene desde el comienzo yo no quiero ser fotógrafo de cine para ser un técnico más, una herramienta más en una película, quiero estar en cine, me gusta la fotografía y quiero que la fotografía tenga una personalidad, una autoría, que aspire a una opción artística. Entro a la fotografía a partir de la pintura, no fui pintor, pero si tú ves mi biblioteca todo es pintura, me convertí en lector de pintura. Cuando propongo una foto, mis propuestas van a través de pintores.

— Tu fotografía es realista.

—Totalmente. Descubro en un momento a un pintor impresionista holandés, que como muchos otros no solo en la historia de la pintura, sino en varias artes los franceses que tuvieron mucho poder los taparon, los ocultaron, se congelaron. Pero, resulta que aparece Vermeer, un pintor holandés impresionista novenecientos años antes que los franceses. No solo adolecidos sino entos, este señor en esos años, e incluso hablando de 1600-1700, hacía pintura con respeto a las fuentes reales de luz. Es el comienzo, el principio de la foto realista, no es abstraerse y revelar para que salga expuesta una imagen, es crear a partir de un espacio, respetar fuentes de luz, quizás abstraerte en ciertos detalles pero hay una fuente de luz madre que acerca un poco a lo real al cine.

— ¿Inventas esa fuente de luz o usas la luz natural?

— No, lo que hago es condicionar la luz natural a la sensibilidad de la película, siempre trabajo en diafragmas muy abiertos porque me interesa mucho la espacialidad, la profundidad de campo.



— Para ti, Welles debe ser un maestro de maestros.

— Así es, en general el blanco y negro es tan difícil. Yo creo que todo director tiene que pasar por eso.

— Claro, el manejo de la luz en relación a los grises, la iluminación en la puesta es fundamental. Tenemos a Bergman gran maestro...

— Sí, en la puesta en escena y en la actuación, hay pocos directores que se interesan por la imagen a pesar de que el cine es imagen, la imagen no es el objeto, es el registro de su objeto, que en los colores sino la opción de que en la imagen pueda crear un clima, un ambiente y si es correctamente aplicada puede ayudar a dramatizar o desdramatizar una instancia.

— ¿Cómo haces para mantener la continuidad sabiendo que el cine es movimiento? ¿Cuando trabajas en la iluminación cómo prevés, cómo creas, cómo mantienes la continuidad?

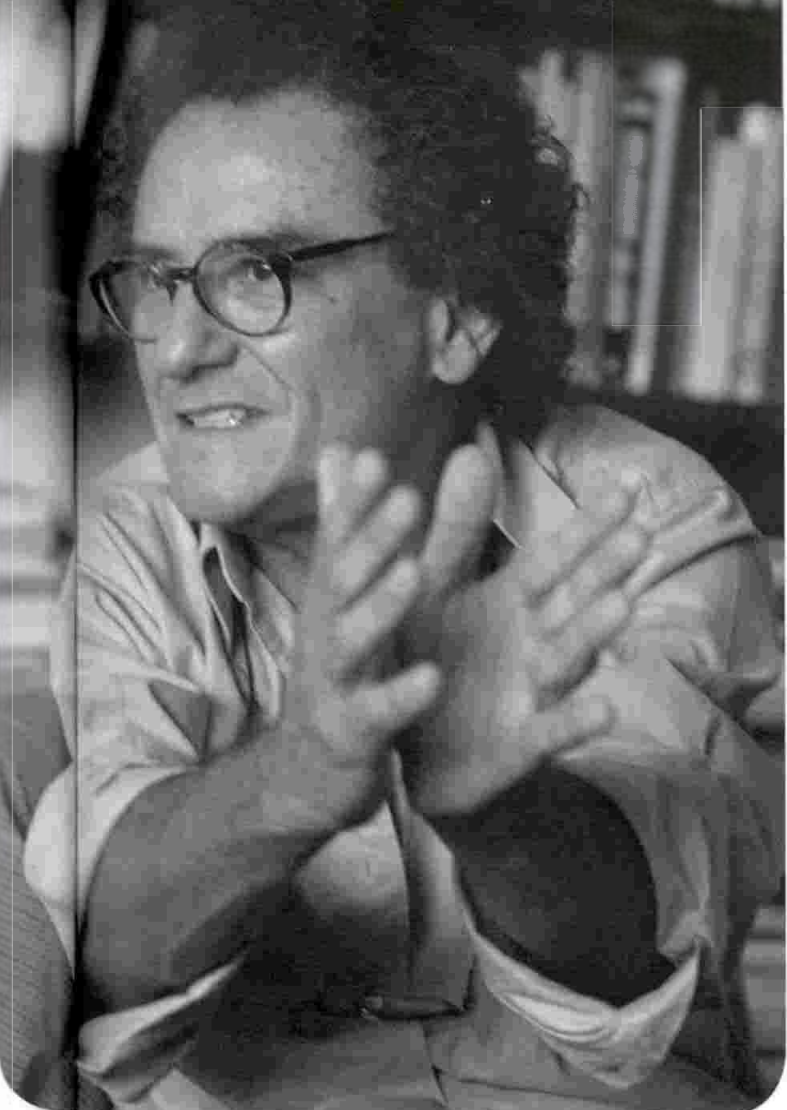
— Empiezo por qué historia estoy contando. Una historia de amor, un drama, una comedia. Empiezo por eso, porque hay una luz, un color que define ciertos estados anímicos, o sea cómo voy a tratar un entierro, cómo voy a tratar una fiesta de carnaval. Empiezo por acomodarme o acondicionarme a eso para que nazca la opción creativa, defino qué óptica, qué profundidad de campo, qué quiero ver, qué es importante, luego le doy un tono a la película, una tendencia de color a la película, porque los colores tienen mucho que ver con el estado anímico, entonces cada película tiene su fotografía.

— Todo esto es un proceso a través de las diferentes películas que has hecho, al comienzo te fue diferente. Tu primera película...

— Claro, la primera película fue *Cuentos inmorales*, lo que traté es que se viera...

— ¿No fue *Muerte al amanecer*?

— Sí, pero fui realizador asociado, luego vino mi trabajo como fotógrafo. En esa

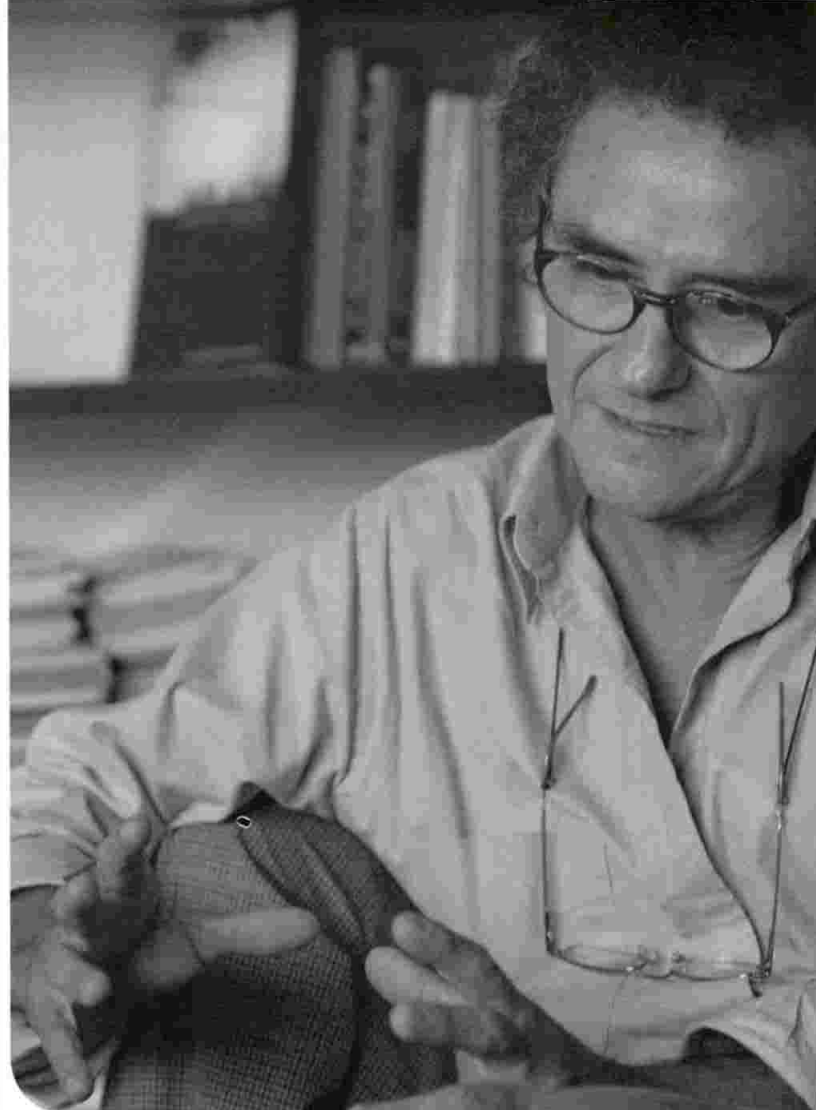


época se trabajaba en forma diferente, no había video, además no había plata para mandar los rollos al laboratorio toda la semana, terminaba de filmar y no había visto nada, podían estar rayados, podían estar mal expuestos. Así fueron mis primeros 5 o 6 largos. Era un estado de tensión, de nervios, que había que superarlo.

— Aparte de eso te preocupas también por la actuación, el rol, la acción de los personajes...

— Por el movimiento, de alguna manera yo establezco con el director el movimiento, el encuadre, lo que hago dentro de ese movimiento, dentro de ese encuadre, con ese encuadre, así, conversados, construyo mis cuadros cinematográficos, con los objetos, los colores. Por ejemplo yo trabajo muy de cerca con el libro de arte, yo le impongo ciertos colores y le prohíbo otros. Un buen ejemplo, *La ciudad y los perros*. Es una película que la hice en cuatro colores, el caqui, el guinda, el azul y el verde, al punto de que cuando llegó la primera lata a Madrid, el jefe de laboratorio dijo: "¡Joder!, eso está mal, no tiene color!" Le dije que era

así, además yo quería que reflejara Lima, lo gris, estábamos en La Perla, Callao, frente al mar, además con una particularidad, el cielo se mezcla con el mar, es una bóveda. Le expliqué al técnico del laboratorio, pero el técnico no me entendió y me respondió: "Si no me mandas una foto, no sigo". Bueno le mandé una foto de Lima y ya pues; le dije, además, que era un trabajo personal de imagen, cosa que es bien difícil cuando entras al laboratorio porque los del laboratorio son muy técnicos, cuando dices quiero verde, te dicen: "¡Verde! pero así no es". ellos no cuentan con tu propuesta, con tu opción, tienes que imponerte y *La ciudad...* fue mi primer experimento, salió bien, eso al menos lo comenta en su libro Mario Vargas Llosa, eso está en un cuadrito que lo he perdido. La otra preocupación que corría paralela son las limitaciones de equipos que había en Lima, tampoco yo podía aspirar o pretender una foto libremente sino a partir de lo que teníamos, de lo que disponíamos tanto a nivel de presupuesto como de equipo, ahí empieza de alguna manera una especie de realismo minimalista, pocas luces y crear a partir de lo que hay, usar los rebotores y a veces

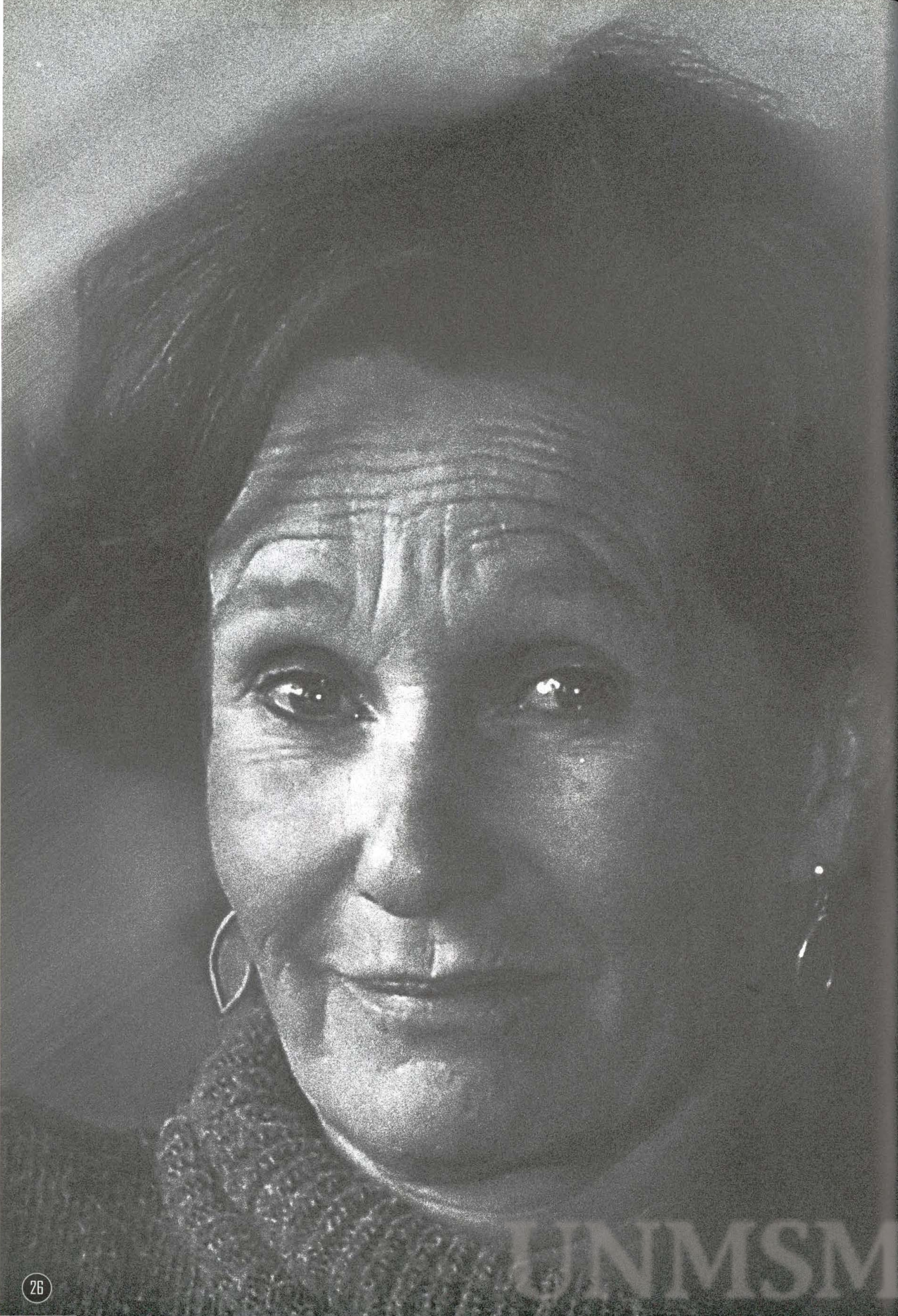


trabajar sin luces, todo era cuestión de manejar la exposición, a lo largo de estos años ya no soy un dependiente del fotómetro, no estoy ni midiendo temperaturas, ni midiendo exposición, ya lo técnico pasó a segundo plano.

— Es natural, es una especie de intuición técnica.

— Exactamente. Eso es lo que yo quería, tenía que llegar al rodaje con libros, con fórmulas con ecuaciones, al final me di cuenta de que lo mejor, lo más sano y lo más productivo era finalmente lo más estimulante. Creo que uno hace las cosas a partir de un estímulo, lo peor que me puede pasar es limitarme por parámetros, técnicas. De la misma manera, a veces acepto o rechazo películas, historias o incluso directores porque me gusta estar cómodo y siempre es difícil la relación director-fotógrafo, después de todo el director es la persona más importante, todos dependen de su trabajo a veces puede imponer ciertas cosas...

Fotos: Loshua Flores-Guerra.



“Creo que para la gran parte de las provincias del Perú un limeño es tan gringo como yo”

La cineasta noruega, nacionalizada peruana, Marianne Eyde, directora de filmes como *Los ronderos*, *La vida es una sola* y *Coca Mama*, nos descubre sus inicios en la actividad cinematográfica y las motivaciones que la impulsaron a ingresar en un medio tan difícil para las mujeres.

Por Pilar Roca.

—Marianne, tú eres noruega de nacimiento y cineasta, ¿cómo y por qué vives en el Perú?, ¿cómo llegaste al Perú?

—Yo llegué al Perú a trabajar, había pensado quedarme dos años pero a esos dos años les agregué un cero y cuando me di cuenta ya habían pasado 30 años, de tal manera que he vivido más tiempo en el Perú que en Noruega. Soy nacionalizada peruana por matrimonio y decidí quedarme con la nacionalidad después del divorcio. Empecé haciendo cine en el Perú por la Ley de promoción de la industria cinematográfica 19327, dada durante el Gobierno de Velasco Alvarado. Yo había estudiado ciencias políticas y no cine, pero me atrajo el cine y tuve la posibilidad de hacer cortometrajes con Roca Rey. Regresé a Europa, en concreto a Francia, donde estuve como año y medio trabajando de practicante, como asistente de cámara, en laborato-

rio, en edición para tener una formación porque en esa época, estoy hablando de hace treinta años atrás, para una mujer tener una formación técnica dentro de la parte cinematográfica era muy difícil.

—¿Por qué era difícil para una mujer?

—Pienso que en esa época había pocas mujeres realizadoras, una de ellas fue Nora de Izcue. Las mujeres cineastas estaban dedicadas desde la producción a brindar apoyo —a sus esposos realizadores— como tú Pilar, que has producido las películas de Fico. El caso de María Ruiz ha sido diferente, ella se dedicó más a la parte técnica y creo que se le debe considerar pionera en este aspecto.

En este momento las cosas han cambiado se deja sentir la influencia de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, que sin discriminación de sexo ha capacitado y tecnificado a toda una generación de mujeres que ahora se desempeñan como camarógrafas, sonidistas, editoras con un alto nivel profesional.

—¿Crees que esa dificultad que has tenido tú y otras mujeres para ser aceptadas como técnicas, en el campo cinematográfico, se ha dado solo en el Perú o también en Europa?

—Eso también se ha dado en Europa y en todas partes. Tal vez la nueva generación esté un poco mejor. Las directoras de fotografía han tenido muchas dificultades para ser aceptadas en las producciones grandes. Yo conozco algunas en Francia y en Noruega, pero han tenido que esforzarse muchísimo para trabajar en producciones grandes. Algunas se han cansado de la lucha y han abandonado el cine en el camino, tal es el caso de Anne Khrípounoff, la directora de fotografía de *Los ronderos*, que incursionó en otro trabajo. He visto a varias. Muchas están en las unidades B, están en la televisión.

>>>

>>>

—¿Qué es una unidad B?

—Tú sabes que en la filmación de muchos largometrajes hay un equipo principal y paralelamente hay uno secundario y a este se le llama B.

—¿Es un problema de machismo?

—Sí, en gran parte es un problema de machismo. Las mujeres para tener una situación sólida y competir en el mercado deben enfrentar mayores pruebas que los varones.

—¿Cómo has podido compatibilizar en un momento tu rol de madre, esposa y mujer trabajadora?

—A mi hija siempre la he llevado por todas partes. Mi cine se ha caracterizado por tener una investigación temática previa al rodaje. Cuando era chiquita y aún no estaba en el colegio siempre estaba conmigo, vivíamos en las diferentes comunidades. Cuando estudiaba en el colegio, me acompañaba durante sus vacaciones. Cuando yo llegué al Perú ya existían algunos grupos activistas de mujeres,

aunque en las capas medias imperaba el machismo, por ejemplo, las mujeres me decían voy a pedir permiso y yo les decía, pero por qué pedir permiso, yo solamente comunico: voy a hacer tal cosa, voy a tal sitio. A mí me parece que cada persona tiene sus actividades y es lo más natural del mundo. Si uno pide permiso se somete a la voluntad de la otra persona y se arriesga a que se le niegue.

—¿Te estás refiriendo a una relación de subordinación en la pareja?

—Creo que cuando recién llegué muchas mujeres se ubicaban en una relación de subordinación con el esposo y en muchos casos la hacían extensiva a los hijos varones. La madre educaba al hijo para que exija a su pareja la subordinación a su voluntad. Personalmente creo que esto ha cambiado muchísimo en el Perú. Actualmente, me parece que el 40% de los jefes de familia son jefas, es decir son mujeres. En grandes sectores de la población es la mujer la que maneja la economía familiar. Hay mujeres que ya no permiten el machismo.

—¿Por qué haces cine, qué fue realmente lo que te motivó para hacer películas? ¿Por qué eres cineasta?

—Entré a la parte de la técnica porque realmente para hacer películas hay que saber cómo se hace, era parte de mi formación. De hecho, los realizadores que no tienen una formación técnica tienen mayor dificultad de comunicarse con su equipo técnico. Entré al cine un poco por casualidad. Me preguntaron si quería trabajar en los cortos, luego de haber hecho varios yo pensé tengo que tener una mejor formación o

tengo que dejar de hacer esto. Tengo que aprender el oficio.

—Has hecho un cine que está intrincado en la realidad peruana, has hecho películas como *Los ronderos*, *La vida es una sola*, para mí la mejor película sobre la violencia, *Coca Mama*. Todas son películas que tienen que ver con determinados problemas del país. ¿Se podría decir que hay un espíritu político en ti?

—Yo estudié Ciencias Políticas, pero también creo que es el hecho de mi acercamiento a la realidad peruana y tratar de entender a esta sociedad. Los temas que he tratado en mis películas son los que me han interesado de la sociedad peruana. Creo que yo soy medio monotemática, porque a veces no sé de qué va a tratar mi próximo proyecto y de repente una mañana me despierto y digo voy a hacer tal cosa y es sobre la realidad peruana.

—Tu biotipo es totalmente noruego: rubia, ojos celestes, muy blanca. Físicamente eres lo que denominamos una gringa. ¿Cómo te recibió la población de Cachín en las alturas del Cusco?

—Creo que para la gran parte de las provincias del Perú un limeño es tan gringo como yo, todo depende de cómo uno procede. Yo siempre he procedido a través de las asambleas comunales, he pedido permiso para quedarme y he sabido acatar la decisión de las asambleas. Si permiten que me quede agradezco y si no me aceptan también agradezco y me retiro. Yo siempre he tenido una gran resistencia física, toco madera para que no me falle, la gente ha visto que trabajo, que camino y que puedo hacer muchas cosas. El hecho de que haya llevado a mi hija a muchas comunidades ha permitido que me vean como una mujer normal, como una madre que trabaja. Esto ha hecho que vean el respeto que les tengo y me han permitido ejercer mi labor. Por otro lado, siempre he llegado a acuerdos claros con las comunidades.

—Es cierto que tus temas están referidos a la realidad peruana, pero dentro de ellos la mujer tiene un rol protagónico, son los casos de *La carnada*, *La vida es una sola* y *Coca Mama*. ¿Cómo

>>>





Coca Mama.

>>>

ves en el cine peruano el rol de la mujer y el trato que se le da?

– Bueno, yo soy mujer y en mis películas está presente el tema de la mujer. Los personajes de mujer son fuertes porque la mujer peruana es muy fuerte. Hay que anotar que la televisión nos presenta otro tipo de mujeres. Creo que en muchos casos la mujer está puesta para resaltar al personaje masculino

– No en tu caso.

– No en mi caso, pero en muchas películas resaltan el personaje masculino. En *Maruja en el infierno*, de Francisco Lombardi, se resaltan los personajes femeninos tanto el que hace Elena Romero como el de Elvira Travesi. Creo que en el cine de Lombardi, en *Maruja...*, se han logrado los mejores personajes femeninos. Hay una gran fuerza de mujer. En las otras películas donde ha habido personajes femeninos fuertes yo he sentido que son una especie dependiente para resaltar el personaje masculino. El machismo es en el fondo una especie de balance de poder, es un equilibrio donde se trata de someter a la mujer y si ella lo permite el machismo se vuelca con todo su abuso y su inseguridad. El machismo es una inseguridad profunda del poder que se tiene para poder tratar de igual a igual a otros seres humanos. El machismo es tratar de dominar porque en el fondo no se está seguro de sí mismo.

– Permíteme decirte que eres parte del cine peruano, pero ese cine que tú y otros tantos hicieron ya no se hace. Ahora se hace un cine light, no comprometido, no confrontacional, no cuestionador, un cine diría yo que no cause problemas. Sus temas son superficiales, no se atreven a opinar diferente a la norma impuesta por el sistema. Hoy en día un cine como el tuyo no gana premios. ¿Por qué crees que esto está ocurriendo?

– Creo que hay que pensar en el auge del cine latinoamericano en general a fines de los 60, en los años 70 e incluso en los 80. Es un asunto generacional. Los del 70 éramos una generación con una formación política, algunos activistas y otros no, pero teníamos una formación y una visión de la sociedad. El Perú fue uno de los países que más publicaciones tuvo

“Los del 70 éramos una generación con una formación política, algunos activistas y otros no, pero teníamos una formación y una visión de la sociedad”.

sobre temas antropológicos, nos interesaba la reflexión social. Esto yo creo que se ha alejado a nivel mundial. Ya no hay cine comprometido. Ahora los festivales y el mercado exterior pueden buscar un cine comprometido pero de otra manera, pueden ser casos de violencia extrema, casos de desastres, de abusos pero sin una reflexión política de conjunto.

– Nada que ponga en tela de juicio al sistema o que lo cuestione. Tal vez se admitan las llamadas reformas dentro del sistema.

– Exacto. Son puntos precisos una especie de activismo de una sola causa. Hay que ligar esto a la reflexión dentro de la globalización. Hoy en día esto es una bandera de los ecologistas. Creo que dentro de la gente (joven por lo general) que usa el video o el digital para hacer películas sí existe una reflexión y un cuestionamiento. Hay entre ellos una reflexión social que está regresando

– ¿Cómo ves a la mujer peruana y su participación en la sociedad?

– Creo que hay varios tipos de mujeres, como en toda sociedad. En la sociedad peruana la mujer ha tenido un rol primordial. En los tiempos de violencia la mujer contribuyó a la solución de los problemas. La mujer trabaja para resolver los problemas, vuelvo a repetirte que hay muchas mujeres que son jefas de familia y son ellas las que velan por su familia. La mujer recibe una carga social muy fuerte en el asunto de consagrarla como madre, ya que como tal debe velar por todos, es un mito que la madre tiene que solucionar. Muchas veces el padre no comparte roles con la madre porque no sabe cómo resolver los problemas e incluso huye de la responsabilidad y la abandona. Quiero

decir algo más, las decisiones de poder de la mujer peruana no están equilibrados en la sociedad. La mujer debe resolver en muchos casos la sobrevivencia de la familia, le imponen el rol, la carga pero no le dan el protagonismo correspondiente ni el espacio o el poder suficiente. Este asunto hay que discutirlo dentro de las organizaciones sociales.

¿Qué piensas de la nueva generación de jóvenes peruanas y de su cine?

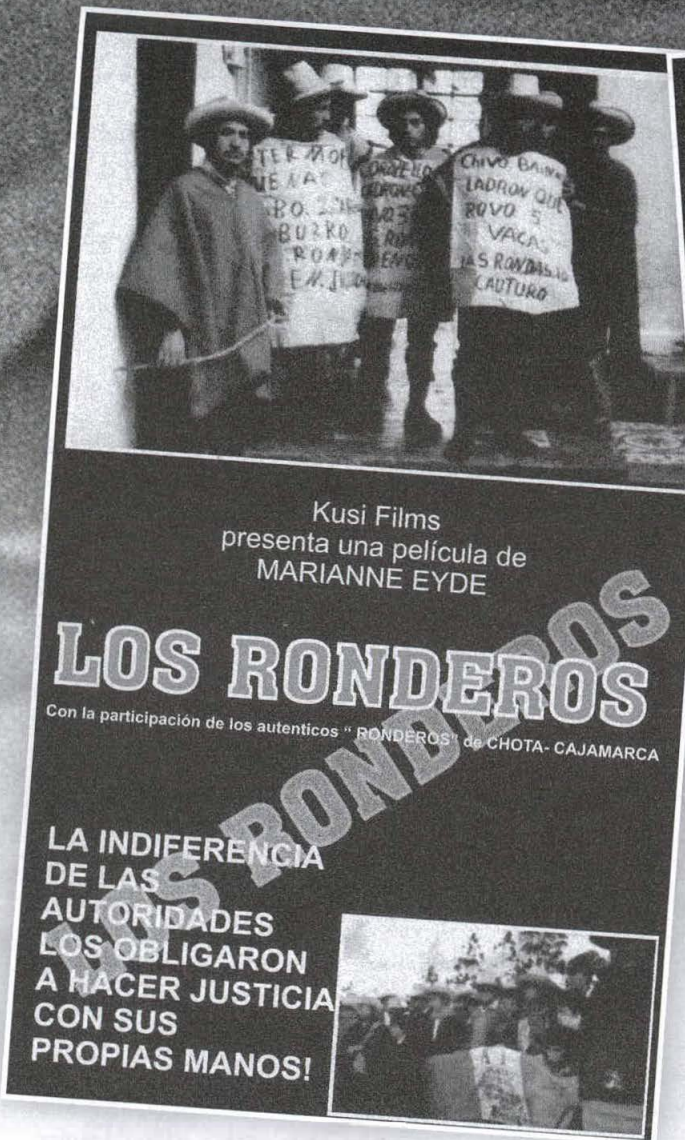
– La nueva generación de cineastas ha tenido la suerte de tener una formación profesional, por tanto es más sólida que la que tuvimos nosotras. Esta es una gran ventaja. Veo que algunas se están lanzando a la piscina, pero a veces es un poco difícil saltar al vacío porque no se sabe si la piscina tiene agua o no. Hay mujeres que tienen talento pero transmiten en su cine su experiencia de vida que en algunos casos no está ligada a la realidad social de nuestro país, y en otros es sectorizada o parcializada. De estas miradas salen los guiones y por consiguiente las películas. El cine peruano de hoy es un reflejo de las miradas de sus realizadores.

– ¿Qué piensas de las llamadas feministas? ¿Qué piensas de los movimientos feministas? ¿Crees que las feministas arreglarán los problemas de las mujeres? ¿Qué piensas de las llamadas cuotas de discriminación positiva?

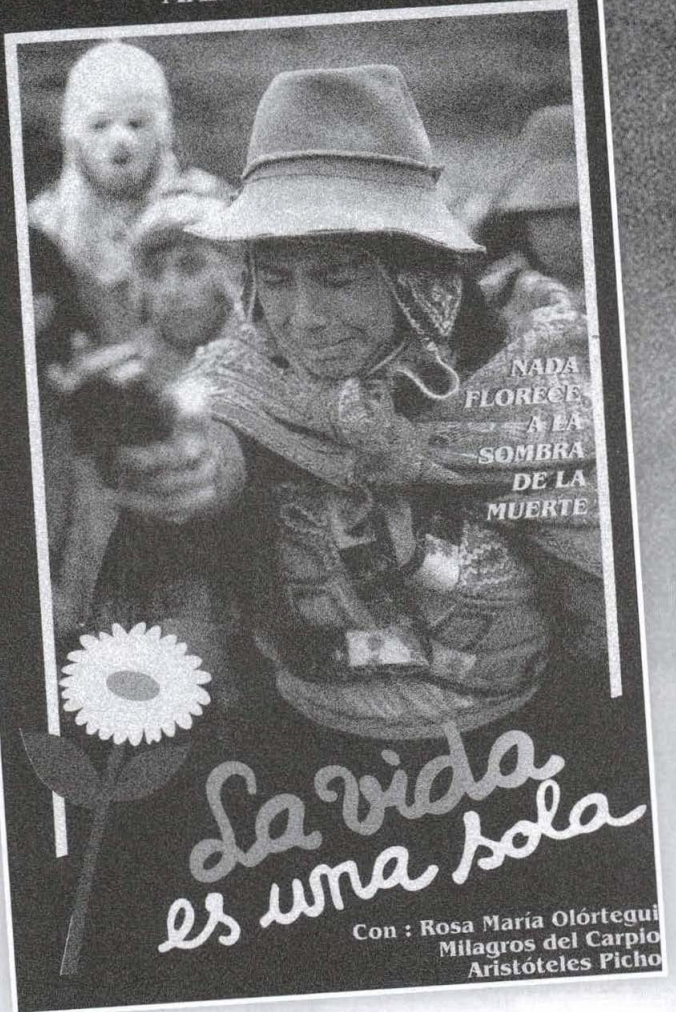
– El sistema de cuotas es muy complejo. A veces se dice que si no hay una cuota no hay un primer paso. En la sociedad encontramos mujeres muy capaces. Hay que buscar y ver currículos. En Noruega, he visto mucho el sistema de cuotas y ha sido aceptado por la mayoría de las mujeres, pero hay quienes dicen: yo no quiero que a mí me contraten como parte de una cuota, yo quiero que me contraten por mi capacidad. En todo caso podemos concluir que el sistema de cuotas ha servido para comenzar a mirar y buscar mujeres con la capacidad necesaria. Por eso digo que es como un primer paso.

– Volvamos al Perú. Las mujeres luchamos por la cuota de discriminación positiva, porque sabemos que el partidario no es igual. Los hogares de precaria situación económica prio-

>>>



Kusi Films presenta una película de
MARIANNE EYDE



Afiches de sus películas.

>>>

rizan la educación del varón, en los casos que solo tengan condiciones de educar a un hijo optan por él. La mujer está reducida a tareas hogareñas, y cuando trabaja en otros menesteres que no sean los del hogar tiene la idea que lo hace para ayudar económicamente al marido y no por un concepto de realización personal. Otra realidad es la que has denominado la mujer matrona y que nosotros llamamos mujer macho. Estas son mujeres que se pegan como lapas a los cargos que ocupan y tienen una actitud machista más profunda y fuerte que los hombres hacia sus compañeras de género, ellas no admiten los derechos ganados por las mujeres. Por ejemplo, en el campo laboral no aceptan los permisos de lactancia, ni licencias de maternidad. ¿Qué piensas de este tipo de mujeres?

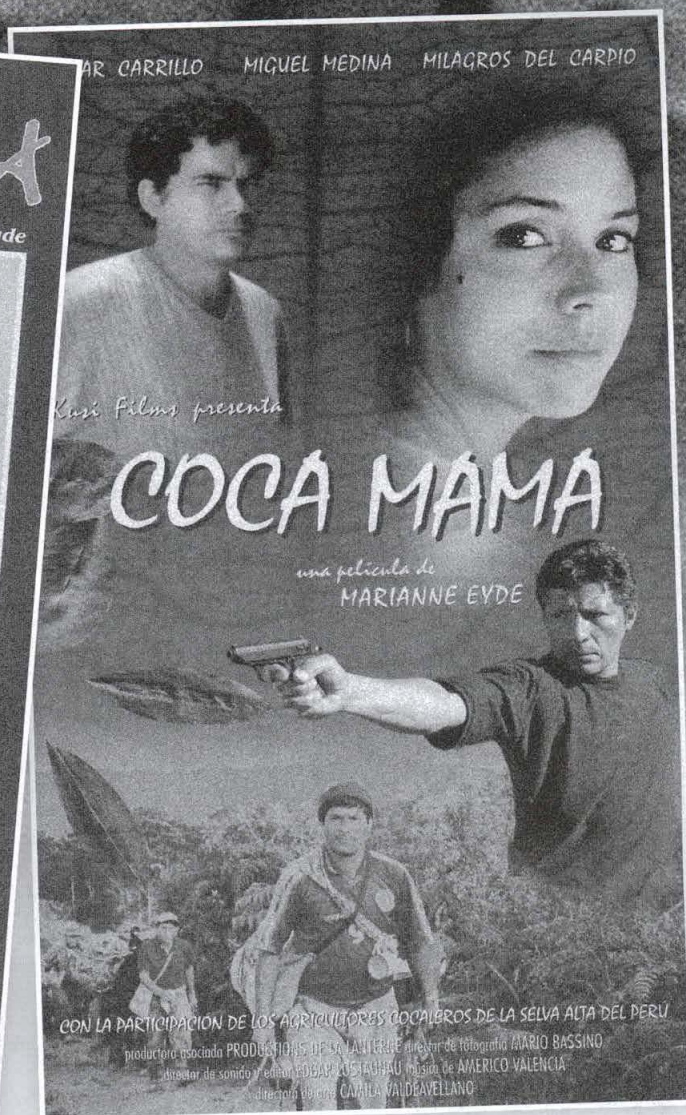
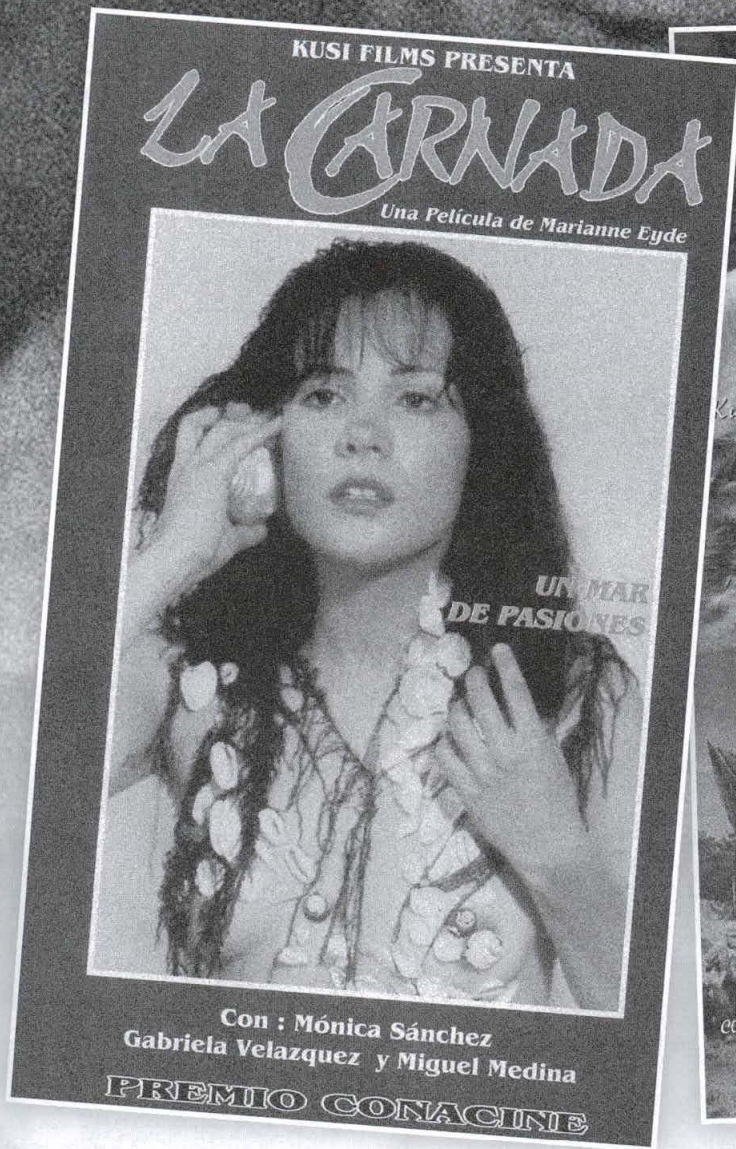
“En la sociedad peruana la mujer ha tenido un rol primordial. En los tiempos de violencia contribuyó a la solución de los problemas”.

– En primer lugar debo decirte que no todas las mujeres salen a trabajar para ayudar al marido en la economía del hogar, muchas lo hacen como parte de la realización personal. Gran parte de las mujeres que han estudiado, que tienen una carrera se lanzan al mercado como medio de desarrollo.

– Las que pueden estudiar son una minoría.

– Si son una minoría, pero hay otras

que trabajan porque tienen que cubrir las necesidades de la familia, no necesariamente para ayudar al marido, digamos que velan por los hijos no por el marido. En cuanto a la conducta de algunas mujeres que ocupan cargos importantes, creo que la respuesta está en el poder, en cómo se ejerce y se reparte. Muchas personas sufren mutaciones cuando ejercitan el poder y varían el nivel de relaciones. Es importante que en la toma de decisiones se mantenga un equilibrio democrático. Para algunas el hecho de verse poderosas, las hace desquitarse, vengarse de un pasado inmediato. Actúan como mujeres frustradas y represoras deseando la peor de las suertes a sus congéneres, son abusivas por la inseguridad que las embarga. Esta conducta originada por la inseguridad de perder el poder no es privativa de las mujeres también se ve en los hombres, es inherente al



humano. Las personas equilibradas y seguras de sí se rodean de asesores capaces para lograr la mejor toma de decisiones, en cambio las inseguras, las desequilibradas en su afán de mantener el poder buscan personas mediocres. Creo que el poder y su tenencia merecen un gran estudio. Personalmente, parto de la necesidad de lograr el equilibrio y esto pasa por pensar que el poder y los cargos o puestos que lo generan son pasajeros o efímeros. Lo importante es quiénes somos y qué hacemos.

– Somos aves de paso.

–Somos aves de paso. En el cine a veces hacemos una película de éxito y ello es bueno, recibimos premios, somos invitados a festivales pero este momento de gloria pasa, es fugaz. ¿Cuántos meses dura? Pocos. En realidad, uno es lo que hace, lo que sigue haciendo. Hay mujeres que se

aferran al poder que les da un determinado puesto de trabajo pensando que es duradero y tratándolo de conservar como si fuera eterno, esto a mi entender es un error, aunque insisto, no es potestativo únicamente de las mujeres.

–El amor por el poder no es una condición excluyente de hombre o mujer sino de la especie humana, por lo general de los individualistas.

–Lo que pasa es que hay personas que sin pensarlo se encuentran con el poder y se enamoran de él. Lo importante es la coherencia de vida y el compromiso que uno tiene y cómo se comporta.

–¿Cómo ves el trato que dan los medios de comunicación a la mujer?

– Muchos medios explotan la frivolidad y la belleza física. En otros casos, convierten a las mujeres en heroínas,

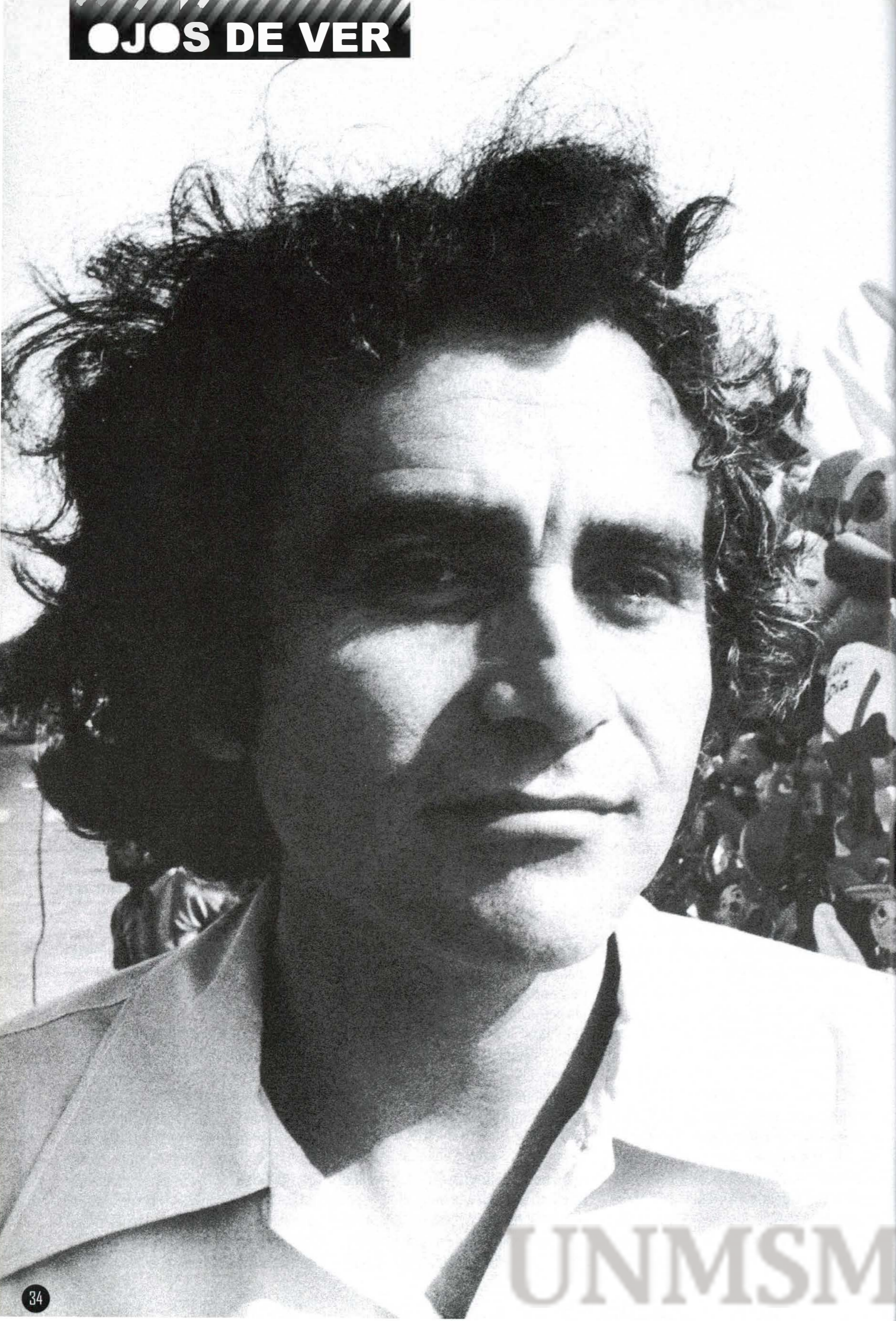
madres o grandes bellezas. Pero el equilibrio entre la persona humana no lo muestran. Tú has mirado las caras de las reporteras, habría que preguntarnos, ¿las multietnias y la pluriculturalidad están representadas en la televisión? No, de ninguna manera.

– No he visto reporteras o locutoras negras o de culturas amazónicas.

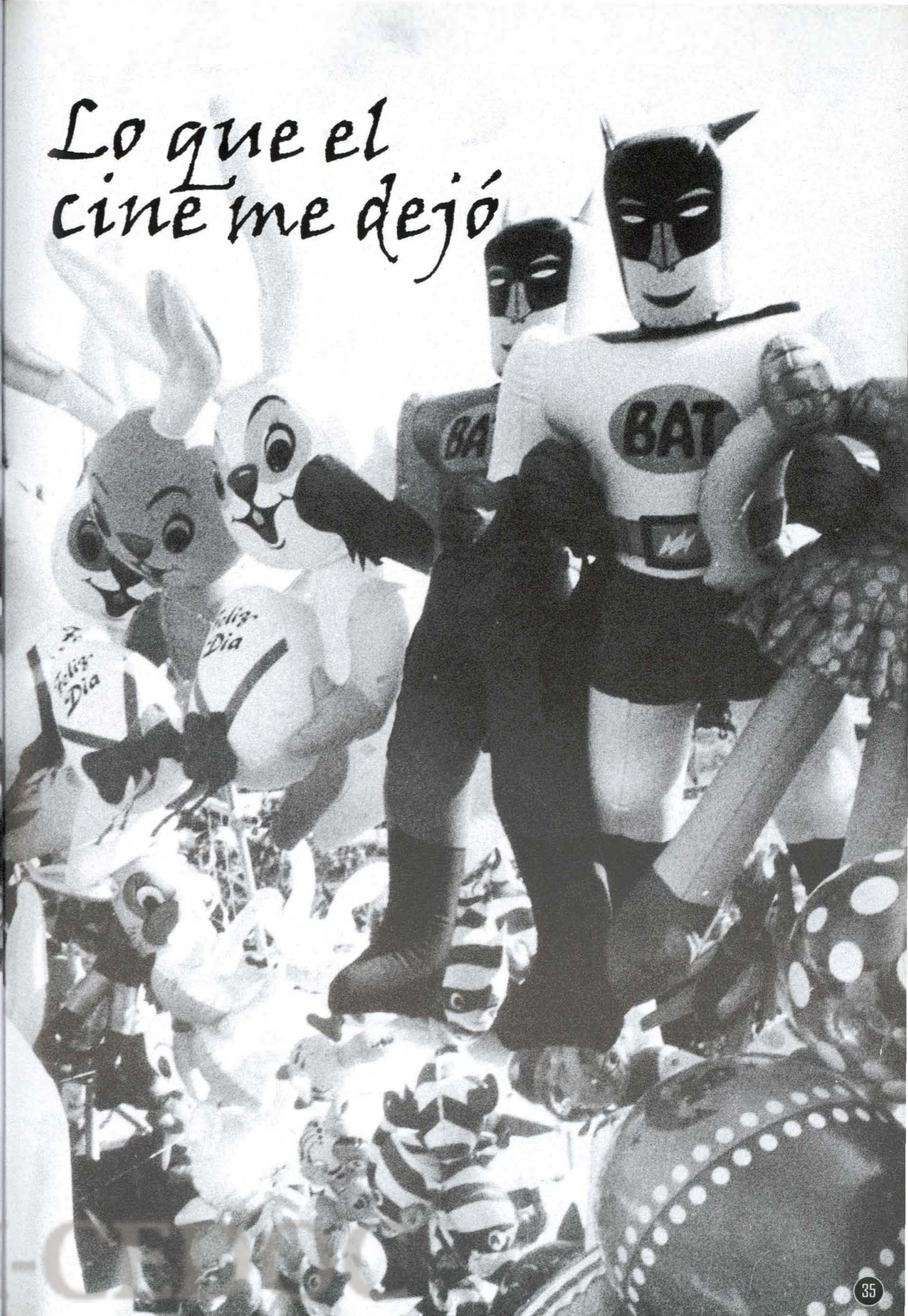
–Sí, no las hay, pero debe haberlas.

– ¿Crees que hay racismo?

– En el Perú sí hay racismo. El racismo es en todo sentido. Yo como gringa a veces escucho que me dicen: “Gringuita, cómo está” o “Esa maldita gringa”. Sé que no se refieren a mi persona sino a mi biotipo, a mi raza. También dicen cholito de cariño, o ese cholo de mierda en forma despectiva. Hay personas que confiesan no percatarse del color de la piel, pero por una serie de indicios nos damos cuenta que esto es falso. 🎬



*Lo que el
cine me dejó*



Historia de un poema

Por Arturo Corcuera.

Por los años setenta tuve el propósito de escribir un libro que tuviera como personajes los héroes del cine. Hice una lista y tenté un título provisional: **Pantalla panorámica**. En mi mente aparecían El Llanero Solitario, Flash Gordon, Tarzán, Buffalo Bill, Frankenstein, Cantinflas, El Hombre Lobo, James Bond, Superman, Chaplin, Alfred Hitchcock, el Gordo y el Flaco. No quería que faltara ni el León de la Metro ni algunos personajes de Walt Disney. Comencé a investigar revisando libros y la colección de la revista Ecran, especializada en cine. Mi poema a Tarzán fue un pretexto para cantar a Jane (Maureen O'Sullivan), de quien había estado enamorado en mis años adolescentes y tenía necesidad de confesarle, aunque tardíamente, mi amor. Si en ese momento Tarzán se hubiera enterado no estaría ahora contándoles la historia.

Tenía los suficientes datos en la cabeza y los había ya decantado y asimilado lo suficiente, pero no sabía cómo empezar. Pasaron años y cuando estaba a punto de desistir del proyecto, leí en un diario limeño que Tarzán (Johnny Weissmüller) se había vuelto loco y que gritaba creyéndose Tarzán. Lo habían internado en una clínica para artistas retirados de Hollywood. Fue el detonante. Escribí de un tiro todo el poema, aún con el cable en la mano que había traído la penosa noticia. Es el único poema de mi vida que tiene en el original solo dos correcciones.

En mi trabajo de investigación descubrí que Chita no había existido. Se trataba de ocho monas que se alquilaban para cada película. Cada una hacía una gracia diferente. No había una sola que hiciera la variedad de muecas y diera los saltos requeridos. La Warner, en las celebraciones, muestra a la mona que apareció en la mayoría de las filmaciones. Jamás fueron las mismas monas chimpancés. El grito de Tarzán fu el resultado de un trabajo de laboratorio, en el que se habían utilizado las notas de un tenor y los chillidos de un cerdo. Constituía uno de los secretos mejor guardados de la Warner.

"Tarzán y el paraíso perdido" es el poema que más éxito tiene cuando doy recitales. No siempre lo leo. Hastía leer lo mismo por ganarse unos cuantos aplausos. Nunca falta un enamorado de Jane o una admiradora de Tarzán y la ovación está ase-

gurada. Leí el poema en Brasil a pedido del gran Thiago de Mello, después que Ernesto Cardenal leyera su célebre "Oración a Marilyn Monroe", y en La Habana a petición de Silvia Gil.

En Quito, después de mi lectura, en la recepción que me dio el embajador peruano, mientras libábamos unos piscos sours, se me acercó una dama bastante hermosa a pesar de los años y me confesó que se había emocionado sobremanera con mi poema porque ella había estado enamorada de Tarzán, a quien había conocido en París, donde tiene una familia rica que había contratado a Johnny Weissmüller para que le diera lecciones de natación a una sobrina suya. Como no hablaba inglés le habían encomendado a ella que hiciera de traductora. "Asistí a todo el curso. Surgió un acercamiento y un dulce afecto entre los dos", me comentó con tono nostálgico. "Cómo no supe— le respondí— hubiéramos salido los cuatro". "Sufrí cuando nos separamos", continuó. Pasaron varias horas contándonos nuestras cuitas. Ella me hablaba de los "musculosos brazos de Tarzán", y yo de "las piernas delgadas de Jane". Al salir, en la soledad de la noche, parecíamos dos pálidos amantes abandonados.

No escribí **Pantalla panorámica**. Me quedé apenas en algunos poemas aparte de los dedicados a Tarzán, Superman, Alfred Hitchcock, "Cantinflas y Chaplin en la Plaza de Toros de México". La serie de Disney la pensé mejor para mi **Noé delirante**. El Pato Donald, el Ratón Mickey, Pluto y otros como Tom&Jerry, Ciro Pera Loca, Buffalo Bill, el caballo de Troya, estaban más cerca del espíritu del **Noé**, prolongando aún más su larga vida que le hizo llegar a la época contemporánea. Me sigue rondando la idea de este libro que quizás escriba algún día, pero reconozco que me falta el impulso que me dio Jane, mi musa cinematográfica, a la que yo asociaba a Laura (Lala, mi doble nota musical), el primer amor de mis años adolescentes, con quien iba al cine a ver las películas de Tarzán. La oscuridad de la sala atizaba nuestro amor que se manifestaba con toda claridad. Yo soñaba verla en el Olivar de San Isidro, ligera de atuendos entre los árboles a la usanza de Jane.

*Ah, Jane, paraíso perdido, divino tesoro
ya te vas para nunca volver,
cuando quiero llorar
pienso en ti, mi dulce Jane.*



TARZÁN Y EL PARAÍSO PERDIDO

A Mario Benedetti

¡Aaauaúaaa...! ¡Aaauaúaaa...!

Tarzán (Johnny Weissmüller) es internado en un manicomio por creerse Tarzán.

Su grito que asusta a médicos y enfermeras, no es el clarín con el que hacía su victoriosa aparición en la pantalla. El grito a Tarzán no le pertenece. Fue un collage de sonidos confeccionado y patentado por la Warner Brothers: decantaron en el laboratorio los gruñidos de un cerdo y las notas de un tenor.

Tarzán en el sanatorio para artistas (retirados) de Hollywood, abatido y vencido por la camisa de fuerza (él, que encarnó la fuerza sin necesidad de camisa). Hoy casi a oscuras y ayer mimado por los reflectores. Tarzán víctima de una dolencia cardiaca se toca el corazón y piensa en Jane. Desamparado llama en su desesperación a Chita, (entre sombras ve y besa a Chita como si fuera su madre. Chita se limpia la boca, hace morisquetas y dando volatines desaparece), llama a Chita para que lleve un recado pidiéndole ayuda a Jane.

Pero Chita no podrá acudir. Chita no existió en la vida real. (Eran ocho monas chimpancé, ocho monas que parieron su estampa cinematográfica).

Y Jane, la bella silvestre de los niveos brazos, ya no lucirá más su silueta junto a Tarzán, porque Jane ya no filma. Hace mucho tiempo que se le venció el contrato con la Warner: las piernas de Jane ya no están todo lo tersas que uno quisiera para hacerlas figurar en el reparto.

(Ah, Jane, paraíso perdido, divino tesoro, Ya te vas (para no volver), cuando quiero llorar pienso en ti, mi dulce Jane.



UNMSM-CEDOC



» Viene de la página 38

*Cuánto hubiera dado por tenerte en mis brazos,
por confesarte mi amor: Yo querer mucho a Jane.
Silencio insensato que guardé por culpa de mi testaruda
timidez.
Por culpa de los barritos de mi precoz adolescencia.*

*Ah, Jane, ya no adoro tus senos besados por las lianas.
Tus senos asediados al centímetro por flechas y lanzas.
Ya no adoro tu rostro
que el tiempo implacable ha ido modelando a su capricho.
Tu rostro que acaricié con ternura (a escondidas del público)
en todas las carteleras.
Que no me digan nunca que te quitaste el maquillaje.
Que no me enseñen nunca tus cabellos de desfalleciente plata.
Para mí serás siempre la linda muchacha que yo amé
matalascallando,
que yo ayudé a inventar con mis ensueños en los destartados
cines de mi barrio, mi inolvidable Jane).*

*En su cuarto Tarzán da vueltas como un condenado
y en su rayado papel de loco repara en el espejo del lavabo
y quisiera lanzarse.
Tarzán varias veces campeón olímpico de natación.
Amor, juventud y dinero, la veleidosa gloria:
todo el trampolín se le fue al agua.
Todo se lo devoraron con voracidad las fieras.*

*Entre las paredes pálidas que su insomnio decora de
enredaderas
por sentirse libre (al final de la película) se aferra a sus sueños:
se sueña sobre el lomo de sus elefantes y sonríe.
Se sueña venciendo a sus repujados cocodrilos de cartón.
Ve acercarse a sus leones de felpa (pura melena) y Tarzán
siente miedo
y tiembla y grita como un desventurado niño de pecho:
¡Aaauáaaa...! ¡Aaauáaaa...!*

*Pobre Tarzán indefenso y desnudo,
descolgado del ecran por inservible,
loco, completamente solo entre los locos,
aullando perdido en su paraíso perdido,
sin Jane, sin Chita, sin fuerzas, sin grito.
solo con su soledad y sus taparrabos.*

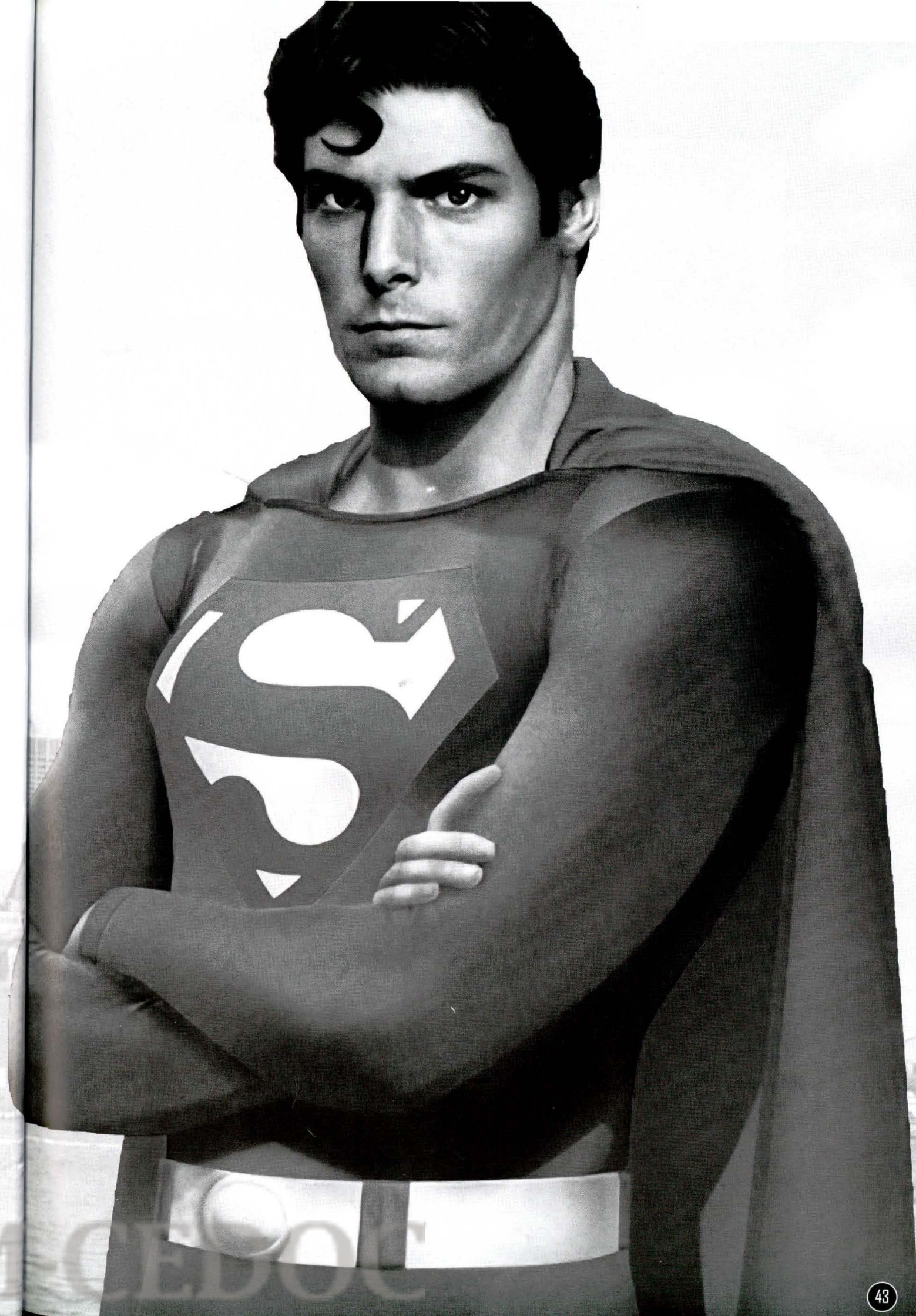
EL MAQUING OF DE SUPERMAN

*Christopher Reeve
se transforma en Clark Kent
y Clark Kent en un cuerpo celeste
de luminiscente S en el pecho,
ángel de acero de alas niqueladas
que habita con los astros
y se desplaza entre los rascacielos.
Pegaso le enseñó a cruzar los aires
y de su impulso surgió Superman.*

*Donde timbra un SOS
más veloz que el sonido Superman,
esa luz que se acerca es Superman,
de pie contra la guerra Superman,
la salud del planeta es Superman.
Superman en los brazos de Dana
y Dana en sus brazos con una flor.
Nunca fue Superman más Superman.*

*No es un ser de ficción,
es más real que Neil Armstrong en la Luna,
o que la nave Apolo en el espacio.
Cisne de alas plegables y quebrantado cuello,
Christopher Reeve en silla de ruedas
remonta el infinito:
sus alas de gigante le impiden caminar.*

(De Prosa de juglar)



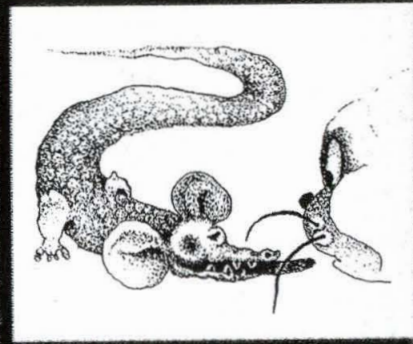


**FÁBULA DEL
SÚPER RATÓN MICKEY,
TENEBROSO
AGENTE DE LA CIA**

*Mickey,
súper, núbil, candoroso
y giratorio ratón
manejado a control remoto,
cibernético digitigrado
con alas plateadas
de helicóptero.*

*Cinta magnetofónica y ojo
mágico en la cabina
del jet, en
los armarios, en
los teléfonos, con cámara
fotográfica, Mickey,
en el cajón, merodeando
con lupa en el tejado.*

*En este ratón, ¡miau! miau!
hay un súper gato encerrado.*



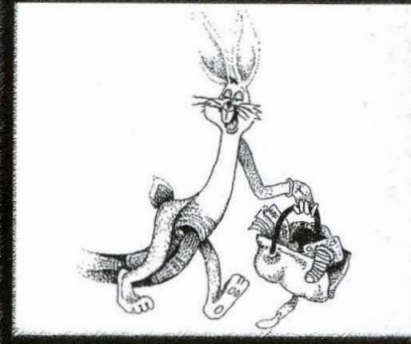
**FÁBULA DE
TOM & JERRY**

*Plantas de goma
(Good Year)
sobre la alfombra,
Tom.*

*Jerry,
como el Che,
fuma habano.*

*Ojos de diamante,
Tom,
bigote y olfato,
él un tigre de papel
faciendo papel de gato.*

*Minino Jerry,
en las narices de Tom,
transmutándose en lagarto,
en largo largo lagarto.*



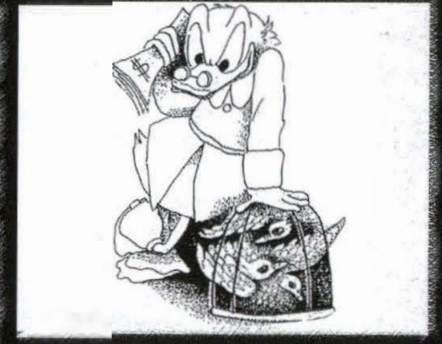
**FÁBULA DE
BUGS BUNNY**

*Viaja por el mundo
con su pata de conejo,
su sonrisa de conejo,
sus orejas y su traza
de conejo.*

*Bien provisto de valija:
hot dog, many dollars,
tabaco rubio,
cámaras Kodak
y repleta la vejiga
de Coca Cola*

*En todas las ciudades:
"¡Bugs, go home!"
"¡Bugs, go home!"*

*Se le advierte y
se le advierte,
pero no le funcionan
las orejas
al Conejo de la Suerte.*



**FÁBULA DE RICO
MC PATO, TÍO
DE DONALD**

*Pato pata amarilla,
pato coupé,
pato Ford
de acornetado claxon
prepotente.*

*Non el pato de Pekín,
non el pato golondrino,
non la oca silvestre.*

*Es Rico Mc Pato,
tío de Donald,
sombrero texano,
líder Pato de Occidente.*

*Ala que alardea,
nada urraqueando,
de yate en yate
zambulléndose
en agua ajena.*

*Pato de Disneylandia,
pato rico, pato
antipático de ruidosa
bocina: Mc Pa-to,
Mc Pa-to, Mc...
Pato mentecato,
presto ansiamos verte
guisado en el plato.*

(De Noé delirante)



El cine o el hombre imaginario*

Por Edgar Morin.**

FICCIÓN

El desarrollo es cuestión de ficción en la gran mayoría de los grandes filmes. El filme de ficción es el producto tipo del cine universal. Repitámoslo para sacudir la evidencia de esta verdad y hacerla aparecer en su extrañeza: el cine europeo, norteamericano, incluso soviético, japonés, hindú, latinoamericano, egipcio y muy pronto el negro africano, se han desarrollado, se desarrollan y van a desarrollarse con filmes de ficción.

La ficción, como su nombre indi-

ca, no es la realidad, o más bien su realidad ficticia no es otra que la irrealidad imaginaria. La capa imaginaria puede ser delgada, translúcida, apenas un pretexto sobre la imagen objetiva. Puede, inversamente, envolverla con una ganga fantástica. A tantos tipos de ficción (o géneros de filme) corresponden otros tantos grados de irrealidad y de realidad. Cada tipo de ficción puede definirse según la libertad y virulencia de las proyecciones-identificaciones imaginarias con respecto a lo real, es decir, a fin de cuentas, según su sistema complejo de

credibilidad y de participaciones. Dicho de otro modo, necesidades afectivas y necesidades racionales se unen arquitectónicamente para constituir complejos de ficción. Esas necesidades están diversamente determinadas según las épocas de la vida, de la sociedad, de las clases sociales, etc. ...Al mismo tiempo, las tendencias dominantes de la ficción nos aparecen como otras tantas líneas de fuerza culturales. Pasamos insensiblemente del plano antropológico al plano histórico y sociológico. Así, lo fantástico, que florece

en la infancia de la humanidad, como en la infancia del arte, responde, en el seno de nuestra civilización burguesa, a las necesidades de una edad mental menor de doce años (René Zazzo). Antes de los doce años y ya más o menos desprendidas las fijaciones animales las preferencias de los niños van a los dibujos animados, marionetas, decorados legendarios, acciones extravagantes. Una encuesta de Kathleen Woolf y Marjorie Fiske sobre los cómics nos muestra que, después de la etapa de los animales y antes de

las aventuras, se sitúa la de lo fantástico (fantasmas). Parece igualmente que entre los tres géneros de filmes preferidos por los muchachos y muchachas menores de doce años, el único común es el filme de fantasmas.

Viene luego la edad en que lo fantástico cae en descrédito; se deja de creer en él, se le desprecia. A partir de los diez, doce años, como han demostrado Bianca y René Zazzo, se afirma una necesidad de racionalización y de objetivación. En adelante la

eficacia máxima y la euforia óptima de la participación tienen por marco las intrigas llamadas "realistas", aunque descabelladas. Los muchachos se desinteresan tanto de lo fantástico como del sueño, y prefieren los actores y los medios reales a los dibujos animados, marionetas y decorados míticos. "Es demasiado infantil", dicen esos inocentes que no saben ni quizá sabrán nunca que el realismo esconde la chiquillada adulta.

Viene por último o puede venir la edad del adelantamiento de las etapas, es decir, de su conservación conjunta, en la que el poder de acomodación de una proyección-identificación, sin prejuicios ni restricciones, es bastante flexible para adaptarse a todos los géneros, gustar tanto lo fantástico como el realismo, la candidez como la sutilidad...

El cine ha nacido en el seno de una civilización en la que lo fantástico estaba ya relegado en el *children's corner*. Sin embargo, la historia del cine no se abstiene en modo alguno en volver a comenzar la filogénesis imaginaria: su momento primero es el de lo fantástico. Pero ese momento está acelerado e inacabado como en un proceso embriogénico. Podemos seguir la huella de los múltiples y convergentes procesos que desintegran, interiorizan, racionalizan lo fantástico para transformarlo en *fantasía* o novelesco.

Podemos ver todos los trucos mágicos de Meliès convertirse en las técnicas clave de la novela del cine-novela (sobreimpresiones, fundidos, encadenados, *travellings*, primeros planos, etc.), los juegos fantásticos de la sombra y del doble transformarse en técnicas genéricamente llamadas "fotografía". Vemos los contenidos de los filmes

>>>



Fantomas.

>>>

deslizarse de lo sobrenatural a lo prodigioso.

El *Fantomas* simboliza el paso de lo fantástico a la fantasía: Fantomas lleva el nombre de uno de los espectros, pero no es uno de ellos; los cortinajes se estremecen, las sombras se agitan, las puertas se abren misteriosamente, pero todo ello se explica *naturalmente*. Los *misterios de Nueva York* traducen este mismo paso de lo mítico a lo misterioso. Las películas de Douglas Fairbanks, extravagantes de acrobacia, están en el límite de lo fantástico e incluso a veces vuelven a él de nuevo (*El ladrón de Bagdad*). Cada brote de lo fantástico va seguido por una recuperación fantasista. A *Nosferatu*, el vampiro sucede el vampiro sacado de los "sucesos" (*M* o *El vampiro de Düsseldorf*).

Lo fantástico solo puede pasar con armas y bagajes al seno de la fantasía bajo el encubrimiento justificador del sueño, de la alucinación, de la locura, de lo cómico. Entra entonces en el circuito racional. El espanto se hace visión de espanto y el mismo *Doctor Caligari* (Cf. *El gabinete del*) ha de ser explica-

do de ser "explicado" como un sueño de un demente. La magia se convierte en la alucinación de *Días sin huella* o en el sueño de *Recuerda*. La voz invisible, cavernosa o cuchicheante no es ya la del doble, sino la voz de la conciencia; las imágenes molestas y turbadoras, las músicas agudas y punzantes que nos hacían entrar en el reino de los fantasmas y de la muerte, nos introducen en adelante en la subjetividad del sueño... El "no era más que un sueño" es una de las fórmulas más usadas para doblegar el filme a la participación racional del espectador y recíprocamente (*Okey Nerón*, *Un yanqui en la corte del rey Arturo*). Llamadas de lo fantástico, como esa inaugurada con *El fantasma va al Oeste* y luego con *La pareja invisible*, suelen ir acompañadas de un indispensable humor, adaptado a una proyección-identificación que solo puede volver a encontrar su antigua alegría en el seno del escepticismo.

El carácter esencial de la fantasía es la *racionalización* de lo fantástico. Múltiples son las racionalizaciones posibles y diferentes según el género de los filmes: cómicos o trágicos,

El Gabinete del Doctor Caligari.

de aventuras, policíacos, etc. ... Así, por ejemplo. El misterio policíaco pertenece a lo fantástico mientras el detective no aporte la racionalidad: en apariencia ha habido fantasmalidad, ubicuidad, brujería hasta el restablecimiento de la identidad (destrucción de la coartada) y el triunfo de la causalidad racional (descubrimiento del móvil). Lo fantástico se racionaliza igualmente en el filme de aventuras. En un primer grado los azares, coincidencias, misterios del nacimiento, predicciones que se realizan, gemelos (dobles), invulnerabilidad del héroe, rozan



El Ladrón de Bagdad.

aún en lo fantástico. En un segundo grado, no es más que un halo mágico lo que se desprende de las hazañas ligeramente sobrehumanas de los héroes y de las coincidencias ligeramente providenciales del filme.

Cuanto mayor es la racionalización, más realista es el filme. La magia se ha hecho subterránea, se ha ocultado y envuelto, es decir, se ha disuelto. El mito está más o menos diestramente llevado a las normas de la objetividad o envuelto de verosimilitud. Ora la magia está

>>>



Nosferatu.

>>> efectivamente destruida, ora no está más que escondida detrás de mil pequeños toques stendhalianos de objetividad y racionalidad. Lo más frecuente es que haya a la vez destrucción y ocultación.

El realismo, ese rechazo de la falsedad para adherirse mejor a la ficción, es la garantía dada a una conciencia que se avergüenza de alistarse en la magia y que ya no puede soñar libremente en el estado de vigilia. En el estado de vigilia es necesaria una cierta verosimilitud para dejarse coger en el sueño. Es necesario que la proyección-identificación sea constantemente alentada por un tímido "eso podría ocurrirme". Necesita garantías de autenticidad. Los modernos Tomás de las salas oscuras ya no pueden creer con el candor de los inocentes.

La fantasía racionaliza y objetiva la magia, pero conserva el núcleo subjetivo de ella. El realismo es la apariencia objetiva de la fantasía, pero la ficción es su estructura subjetiva. La fantasía debe tener apariencia de la ob-

"Cuando el cine se diferenció del cinematógrafo abriendo de par en par los brazos del sueño y de la vigilia, desplegó, en esta ruptura y en esta oposición, un campo de extrañas complementariedades, de incesantes mutaciones, de irresistibles reversibilidades: los rostros se hicieron paisajes"...

jetividad y las estructuras de la subjetividad. Su carácter propio es suscitar un clima mágico en el seno de un cuadro de explicaciones racionales (realistas).

En el seno de la fantasía realista, el encuentro y la amalgama de la magia y de la racionalización abre el complejo de alma: la vida y las aventuras del alma, el amor, irradian sobre las pantallas...

La fantasía es, pues, la ficción preponderante del cine. Consti-

tuye un verdadero complejo de lo real y de lo imaginario, una especie de proteína de alma en la que las necesidades afectivas y racionales han encontrado un cierto equilibrio molecular. Este complejo es mantenido por la adhesión masiva de los espectadores e, inversamente, por las deserciones masivas cuando se rompe el equilibrio. Todo ataque a su "realismo", al igual que, inversamente, todo exceso de realidad, una suspendiendo la adhesión racional, otra deseando la participación afectiva, se descalifican a sí mismas: las reticencias, las molestias, las protestas, el desafecto, hacen estadísticamente de dique a un verdadero impulso tanto del documental de largometraje como del filme fantástico.

En el interior de esas fronteras, el complejo de la fantasía es múltiple, heterogéneo. Por ejemplo, los personajes de un mismo filme no tienen todos la misma cualidad de realidad: una extraña decantación distingue los primeros y los segundos papeles. Estos, racionalizados según un



Un yanqui en la corte del rey Arturo.

tipo medio o género, verdaderos "estereotipos", son "utilidades", reducidos al rango de objetivos dotados de vaga subjetividad. Por el contrario, las normas y las servidumbres de la vida real tienden a evaporarse al contacto con los héroes. Estos constituyen los arquetipos de una humanidad ensalzada. Como decía François Ricci, "hombres verdaderos, pero más fuertes, más diestros, más seductores -verdaderas mujeres, pero más hermosas, de cejas más arqueadas, de piernas mejor formadas". El cine exige con frecuencia lo que descuida el teatro, la belleza de los cuerpos y de los rostros. Al igual que la belleza de las almas... El star-system convierte esas idealizaciones en divinizaciones...

Complejo de lo real y lo irreal, la fantasía se integra en ese complejo polimorfo de lo real e irreal que es el filme. En el realismo e irrealismo del filme hay una totalidad dialéctica en las formas múltiples. Lo verídico, lo verosímil, lo increíble, lo posible, lo idealizado, lo estilizado, los objetos en sus formas, la música informe, se

mezclan según infinitas posibilidades de dosificación.

Esas posibilidades infinitas se fijan y cristalizan en sistemas de ficción que varían, evolucionan desde los orígenes del cine, se multiplican según las necesidades. Su cristalización permite, más allá del incesante movimiento browniano de lo real e irreal, captar la determinación sociológica del filme. Repitémoslo: todo sistema de ficción es, por sí mismo, un producto histórico y social determinado. Los dos arcos aparentemente intangible entre los cuales pasa la ola mezclada de realidad y de irrealidad fílmica -la objetividad fotográfica y la subjetividad musical- están históricamente determinados; es posible una nueva época, un nuevo arte del cine que ignore la música o la exagere, que desobjetive o desubjetive los objetos... Además, las cristalizaciones fílmicas están incesantemente en movimiento, ya que precisamente son sensibles a las transformaciones del mundo real; estas actúan como emisiones radioactivas que desequilibran

y vuelven a equilibrar el sistema con mutaciones químicas o formaciones de isótopos...

Si lo importante, desde el punto de vista sociológico, es la determinación de los sistemas, lo esencial, desde el punto de vista antropológico, es la posibilidad infinita de lo irreal y de lo real.

Cuando el cine se diferenci

* Fragmento del libro del mismo nombre (1956), publicado por Editorial Seix Barral en su Biblioteca breve de bolsillo/ Libros de enlace.

** Filósofo y político francés, nacido en 1921, Edgar Morin también incursionó en la cinematografía: realizó un importante filme, *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*) (1961), que devino en el manifiesto del llamado "cinéma-vérité".

Los nuevos retos de la prensa*

La música del sistema

Por César Hildebrandt.

Bueno, yo quería hablar sobre un tema muy concreto, sobre lo que considero que son las amenazas a la prensa, a la libertad de expresión. Como ustedes saben, hay un fenómeno creciente que es la internetización de la prensa, es decir, la creciente presencia del Internet, el protagonismo creciente de la red en el asunto de la prensa, y aquella prensa que está ya en Internet y no tiene su soporte de papel, esa prensa prolifera. En muchos casos es una prensa personal, es una prensa no profesional, es, digamos, la opinión artesanal difundida con mucha libertad, pero en otros casos hay verdadero periodismo y verdadera investigación. Sobre esto hay un gran peligro que ya se ve venir. En Estados Unidos se sintió ese peligro, es que los gobiernos quieren meterse con Internet y sobre eso hay que estar muy alertas, el gobierno quiere meterse con Internet o las corporaciones quieren apoderarse de ella.

Ya la mitad de Internet empieza a ser de los grandes diarios que tienen su formato virtual. Entonces uno se pasa la mitad de la navegación acudiendo a la gran prensa que, por su presencia, la belleza de sus páginas Web, el diseño, el carácter multimodal de sus páginas, evidentemente le ganan a la competencia. Entonces, si Internet se vuelve la extensión cibernética de la gran prensa no hemos ganado nada, porque la gran prensa es el gran problema y de eso vamos a hablar después: las corporaciones ya le están echando el ojo a la Internet, no solo en el intento de compra de Yahoo por Google, sino en el asunto este de que Internet se está convirtiendo en muchos sentidos en una alternativa informativa contestataria, y, para algunos, peligrosa.

Las grandes revelaciones de los últimos años en relación a la guerra de Irak, por ejemplo, se han sabido mucho más por

“...si el Internet se vuelve la extensión cibernética de la gran prensa no hemos ganado nada, porque la gran prensa es el gran problema...”.

Internet y por blogs personales que por revelaciones de la gran prensa, la cual ha estado muy comprometida con la farsa del señor Bush. Grandes periódicos de antes como el New York Times han caído en el macartismo y en la propaganda gubernamental, y lo mismo le ha pasado al Washington Post y de hecho hay casos clamorosos. Judith Miller, la editora del New York Times, premio Pulitzer, tuvo que ser echada del periódico por las mentiras que publicó durante dos años consecutivos preparando la guerra con Irak y haciendo eco de las farsas de la Casa Blanca y el Pentágono.

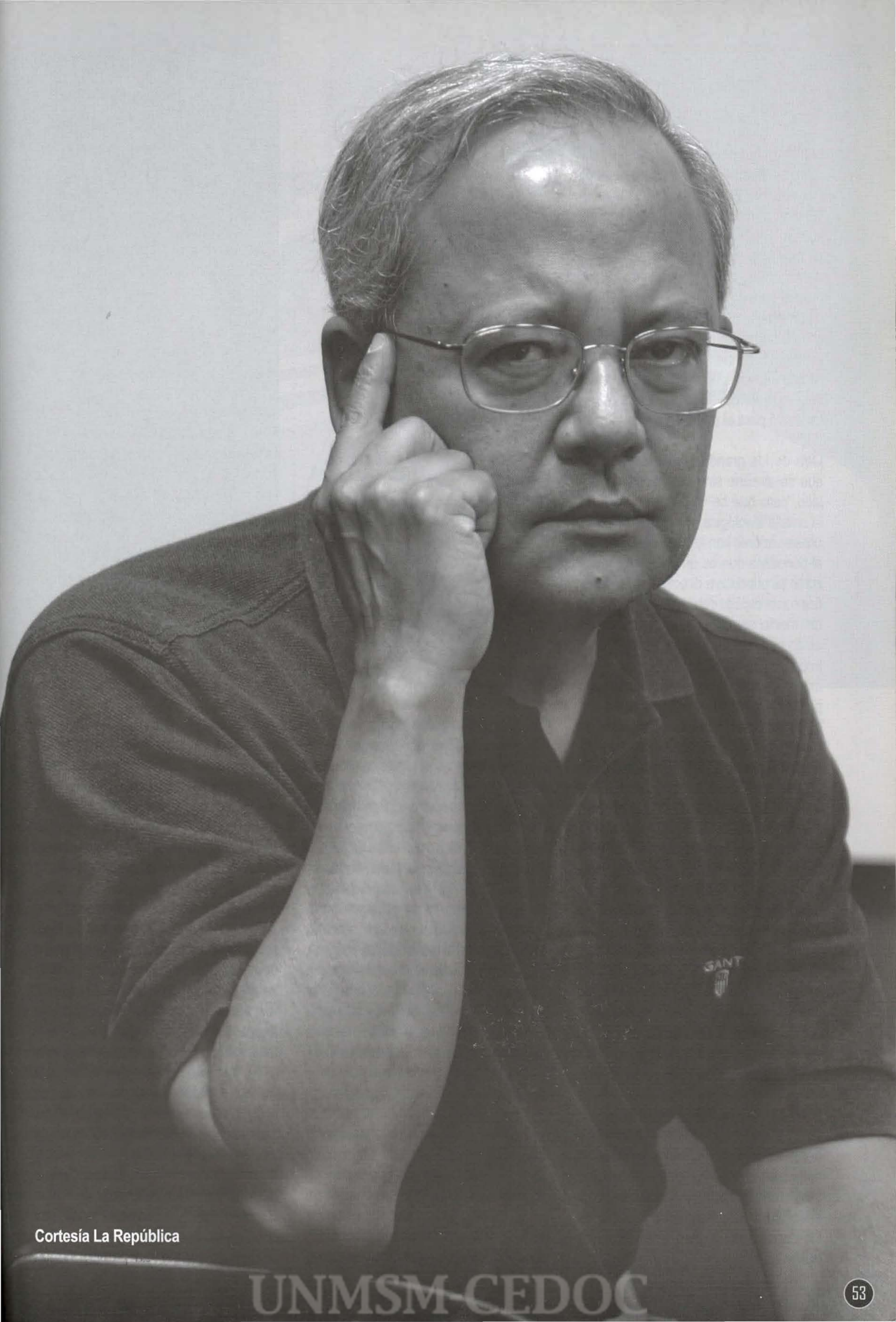
Bueno, el otro gran peligro para la prensa es la concentración de la propiedad de la prensa. En este momento hay 20 grupos en el mundo que controlan la prensa, solo 20, escuchen bien: 20 grupos, es muy poco, es una oligarquía planetaria la que controla la prensa que más influye, incluyendo la televisión. Porque ahora los holdings de comunicación siempre tienen televisión y no estoy hablando de periódicos solamente. Entonces, la concentración de la propiedad es lo que acaba de demostrar Rupert Murdoch, probablemente el más repulsivo de los empresarios conservadores de la prensa, repulsivo por sus métodos, no porque sea conservador, sino porque tiene métodos muy mafiosos, muy gangsteriles. Murdoch se acaba de comprar en cinco mil millones de dólares el Wall Street Journal, que es un diario conservador muy serio: fue el que menos se conta-

minó con las mentiras de la guerra con Irak. Pues ya lo compró Rupert Murdoch, y Rupert Murdoch es un empresario sin escrúpulos, que ha fundado en estos años lo que puede llamarse el periodismo militante neoconservador. Y lo ha ejercido con absoluta libertad y con gran ruido en la cadena Fox, que es una cadena que ha impuesto un estilo reporteril violentamente derechista, por supuesto con el consentimiento, con la alegría de Murdoch y las corporaciones que él representa. Él hace negocios con los Estados y le entrega a los gobiernos prensa dócil, prensa apacible, sumisa, ese es su gran negocio. Y bueno, Wall Street Journal, que era quizás el último gran periódico independiente, ya cayó en sus garras, acaba de sacar al director y Murdoch ya nombró al suyo. El periódico se va a llenar de una información parecida a la que contamina actualmente a la gran prensa norteamericana, que es la información patriótica que quiere la administración Bush.

El 11 de setiembre, como ustedes saben, ha sido usado de un modo sistemático para dismantelar la independencia de la prensa norteamericana y para convertirla en prensa patriótica.

El otro gran drama crucial que afronta la prensa es que el poder económico que antes tenía delegaciones en los medios, tenía nexos con los medios, cónsules y embajadores en los medios, ese poder económico ahora ya no necesita tener embajadores, porque ese poder económico es también el poder mediático, o sea que se ha borrado la intermediación. Los ricos ahora también tienen sus periódicos, no es que se sirvan de los periódicos, es que tienen sus periódicos, y claro, eso, aunado a la concentración, permite oligopolios muy poderosos que pueden influir mucho y pueden sentar precedentes. Lo

>>>



Cortesía La República

>>>

hemos visto por ejemplo en el caso del diario El Comercio. Este grupo tiene El Comercio, El Trome, Canal N, Canal 4, Gestión, lo cual le da un poder especial. Y Perú 21, me había olvidado, quizás su más importante experimento. Eso le da, digamos, una robustez corporativa. Para el tamaño del Perú y para nuestras dimensiones económicas, El Comercio es una corporación. Si hubiera otra que le hiciera contrapeso no estaría mal, pero no hay nada igual, y entonces ese poder tiene que ser contrastado, ese poder es excesivo para el mercado peruano.

Otro de los grandes dramas –y no es que se avecine sino que ya está instalado, pero que se va a acrecentar–, es la batalla ideológica, donde los sectores conservadores han logrado hacerle creer al periodista que es un empleado y que como tal obedece a directivas y se identifica con el espíritu del medio, así el espíritu del medio sea evadir impuestos, como es en muchos casos. Pero esta pleitesía jerárquica al medio convierte al periodista, muchas veces, en una víctima torturada por la presión del medio y otras tantas, en un mentiroso militante, profesional, un mentiroso a sueldo, lo cual implica la peor de las degradaciones del periodismo. En un país como este, donde el desamparo es la bandera del gremio periodístico, donde no hay sindicato periodístico, ni Federación de Periodistas, ni Colegio de Periodistas que hagan respetar la institucionalidad profesional de los hombres de prensa, los empresarios hacen lo que quieren y ustedes lo ven y lo verán y lo habrán visto: los peores sueldos, las peores condiciones, los peores horarios se dan en la prensa. Y las condiciones de trabajo más difíciles se dan en la prensa. Ese es un asunto que nuestra generación no enfrentó y menos resolvió y que los jóvenes van a tener que enfrentar con un carácter mucho más unitario, porque la verdad es que de puro individualistas hemos destruido el gremio sindical del periodismo. Recién los periodistas empiezan a entender que esta palabra satanizada “sindicato”, es absolutamente importante, absolutamente importante. Un poco tarde, sí, pero más vale tarde que nunca.

“Desde 1990 tenemos un solo sistema con diversas encarnaciones, desde el autoritarismo brutal de Fujimori, pasando por el interinato caballeroso y brevísimo de Paniagua, al segundo piso que el Sr. Toledo prometió construirle al fujimorismo (...), y ahora estamos en el tercer piso con penthouse del doctor García”.

Otro peligro es la uniformidad temática, la agenda común, el menú compartido un solo menú para la gran prensa mundial, un solo menú para la gran prensa peruana, uno solo, no dos: uno. Esa uniformidad de los medios que se acrecienta a medida que la aldea global se hace más global y a medida que las alternativas al liberalismo parecen desterradas, y parecen prehistóricas y parecen extravagantes, bueno, esa uniformidad es probablemente el mayor de los peligros, porque hipócritamente nos quieren decir que la discusión ha terminado, que ya no hay debates, que el libre mercado es la única posibilidad y que el comercio, no me refiero al diario, sino al comercio de verdad, que el comercio es la salida y la exportación, sobre todo, es la salida.

Nos quieren hacer creer que Fukuyama tuvo razón y que la historia ha terminado y que todo lo que viene después merece discusiones menores, sobre lo adjetivo, sobre lo secundario. La discusión ya terminó. El capitalismo ha vencido, el capitalismo derrotó al comunismo



y entonces ahora vamos a ponernos de acuerdo sobre los matices. ¡Falso, mentira, absoluta mentira! Ya lo ha dicho alguien, creo que en un par de ocasiones, el hecho de que las respuestas soviéticas no hayan sido las correctas no significa que las preguntas no hayan sido buenas, y las preguntas subsisten: por qué estamos así, por qué los pobres aumentan, por qué las brechas no disminuyen, por qué el hambre continúa, por qué somos tan irracionales, por qué hemos devastado el planeta con un modelo de crecimiento insostenible. No tienen respuesta, pero el triunfo de la derecha a nivel mediático crea una atmósfera de tal éxito, que pareciera efectivamente avivar las discusiones primarias: adónde vamos, qué queremos, qué modelo de acumulación es el que queremos, hasta dónde la propiedad corporativa puede tener derechos.

¿Dónde terminan los derechos de las corporaciones? Es una pregunta que en Estados Unidos resulta ya subversiva en este momento. La plantea Noam

Chomsky, sí, pero además de él, diez más, y los otros están en otra cosa y los líderes de opinión están entregados a la causa conservadora con gran entusiasmo. Entonces, eso que llamaba Walter Lippmann la construcción de consensos ahora es el arte de la unanimidad que ha logrado el sector conservador, porque no solo construye consensos sino construye los miedos que permiten el consenso. Cada consenso viene con su miedo incorporado: es el miedo al populismo, el miedo a considerar que el gasto social puede ser fiscalmente reprobable, inflacionario, el miedo a pelearse con los que cortan el jamón, financieramente hablando, en el mundo, el miedo a ahuyentar el capital extranjero, el miedo a que te cierren las puertas, el miedo a no tener grado de inversión, el miedo, etc. El miedo simplemente es eso. Cada consenso viene con su miedo y la prensa sabe administrar el consenso y el miedo y lo hace con mucha sagacidad y con mucho éxito: ese es el problema.

Por otra parte, otro reto que se le viene a

la prensa es la necesidad del coraje, que ya empieza a ser no un asunto de carácter, no un asunto de brillo personal, sino una necesidad moral absoluta, porque sin carácter no se puede uno enfrentar al poder, y el poder es cada día más violento y, además, secreto, con lo cual el periodista tiene dos dificultades: primero, enfrentarse a la violencia del sistema y, en segundo lugar, al secretismo del sistema, que ya no es la vieja empresa bananera que mataba en Macondo o en Aracataca o en lo que fuese. No, aquí ahora es la empresa que tiene una tercerización en Panamá y otra en Kuwait y que viene aquí con capitales australianos y al final resultan en manos chinas. Majaz es un ejemplo de cómo puede, por carambola, llegarse al final al rabioso capitalismo chino, que asegura el precio del petróleo, dicho sea de paso.

Entonces, la malicia ya no basta, antes bastaba ser suspicaz, antes bastaba ser desconfiado para descubrir cosas. La desconfianza era un capital en sí, ahora no, ahora se necesita dinero para

hacer investigación, tiempo para invertir en esa investigación, se necesitan equipos de investigación. La prensa no los tiene porque no los quiere tener cuando tiene los recursos o porque no tiene los recursos cuando los debía tener. Entonces, las corporaciones pasan piola en todo el mundo. Los enjuagues inmundos, los enredos más sucios quedan impunes en la gran prensa y entre nosotros, los latinoamericanos, la investigación se reduce, en fin, a descubrir quién se robó 14 departamentos del Banco de Materiales, pero las cosas que ha hecho Pedro Pablo Kuczynski, los cientos de millones de dólares que Kuczynski se ha llevado del país o le ha entregado a las corporaciones que representaba, o cuando ganó la Hunt Oil, cuyo representante era Pedro Pablo Kuczynski en el contrato que le firma Toledo, no lo sabemos, no hemos podido investigarlo. Tenemos los datos pero no tenemos equipos ni dinero para

>>>

>>>

investigar. Eso requiere dinero y tiempo y gente especializada.

Entonces, digamos, la corrupción se ha sofisticado y el periodismo ha perdido armas y dinero y recursos, porque las corporaciones no están interesadas en descubrir cosas, porque las corporaciones son la prensa, porque la prensa representa las corporaciones. Entonces, autoinvestigarse sería suicidio. Por lo tanto, ese manto de silencio es un costo enorme para la prensa, un costo que no podemos pagar en este momento. La mayor corrupción de la prensa es la domesticación, y la domesticación es una invitación constante del sistema y de los gobiernos, pero mucho más del sistema, porque al final de cuentas los gobiernos son episódicos, son eventuales, pero lo que queda es el sistema. Lo sabemos muy bien en el Perú. Desde 1990 tenemos un solo sistema con diversas encarnaciones, desde el autoritarismo brutal de Fujimori, pasando por el interinato caballeroso y brevísimo de Paniagua, al segundo piso que el Sr. Toledo prometió construirle al fujimorismo, bueno, se lo construyó junto al hotel Melody, pero no importa, se lo construyó, y ahora estamos en el tercer piso con penthouse del doctor García. Debe ser en Naplo, seguramente, junto a su casa de playa en Naplo, o en París, pero, en fin, ese es el tercer piso.

Cambian las gentes, pero el modelo es el mismo, el sistema es el mismo. Ahora imaginarán lo que pasa en las potencias mundiales. Al fin de cuentas, Rodríguez Zapatero se parece muchísimo a Rajoy y el señor Prodi tiene un juego, una capacidad de jugar que es del tamaño de una loseta, y como no puede salirse de la loseta, al final fracasa y vuelve Berlusconi. Entonces estamos en lo mismo. El sistema no cambia, cambia la gente, el sistema es el mismo y entonces la gente se pregunta: ¿y la prensa, qué papel juega? Bueno, la prensa es el pegamento del sistema, es el aglutinante del sistema. La gente es convocada por la prensa para escuchar las distracciones del sistema, el entretenimiento del sistema, las criolladas del sistema, la manera que tiene el sistema de embrutecernos,



de brutalizarnos, de frivolizarnos, de estupidizarnos, y lo hace con una eficacia mundial, porque la vulgarización de los públicos no ocurre solo en el Perú. Está ocurriendo en Italia. En España hace rato que ocurrió. En Inglaterra la prensa basura es la que vende millones. The Independent está en crisis, Le Monde está en huelga, han tenido una huelga hace un mes, han estado a punto de tener un gravísimo conflicto.

Los grandes periódicos de ideas se están extinguiendo. Eso es una conspiración mundial. Sí, sí, y puedo jurarles que no soy paranoico todavía. No sufro de paranoia, pero es una conspiración mundial. El sistema ha segregado un mecanismo de defensa tan perfecto, por eso es que no hay que subestimarlos. Tan perfecto que ha producido una sola escenografía, un solo mensaje, y aspira a un solo público, un público que aplauda cuando se asome el letrero de los aplausos y que deje de

aplaudir cuando salga el stop. Ese es el público, ese es el público, un público que puede avalar todo, todo lo que el poder político hace en nombre de las corporaciones que son las que gobiernan. Amí no me van a venir con el cuento que el que gobierna es el señor Bush. Hombre, no. No gobierna el señor Bush: gobierna el complejo militar-industrial que ya había denunciado el general Dwight David Eisenhower en su tiempo, y que ahora tiene un poder incontestable. Gobierna el lobby israelí, gobiernan las grandes transnacionales, gobierna Wall Street, sí, sí, en las islas Bermudas, y todos tienen una conexión con los capitales golondrinos. Gobierna más Dick Cheney que el señor Bush. Ese es el que representa a las corporaciones, el vicepresidente es el presidente, él es el presidente. Entonces estamos asistiendo a una batalla absolutamente desigual: una hormiga contra un mamut resurrecto, ni siquiera un elefante, es un auténtico mamut. Podremos, no sé si podremos,

pero vale la pena luchar, porque si no, la verdad es que esto no vale la pena ni para mencionarlo. Pelear por fueros especiales para la prensa es pelear por una causa digna, sumarse a la música del sistema es convertirse en un parásito, es abandonar toda aspiración, es cerrar la caja de los sueños y meterse en la caja de zapatos, y entonces es mejor dedicarse a otra cosa. Pero eso es lo que pretenden. Lo que pretenden es lograr que no pensemos, lograr que nos distraigamos. Entretenimiento es la palabra.

Y el otro peligro es cómo las universidades están siendo crecientemente monopolizadas por los sectores conservadores para producir como fábrica de ideas, como fábrica de matrices ideológicas, como fragua de valores, generaciones X sucesivas al infinito. Ser de una generación X es no interesarse por el mundo. Es vivir la vida al día, es aspirar a lo que la televisión más o menos te dice o te

“Pelear por fueros especiales para la prensa es pelear por una causa digna, sumarse a la música del sistema es convertirse en un parásito”.

dicta como objetivo: una mujer, un carro, un depa. Si pides más, eres un imbécil: una mujer, un carro, un depa, sí, nada más, esa es la generación X, la que no cuestiona, la que no se formula preguntas, la que ya tiene todas las respuestas, porque las ha recibido en xerocopias o las ha recibido por e-mail, y entonces ese mundo es el mundo de ensueño del sistema, pero se está produciendo. El sistema universitario privado cada día produce más periodistas que están convencidos de que su papel es informar. Ellos creen que informan. No tiene la menor idea de lo que están haciendo. Ellos informan lo que su jefe de redacción quiere que informen, y el jefe de redacción informa lo que el director decide que se informe, y el director tiene un teléfono rojo con el presidente del directorio, que, a su vez, tiene dos teléfonos rojos con los que ponen el billetón, y los que ponen el billetón obedecen a un directorio fantasma en las Islas Bermudas que, a su vez, tiene una conexión con los capitales golondrinos que vienen y van, y todo es un tejido universal de poder, y, claro, si uno no cuestiona nada de eso, claro, se convierte en parte de eso, y ese es, digamos, el gran sueño del sistema.

Hace muchos años la batalla ideológica que dio la derecha, tras el susto de mayo del 68, fue una batalla mundial. Aquí no supimos que era mundial. Nos enteramos después que había sido una batalla mundial en donde los conservadores actuaron con inteligencia y la izquierda fatalmente actuó a veces con el ánimo destructivo del neurótico. La izquierda sensible, poética, importante en términos intelectuales, sin embargo no tuvo facultades organizativas para enfrentar esa embestida tremenda de la derecha que ganó la batalla de las ideas.

El pensamiento conservador se apoderó de las universidades y al final de cuentas la política resulta del goteo académico de ese triunfo conservador. Sí, claro que sí. ¿De dónde creen que nace gente como el director del diario Correo, tan amigo de César Lévano, como ustedes saben? De ahí, él tiene esa especie de arrogancia intelectual que nace de la membresía internacional del pensamiento conservador. Lee The Economist, consulta el Wall Street Journal. Digamos, es un tipo que se ha comido siete u ocho libros, no creo que más, sobre el liberalismo. El ortodoxo ha leído a Leo Strauss, un tipo importante para ellos, o sea los Chicago Boys. Los Chicago Boys le deben mucho a Strauss. Para combatir al adversario hay que conocerlo. Strauss es un profesor que murió en 1973. Estuvo viviendo en Estados Unidos desde el año 1938 hasta el año de su muerte. Era un erudito, especialista en filosofía griega, pero creó por lo menos tres generaciones de pensamiento conservador. Strauss tiene un concepto muy claro: la verdad y la mentira no existen. El mundo es una casualidad química, el mundo es una pigría en el cosmos, no hay dios, ni hay redención, no hay verdad, no hay mentira, pero añade: a la plebe hay que mentirle, sí, sí, sí hay que mentirle. A la gente común hay que decirle que existe dios, para que tenga miedo, que hay valores, para que se reprima. En realidad, no hay valores ni hay dios pero es importante crear mitos represivos, y es importante que haya gente que se lo crea. La plebe como escenografía social, como los extras en las películas mexicanas de los estudios Churubusco. Pero tiene que haber gente a los que él llama los caballeros, que son como Bush, que son los que se tragan el asunto. Bueno, tienes que ser medio bruto y medio alcohólico para ser Bush, ya lo sé, hay que hacer un esfuerzo, pero, en fin, tiene que haber funcionarios que hagan exactamente la tarea de intermediar. Eso está detrás del pensamiento conservador, eso detrás. Gente como Strauss es citada constantemente por los ideólogos conservadores, por los filósofos conservadores, porque, aunque ustedes no lo crean, ellos tienen una batería de supuestos pensadores,

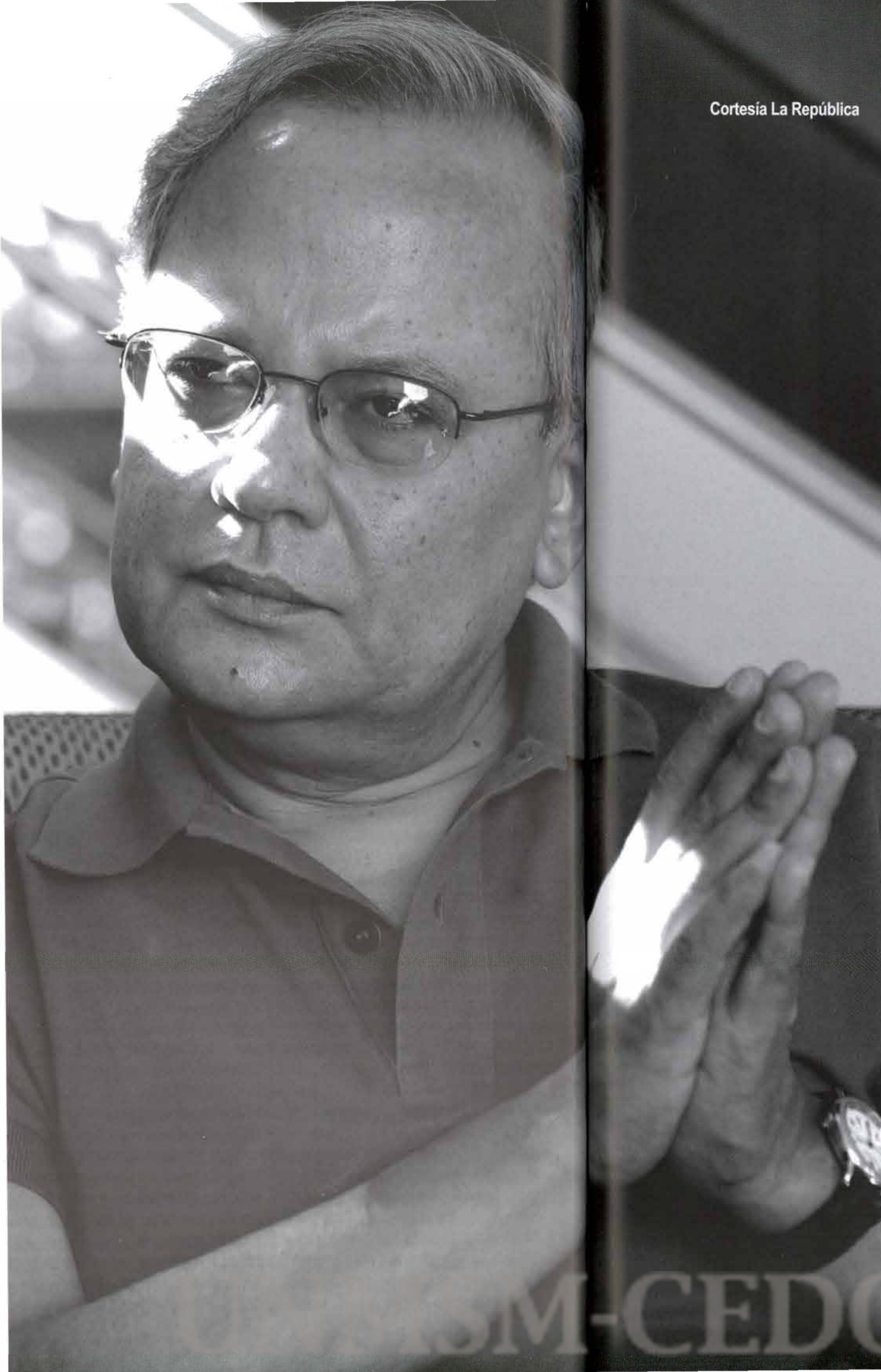
>>>

>>>

y bueno, enfrente, a la izquierda que en realidad parece huérfana de Pol Pot, sobrina abandonada de Mao, que ahora se llama Mao Corporation. Qué más, ¡qué tipo de desamparo, de intemperie, es la que sufre la izquierda!

La derecha ha aprovechado mucho estos años. Ha construido un mundo que es el que vivimos. Salir de esto no va a ser fácil, va a ser difícil salir a la independencia, al aire otra vez respirable, salir a la libertad, no va a ser fácil. Vamos a tener que reconquistar este asunto, y sí, de repente va a ser bolivarianamente. Al final de cuentas Bolívar llegó aquí para que dejáramos de pensar como el virrey. Bueno, pues, ahora hay un virreinato infinitamente más poderoso que el de España, infinitamente más ecuménico que el de España, infinitamente más agresivo que el de España en términos culturales, y entonces, ¿dónde está nuestro Bolívar? Habla como cachaco y se llama Chávez. ¿Qué es esto? No puede ser. Acá hay un malentendido. Ese no puede ser Bolívar, Bolívar tendría que estar entre nosotros también y tendría que tener cultura y pueblo y tendría que ser una mezcla de Barrantes con Lévano, ¿pero dónde está? Y yo, por supuesto no voy a incurrir en la pretensión mentirosa de decir que me siento de izquierda. Yo lo hago solo porque estoy harto del monopolio conservador en la prensa. Me tienen hasta acá con este asunto de "tenemos el poder y por lo tanto tenemos la razón". Andá a cantarle a Gardel.

Nos dicen: "tenemos el poder, tenemos la razón, tenemos la historia de nuestra parte". Hombre, nunca he visto más soberbia, nunca he visto soberbia más generalizada que esta. Aburre la derecha porque está en todas partes. Uno enciende el televisor y está Alan García con una señora en la cocina de Palacio, parece, hablando de recetas de cómo salir de la pobreza... Qué sinvergüenza es este tipo. Da recetas de cómo salir de la pobreza y la señora en vez de, en fin, por lo menos cuestionar la receta, se muere de la risa, y le añade un cubito Maggi a la receta. Uno enciende la radio y allí está mi amigo Raúl Vargas diciéndole al Presidente:



Cortesía La República

Señor Presidente, una pregunta un poco difícil, ¿cómo se siente en la altura?". Madre mía, qué difícil la pregunta. Esto es literal, cito con comillas. Y uno abre los comercios, efectivamente abre los comercios, y virtualmente casi se lee lo mismo. Basta con leer un periódico y ya casi uno leyó todos. Bien difícil encontrar algo distinto. Claro, para eso está La Primera, pero el problema es que La Primera no pone traviesas en la contracarátula, no tiene la culolatría como doctrina. Además, no regala cubiertos, no sortea. Tiene un marketing desastroso la pobre La Primera. Desde luego, yo hago cola en una fábrica y le pregunto a un obrero: Entre La Primera y El Trome, ¿qué prefiere? Y compra El Trome y por eso El Trome tiene 365 mil ejemplares. Es que ese es el mundo que hemos hecho, donde un obrero heredero de los viejos obreros de Vitarte, herederos del padre de César, herederos de la stirpe proletaria que encarnó Delfín Lévano, estos obreros que antes escuchaban ópera, ahora compran El Trome y están felices. Están felices y saben a quién le pegó Angie Jibaja, pero no tienen la menor idea de quién es el señor Lugo. Crean que el señor Lugo es el nuevo volante del Universitario de Deportes.

Ese es el mundo que hemos creado. Sí, si ahora el éxito de esta especie de alfabetización masiva es un éxito también del sistema. Es decir, la desinversión en educación es una inversión para el sistema. Mientras más gente se entretenga con las traviesas menos peligro de que el sistema sea cuestionado. Así de sencillo. Mientras más magalismo, menos política, mientras más gente esté interesada en a quién le va a sacar la vuelta la señora de la novela de las nueve, menos preguntas incómodas para el señor Presidente, y claro, todo es parte de lo mismo. La interacción de las cosas es algo muy importante de entender para comprender por qué la clase proletaria es la clase que más asiste al fútbol, que no es fútbol. Hace años que se dejó de jugar y nadie se ha dado cuenta. Eso que se juega aquí en el Perú no es fútbol. Es un remedo. Esa clase proletaria es la que más compra los diarios chicha Ajá, El Trome, es la que más compraba la prensa fujimorista, es la que más

propensa estuvo a extender una mano mendicante ante el ciudadano japonés y a decirle "gracias". Es la que más ha votado por Keiko Fujimori, y entonces hay que ponerse una piedra en el pecho y decir ¿qué hemos hecho, cuánta es nuestra responsabilidad? Sí, claro, una cosa es hablar de los pobres y otra cosa es hablar de los pobres como comparsa de las grandes políticas. En este país, el señor Presidente de la República traicionó cada coma de sus promesas electorales, y exactamente hizo lo que prometió no hacer. ¿Cuánta gente salió a la calle a decirlo, cuánta? No la vi. ¿Vieron ustedes? Sí, en provincias. Aquí en Lima, en el centro del poder, ¿dónde estuvo, dónde estuvo el enojo que echó del poder a Lucio Gutiérrez, que hizo lo mismo en el Ecuador, dónde estuvo la ira que echó a Sánchez de Losada en Bolivia? ¿Dónde? No la vi. La gente leía El Trome y veía a Magali y seguía en lo mismo, y cuando Fujimori aterrificaba a media Lima y a todo el Perú, ¿cuándo, cuántos se pelearon? ¿Cuántos? Quinientos, ochocientos cincuenta, no más, y los demás leían El Trome y veían a Magaly. Sí pues, disgusta oír eso, disgusta, claro, porque nos refleja una imagen cuestionable de nosotros mismos. Este no es un país heroico, hagásmolo heroico, hagásmolo resistente. Y la heroicidad ahora es muy modesta, no requiere lanzarse de un morro, no requiere quemar el último cartucho, no requiere vencer a Arturo Prat. Requiere ser digno, digno y conservar la libertad de pensar, nada más. Así es usted un héroe, un pequeño héroe cívico, que, junto a muchísimos héroes cívicos, harán de este país algo más respetable y no la chacra que a veces parecemos habitar, en donde el doctor García se siente tan bien después de haber incumplido absolutamente todas sus promesas. Gracias. 📱

* Ponencia de César Hildebrandt presentada en el Foro Poder Mediático organizado por Prensa del Centro Cultural de San Marcos el presente año, y que salió publicada en el libro *Poder mediático*. Fondo Editorial de la Asociación Civil Universidad de Ciencias y Humanidades. Lima, octubre de 2008.



Scrash-fobia, filorrealismo, estandarización, arte y cultura hoy

Por José Rojas Bez *.

Cuando comenzaba mis estudios del Bachillerato, en el ya distante 1962, un antiguo profesor de Literatura, llamado Otto Malletá, tuvo a bien recomendarme la lectura de **La deshumanización del arte**; experiencia de las letras y el espíritu imposible de quedar aislada para nadie que amase el saber y disfrutase, con la avidez propia de la adolescencia, los horizontes abiertos día a día. **A La deshumanización...** siguieron otras lecturas de y sobre Ortega y Gasset, de manera que las ideas sobre el valor y función de las perspectivas asumidas y las circunstancias dadas no cesaron nunca de merodear en mi memoria.

A un amigo del profesor Otto, llamado Arnoldo Martínez y con el tiempo también uno de mis mejores amigos (y no es tan extraña la cercanía a pesar de la diferencia de edades, pues los tres nacimos y coincidíamos en vacaciones en un pueblo llamado Banes), le debo otra sugerencia cuya buena acogida nunca llegó a imaginar.

Arnoldo, sin duda uno de los mejores fotógrafos reconocidos de su generación, gran retratista y paisajista, admirador de Yusef Karsh y de Cartier-Bresson, fue también excepcional melómano, capaz de llevar en la memoria los conciertos de Beethoven y Brahms, y mucho más.

Escuchábamos música como correspondía entonces, en acetatos con "scrash" y, a veces incluso, algún otro ruido, pero grabaciones insustituibles para aquellos capaces de distinguir a la perfección (y disfrutar las diferencias) entre un concierto interpretado por Menuhin y el mismo ejecutado por Heifetz o por Milstein. A mí, por supuesto, que nunca he llegado a alcanzar el oído de Arnoldo, en aquel entonces me sonaban igual.

Imberbe aprendiz, me quejaba de esos "ruiditos". No recuerdo bien si solo porque

"Me preocupa la tendencia a la inflación de lo tecnológico más allá y por encima de lo genuinamente estético, y de ninguna manera la utilización de la tecnología en busca de nuevas formas y calidades genuinamente artísticas".

me molestaban o si también por cierta vanidad o lucimiento de adolescente (en tal caso, por favor, no juzguen con demasiada severidad la vanidad juvenil: conozco a muchos que no son tan juveniles y son mucho más vanidosos aún), pero de cuando en cuando hacia la observación de la "molesta existencia" de los mismos.

La lección que me dieron, con mezcla de amistoso afecto, lástima paternal y magistral reprensión, fue simple y profunda: "No oigas el *scrash*. Nadie te obliga. Escucha y disfruta la música".

Sin poder imaginarlo en aquellos años "preinformáticos", "preláser" y "pretantas cosas", me estaban entrenando para afrontar uno de los más serios problemas (y deficiencias) de la actual cultura del espectáculo y de "otras-ciertas-cosas-más".

I.- La tecnología para nuevas artes y la tecnología en contra o a pesar del arte
Desde cierta perspectiva, estamos en la "cultura del antiscrash" o "scrash-fobia", de la incapacidad de escuchar la música a pesar del scrash, del no saber disfrutar un gran poema en una publicación barata y otros fenómenos similares; amenazados por la institución de una cultura cuya fina-

lidad y máximo logro es, metafóricamente hablando, la eliminación del scrash, del papel de segunda, y de otros medios técnicamente "defectuosos" aunque para ello se elimine, no se produzcan o se soslayen la música y el poema grandiosos.

Ante el posible dilema, nos hemos ido habituando --o, mejor, nos han ido acondicionando-- a preferir la tecnología, la limpieza y potencia del sonido, la calidad de la impresión, la definición de la imagen, antes que los valores de la obra y la hondura o riqueza de la situación estética y humana.

¡Vivan las "descargas" musicales de tercera y cuarta categoría avaladas por los magníficos amplificadores dolby, 5.1 y demás maravillas tecnológicas! ¡Vivan las preciosas ediciones de literatura basura!

Y hasta nos ahogamos en un falso dilema. En principio, nada debiera impedir que uniésemos ambos extremos, sumando la calidad y validez de las obras con el desarrollo tecnológico. Sin embargo, una cosa es la razón y la sensibilidad estética y... otra los usos, costumbres, espectáculos y... negocios.

Me preocupa la tendencia a la inflación de lo tecnológico más allá y por encima de lo genuinamente estético, y de ninguna manera la utilización de la tecnología en busca de nuevas formas y calidades genuinamente artísticas.

Si siempre ha habido gran arte y genuina cultura que no han podido, o no han querido, contar con la más avanzada tecnología--no solo el arte pobre y otras modalidades como el "primitivismo" sino muchísimas más--; también ha habido siempre arte y cultura que se han servido de los últimos hitos tecnológicos. Arte y situación estética genuina, y honda manifestación de la cultura, ya sea con o sin aprovechar el último grito de la ciencia y la técnica, resultan posibles y, además, deseables en cuanto a diversidad y posibilidades

>>>

>>>

se refiere. Solo devienen preocupantes los extremos que se aferran a una falsa dialéctica lineal y ascendente, básicamente neoplatónica, del arte como tecnoestética que supera etapas en consonancia con el progreso técnico, el que prioriza equipos y medios sobre arte y estética, así como el que reniega tajantemente de los nuevos materiales y soportes.

La cuestión no reside en negar que la música y las artes escénicas en el auditorio o el escenario óptimos y con los equipos excelentes sean mejores que la misma música y espectáculos con *scrash*. Ahora bien, tampoco podemos ignorar que las artes audiovisuales (dígame toda la historia del cine, por ejemplo) no requirieron la alta definición ni la imagen virtual para realizar obras satisfactorias, aunque seamos partidarios y pongamos mucha fe en su desarrollo. Yo mismo fui y soy uno de los primeros defensores y entusiastas de las nuevas tecnologías y matrices, en el nuevo cine y el nuevo arte. Creo en las nuevas técnicas y las nuevas posibilidades formales; mas, ... por añadidura y no como necesaria exclusión de las anteriores; ni potenciando la informática y las tecnologías por encima del mundo de imágenes, de la estructura signíca genuinamente artística y estética, y soy gran amante del arte digital, el anime y otras manifestaciones de este rango.

Lejos de una auténtica rebelión de las masas y democratización, hoy acecha con engatusadora faz, sin embargo, la sumisión, mediatización, estandarización de los públicos y de los productos ofrecidos

y consumidos: "Toma, amigo, este dolby surround, escucha esta música—basura que sonará sin *scrash* y... sé feliz" "Toma, amigo consumidor, compra alta definición con recepción por satélite y el "mejor" cine digital del universo, y... extasiate místicamente".

¿Y dónde queda la genuina experiencia estética?

Desde la primera piedra tallada y el hollín para imprimirmasos y figuras en las cavernas prehistóricas, pasando por la imprenta hasta hoy, el arte y la cultura avanzaron utilizando las nuevas tecnologías; lo que sucede es que nunca estuvimos tan sumergidos en el extremo superficial, **fragmentario y vacío**; nunca antes fuimos tan incapaces de oír la música a pesar del *scrash* y, peor aún, hemos llegado a preferir los maravillosos amplificadores **a expensas** de la calidad de la obra musical, y el asombroso cine satelital a costas —¡ojalá fuera en función— de la genuina experiencia filmico—estética.

En términos algo más académicos: los tecnócratas, los manipuladores de masas y, sobre todo, los negociantes han desplazado el acento, en la recepción de la obra, desde las cualidades de la estructura signíca (o signíficante) y la puesta en ejercicio de la imaginación y creatividad del espectador hacia el regodeo en la tecnología y las matrices productoras y reproductoras de sensaciones, con la consiguiente pérdida de la autenticidad estética de las imágenes y la situación, a favor de su espectacularización.

Menos mal que existen los ya imprescindibles animes, una valiosa música techno y electroacústica, el arte digital con manipulaciones creativas de la imagen virtual, y una infinidad de valiosas creaciones. Hablamos de una tendencia remediable y no de una regla absoluta. Bueno, quiero ser optimista.

II.- Mass media y espectacularización

En correspondencia con el predominio y deslumbramiento de la tecnología sobre la riqueza y hondura significantes, sucede que la mayor parte del tiempo libre o como espectadores del ser humano de hoy resulta ocupado por los medios y artes audiovisuales.

Tiene cierta lógica. En todo momento alguna de las artes ha imperado sobre las demás en la ocupación del tiempo libre y las actividades sociales. En algún período fue la danza, cuando no el teatro; o la literatura (no digo "la lectura", aunque la incluyo), en especial los "recitales" orales y los relatos o cuentos dichos por un narrador en un hogar, salón o plaza; y el dominio de una o dos artes o medios nunca ha implicado la desaparición del resto, sino una "estratificación" de los mismos y de sus públicos o consumidores.

Algo así ocurre con nuestra audiovisividad, quizás en particular con el cine, pero en general con toda la audiovisividad electrónica y massmediática, que ha ido dejando para públicos menores o para consumos más ocasionales o especiales al teatro, el ballet, la danza,

la ópera y otras artes e instituciones.

Tal orden de fenómenos no me alarma e, incluso, para ser drástico y alcanzar los lindes del esnobista posmoderno, me inquietaría algo pero no demasiado que las demás artes y manifestaciones desapareciesen –¡ojalá no ocurra así!– en cuanto tales, para integrarse en la audiovisualidad contemporánea

Me explico, no creo ni me gustaría que llegase a suceder, pero no me apenaría demasiado si los medios y las artes audiovisuales estuviesen abocadas hacia una plenitud integradora en todo sentido.

Sin embargo –y sigo por el momento en el reino de lo posible y lo... amenazante– parece que el consumo cada vez menor de la mayoría de las artes y de las experiencias estéticas más genuinas (lo mismo tradicionales y comunitarias que modernas) y el consumo cada vez mayor del espectáculo banal y pseudoartístico en los modernos medios audiovisuales nos acerca al peor extremo: la espectacularización y la banalización supremas de las obras ofrecidas por los mass media.

III.- El impertérrito realismo de los medios audiovisuales

Paradójicamente, de uno u otro modo, moviéndonos de lo potencial y virtual a lo real y actual, he aquí la persistencia del “naturalismo originario” en los medios, más allá de la “lógica” interna de los recursos y tiempos de los mismos y del devenir de las artes.

El cine cine (“cine” como arte, como obra, incluyendo al doméstico, y no como “instalación” o edificio con palomitas, refrescos y comercios anexos), primera de las artes audiovisuales massmediáticas y electrónicas (por supuesto, le precedieron las artes audiovisuales escénicas), nació en tiempos y con ansias de realismo y naturalismo, cuya clara filiación predominante fue la novelística de Balzac, Clarín y Gogol; la pintura de Corot y la música posbeethoveniana a pesar de los amagos fantásticos e imaginativos iniciales (tipo Meliés y escuelas nórdicas y alemana) que, después de todo, serían puestos en función, sometidos a este espíritu (como la descomunal imaginación anticipatoria en la novela de Verne).

Las aspiraciones realistas decimonónicas (atrapar y reproducir “la realidad” en su movimiento), tan unidas al objetivismo, el empirismo y el puro sensorialismo, contribuyeron al nacimiento del cine marcándolo de manera capital, no creo que “ontológicamente” pero sí sociocultural e históricamente, a veces de modo favorable y a veces desfavorable.

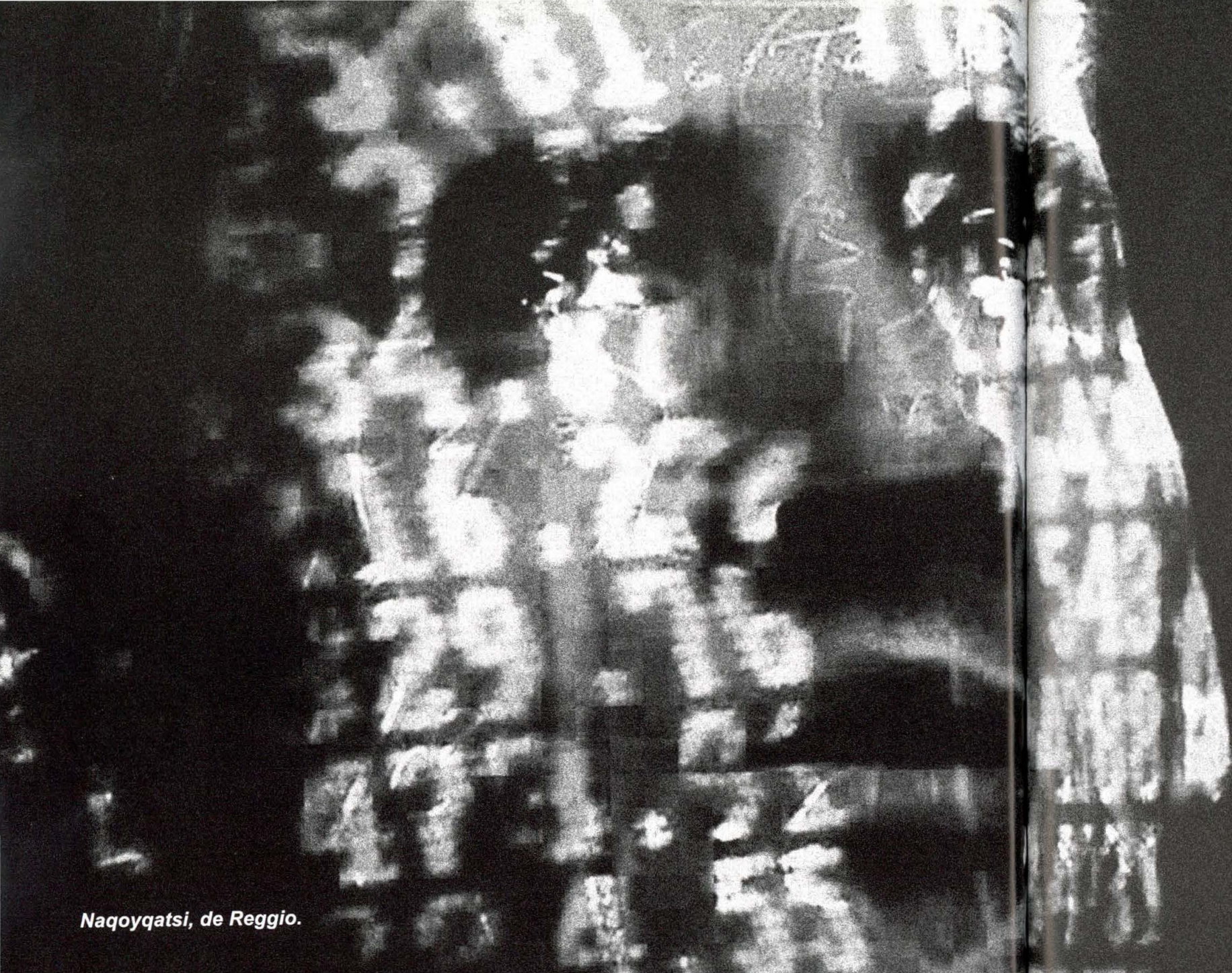
A pesar de la evolución casi a saltos vertiginosos de las artes durante el siglo XX, en su despegue de la figuración y la estética realistas, lo mismo en la poesía y toda la literatura, pasando por las artes plásticas hasta incluso las artes escénicas; el cine ha persistido en sus empeños realistas, y no por añadidura, de modo sumatorio junto a otros empeños, sino de manera dominante y cada vez más predominante, sometiendo

lo más imaginativo a los cánones de la verosimilitud y el realismo especular.

El cine y, en general, la imagen audiovisual massmediática común ha seguido siendo básicamente Balzac y Galdós, Corot y Guerassimov, Bizet y Massagni y no la casi infinita gama de creadores que desarrollaron y enriquecieron los horizontes estéticos a lo largo del siglo XX, desde los Unamuno, Joyce, Faulkner, Kafka y Bretón, los Pirandello y Artaud, los Debussy, Stravinsky y Schoenberg, los Dalí, Duchamps, Picasso y Kandisky, hasta hoy.

Más allá y más acá de los fugaces y poco difundidos intentos de muchos cineastas, incluyendo aquí a los videastas (Renoir, Bergman, Godard, la Nuevas Olas francesa, inglesa y de otros sitios, MacLaren, Buñuel, la Escuela de Barcelona, Andy Warhol, June Park, Tarkovsky, Peter Greenaway,...) para enriquecer al cine, la audiovisualidad y el mundo con los aportes dados desde el impresionismo, el expresionismo y el surrealismo hasta el más radical abstraccionismo y el conceptualismo; el cine ha permanecido esclavo de la figuración realista. Continuamente se “despoja” y “descontamina” –¡qué lástima!– de cuanto altera su añorada ilusión de realidad. Salvo gloriosas excepciones, no solo el cine tradicional de ficción, también los dibujos en 3-D y hasta el arte virtual, buscan “parecer real” o, al menos, muy verosímil.

>>>



Naqoyqatsi, de Reggio.

>>>

Superaltísima definición (tan alta que ya no se trata solo de puntos y líneas sino de la elevación de un satélite emisor), 3-D e imagen virtual (a la que se llama así, ignorando que toda imagen es virtual) se dedican a simular la realidad, a veces de manera "tan perfecta" que van más allá de lo verdaderamente sensible (en detalles, distancias hiperfocales y otros elementos afines), no en función de ampliar nuestra mirada, conceptos y sensaciones, sino para subordinarlos a las "ilusiones de realidad".

¿Somos tan escasos de mente, imaginación y espiritualidad que necesitamos tan alta tecnología para lograr sensaciones especulares de las

realidades inmediatas, en vez de crear nuevas percepciones de la realidad y nuevas realidades sensibles, como se afanaron los grandes artistas de todo el siglo pasado?

IV.- Gran público, pequeños públicos, comercio y arte

¿Por qué la "deshumanización del arte", paradójicamente tan enriquecedora de las formas y el espíritu, y triunfadora en las demás artes, solo fue tangencial, cuando más, portadora de algunos tonos en el cine y las artes audiovisuales contemporáneas?

A la primitiva vocación realista (objetivista, sensorialista y pragmática)

como espejo del hombre en cuanto ser socioeconómico y sociopolítico; se vinculan las razones de la industria y el comercio, y su aspiración a grandes públicos, "masas consumidoras", aunque fraccionadas en infinidad de pequeños grupos.

En general, los grandes públicos no han sido los consumidores de un arte que requiere especial entrenamiento receptivo más allá de la preparación a la que acondiciona implícita, subyacentemente la cultura, en nuestro caso centrada en el reflejo especular de lo social.

Nuestro acondicionamiento histórico e institucionales y, quizás más aún, los

intereses comerciales no han permitido aún en el cine una revolución similar a la que trajo el desarrollo industrial y, luego, la "década prodigiosa" para las telas, modas, diseños y decorados, para la música y otras artes", cuando las grandes masas consumidoras comenzaron a vestir telas a lo Mondrián, Miró y los abstractos y suprematistas; oyeron una música con instrumentos e instrumentación (desde Schoenberg a la música electroacústica) que trascendieron (o, al menos, se sumaron, se añadieron enriquecedoramente en exposiciones y ambientaciones) a las melodías puramente románticas y postrománticas del siglo XIX y comienzos del XX; decoraron las casas

con reproducciones que ya no eran simples retratos ni "cisnes"; asistieron a obras escénicas que rompían con toda la dramaturgia y el espacio escénico tradicional (incluyendo las luces y decorados).

Podemos pensar en flujo y reflujo pero, sin necesidad de la exclusión y la sustitución, la enriquecedora sumatoria de formas, estructuras significantes y "espíritus" ha permanecido en la mayoría de las artes y medios.

Cien años después —y nada menos que los 100 años del siglo XXI—, el cine sigue concibiéndose básicamente dentro de los márgenes de la simulación realista, a pesar de la existencia de un gran género, la animación, que, desde su lógica y espíritu interno, desde las primeras técnicas del dibujo a mano hasta la moderna 3-D informática, favorece todas las posibilidades de lo imaginario, la fantasía y el más subjetivo lirismo.

¿Acaso la inflación de lo tecnológico y la cultura que hemos apodado "antiscrash", unida a la persistencia del realismo decimonónico y a los intereses comerciales de las grandes productoras en los modernos mass media, lograrán llevarnos a una nueva era que —así como otras abjuraron, de la oralidad y la memoria mediante el libro y las agendas electrónicas— ahora nos incita a renegar de la imaginación y el libre ejercicio del espíritu y la mente, en pos de imágenes prefijadas, precocidas de las realidades sensibles servidas con el más atractivo hechizo tecnológico?

Más que un problema ontológico del cine, las artes y, menos aún, el hombre; ello radica en una deficiencia de la cultura contemporánea y, medularmente, en los derroteros trazados por las estandarizaciones, globalizaciones y detenciones del poder, la distribución y el consumo.

V.- Y sin embargo... lo potencial, lo virtual y lo ya dado Nos movemos, ya lo hemos aclarado, en el campo de las amenazas y no de lo inevitable. Quiero creer todavía posible la sumatoria más que la sustitución, la

tecnología al servicio del espíritu y no vendida putativamente como espíritu y esencia, y la posibilidad de que los grandes públicos lleguen a alcanzar por una u otra vía la diversidad y riqueza posibles de la experiencia estética, aún como pequeños grupos "cada uno con lo suyo".

En los ámbitos de la audiovisualidad massmediática, hasta cierto punto los cineastas "no realistas decimonónicos" (amplio rango donde incluyo lo menos objetivista—especular, desde el *Dogville* de Von Trier, pasando por Terry William, cierto Almodóvar, las locuras tipo Tim Burton, la audiovisualidad honda y placentera de *Koyanishqatsi* y el *Ánima mundi* de Reggio, hasta... Bueno, el "hasta" serían muchísimos, por suerte. Dejémoslo aquí.

En lugar especial, el videoarte y el videoclip vienen poniendo a salvo esa anchura de horizontes que incumbe al arte y a la estética.

No nos extrañe, pues se han movido en armonía con las artes plásticas y escénicas más ricas de los últimos tiempos y, por su parte, el carácter promocional del clip obliga también a un intenso ejercicio de la imaginación en juego con sus búsquedas formales.

Asimismo, el videoarte y el videoclip parecen estar, como los videojuegos, más relacionados con las nuevas generaciones y públicos que con los ya viejos o habituales.

El arte virtual no ha de repetir o simular la realidad sensible, ni ver en tal remedo su gran logro. No es la perfecta simulación de las formas registrables por otros medios (fotográfico, por ejemplo, o del dibujo), ni la perfecta construcción de nuevas formas que "parezcan reales" su verdadero logro, sino pudiendo o no utilizarlas, valerse de la imaginación para crear un rico ámbito de formas que, más allá de lo simplemente placentero o impresionante, pervivan cargadas de valores y de posibilidades para favorecer las situaciones estéticas plenas y diversas

>>>

que caracterizan al verdadero arte, y ello habita con frecuencia más en medio del "crash" que en la limpieza etérea, más en el difuminado que en la definición y la hiperdefinición.

VI.- Culturas, masificación, arte y tecnología

Los problemas de la cultura scraashfóbica, el tecnologismo a expensas de los contenidos y la riqueza de formas, así como el omnívoro naturalismo del cine y los mass media, se conjugan ineludiblemente con la posesión, distribución y acceso a los bienes espirituales. Cultura, tecnología, medio, diversidad y riqueza de artes y estilos, ¿por y para quién?

Trato de no reducirme a una perspectiva política (en su bajo sentido, pues en el hondo sentido aristotélico y aquiniano, ¿por qué no?), sino de mantenerme en planos socioculturales más generales; ahora bien, con independencia del credo y la doctrina adoptados, resulta imposible dejar de ver las abismales diferencias entre los grupos humanos y, al decir *grupos* digo públicos.

Siempre las ha habido, a todo lo largo y ancho de la historia, y las cimas de la cultura desde Egipto, Mesopotamia y el Indo, contando con Grecia y Roma hasta hoy, han sido básicamente detenidas por las cimas del poder, a pesar de los múltiples amagos de democratización (sinceros unos, demagógicos otros) que ha habido.

En todo ello se fusionan dos problemas, dos perspectivas diferentes.

Uno, el carácter cimero de la cultura "alta" o "superior".

Sin duda, mientras no seamos iguales todos los humanos, como clones uno del otro —confío que nunca ocurra, ni en el peor sentido, el del huxleyano "mundo feliz", ni en el menos malo, si pudiese haberlo, de unas u otras utopías—, persistirán las diferencias entre nosotros; y las infinitas posibilidades de las circunstancias, el actuar y el ser producirán las inevitables distinciones.

¿Cuán justas o injustas se comportan dichas diferencias? Es otra cuestión. Siempre habrá (¡así sea en bien del continuo mejoramiento humano!) especialistas y especialidades o, mejor, unos más dedicados y especialistas que otros en cada actividad.

Pero, si todos no tenemos que ser artistas geniales, ello no supone que el hombre común deba conformarse con la sumisión a los productos estandarizados de una cultura massmediática regida por el comercio o por la inflación de los recursos tecnológicos como bien supremo; y ello no implica, en un sentido más estrecho, que sólo deba ser capaz de disfrutar una corriente, estilo o espiritualidad, como viene ocurriendo hoy con la inflación del seudorealismo o seudonaturalismo massmediático.

El problema deviene más sutil a medida que la ilusión seudorealista en el arte y la cultura se apoya en la domesticación y la estandarización. Antes que el ser, la ilusión del tener y el parecer. La imagen construida y difundida antes que el imaginario constructivo.

Democratización es un término muy al uso, como las doctrinas sociológicas de la fragmentación y la consagración de lo local, de la psicología del yo como falso espejo y la estética del "sinvalor".

No niego, y si estoy defendiendo las auténticas diversidades, no puedo negar los aportes y riquezas de algunos de dichos conceptos y tendencias. Simplemente quiero recordar que "pensamiento débil", posmodernidad, irracionalidad, disolución del Yo y otras prédicas no implican que tengamos el cerebro débil y el alma prostituta, sobre todo cuando la apología de la asistematización y del fin de la historia se predica desde las oficinas de las grandes transnacionales sistematizadoras de consorcios y desde las ansias de conservar el poder, prepotente y centralizado.

Democracia sumada a fragmentación, sumada a estandarización viene resultando igual a obras con bajos recursos

y poca distribución para que las vean mis amigos y mi familia, por un lado, y obras con gigantescos recursos en las transnacionales para ser consumidas por públicos multitudinales, en el otro lado.

Algo así como posee tú el cerebro débil, asistemático, pobre de valores, fragmentado que yo me encargaré de tenerlo sólido, con un sistema bien estructurado y hasta globalizado, organizando el caos desde mi centro gravitatorio según diversos pero convenientes sistemas.

Su símbolo es el extasiado con la ilusión hiperrealista, más que realista, de un relato corriente en alta definición. Por supuesto, el espacio-mente fragmentado, aislado no tiene nada que ver con el conceptismo (conceptualismo) y elaborada sensibilidad de Góngora, Lezama Lima o Kadafis, Brancusi o Rauschenberg, el más maduro Tarkovski, Mahler o Vangelis, para citar algunos nombres a través de los siglos.

De acuerdo, la respuesta no hallará frutos tampoco en el otro extremo, el antitecnológico, demonizador, ni el autoritario ideologizante y consignario, ni aferrándose de modo enfermizo a circunstancias y perspectivas propias, sino en la dialéctica entre lo propio y lo universal, lo histórico y lo actual, el concepto y el sentimiento, la ilusión naturalista primaria y el infinito mundo de formas, estructuras y experiencias estéticas.

"¿Cómo lograrlo?" constituye, en fin de cuentas, el verdadero reto y problema, pues esta solución acabada de apuntar no deja duda alguna en cuanto tal.

VII.- En fin, ¡tantas posibilidades ahogadas en un malestar de la cultura!

Naqoyqatsi,
de Reggio.

Sería ingenuo creer que el problema se restringe al cine y los media. Todas las artes lo sufren, siendo más bien un problema de los públicos y de quienes pueden y no pueden.

En los mass media se agudiza por cuanto aun los críticos y más afamados especialistas quedan atrapados.

Simples indicativos: he ahí a los premiados no solo en los ultracomercialistas "Oscars", sino también en Cannes, Berlín y cualquier otro gran festival. ¿No sigue, acaso, primando la estética realista o naturalista? Más grave todavía, ¿acaso la grandeza de ciertos autores y confines no llegan a magnificarse por su capacidad de acceder (y someterse) a los cánones del realismo occidental? No menciono diez o cien ejemplos entre miles de millones posibles, para no parecer ensañado con alguno, pues la evidencia abrumba.

Tampoco quiero ignorar que los grandes públicos no suelen figurar en la

más avanzada vanguardia de ninguna de las artes; pero al menos la mayoría de los especialistas, instituciones y receptores entrenados no juzgan, valoran, premian ni difunden como "lo mejor de hoy" a antiguas tendencias cristalizadas, congeladas. Pintura, danza, escultura, música, ballet, arte lírico, ... crean y se someten a cánones en devenir que, dicho sea de paso, pueden asociarse más o menos a lo tecnológico pero no se consagran con ello.


Personalmente, quien escribe esto, puede preferir a Beethoven, Cervantes, Rodin o Velázquez, por ejemplo. He llegado a decir y hoy no me contradigo que, en un hipotético holocausto, si tuviese que salvar una sola obra musical, casi ninguna competiría con el concierto para violín de Beethoven. Pero, por favor, sin ser un musicólogo, nunca se me ocurriría decir que la música es Beethoven ni que han escaseado los aportes y enriquecimientos de la música de allá a acá. ¿Por qué mantenerme estático ahí? ¿Por qué no gozar de Debussy, Stravinsky, Mahler, Bartok, Schoenberg, ... et al y toda la diversidad formal y estética que ellos suponen?

¿Por qué, entonces, mantenerme tan fijado al cordón umbilical realista o naturalista en el cine y la audiovisualidad massmediática, a pesar de los intentos vanguardistas y de muchos cineastas de distintas latitudes, a la postre aislados, para cambiar este status quo de pobre recepción, a pesar de cuanto han enseñado ya sobre posibilidades formales los realizadores del clip, el videoarte y géneros como el animado, en particular hoy día, el anime?

¿Ganarán los grandes públicos esa capacidad "receptora sumatoria" equivalente a la que posibilita disfrutar tanto al Bosco como a Goya, Picasso, Malevich, Duchamps, Warhol, ... y a Bach como a Sibelius o Theodorakis? Recordemos que cada arte tiene sus propias instituciones y tradiciones, lo cual implica sus propios condicionamientos.

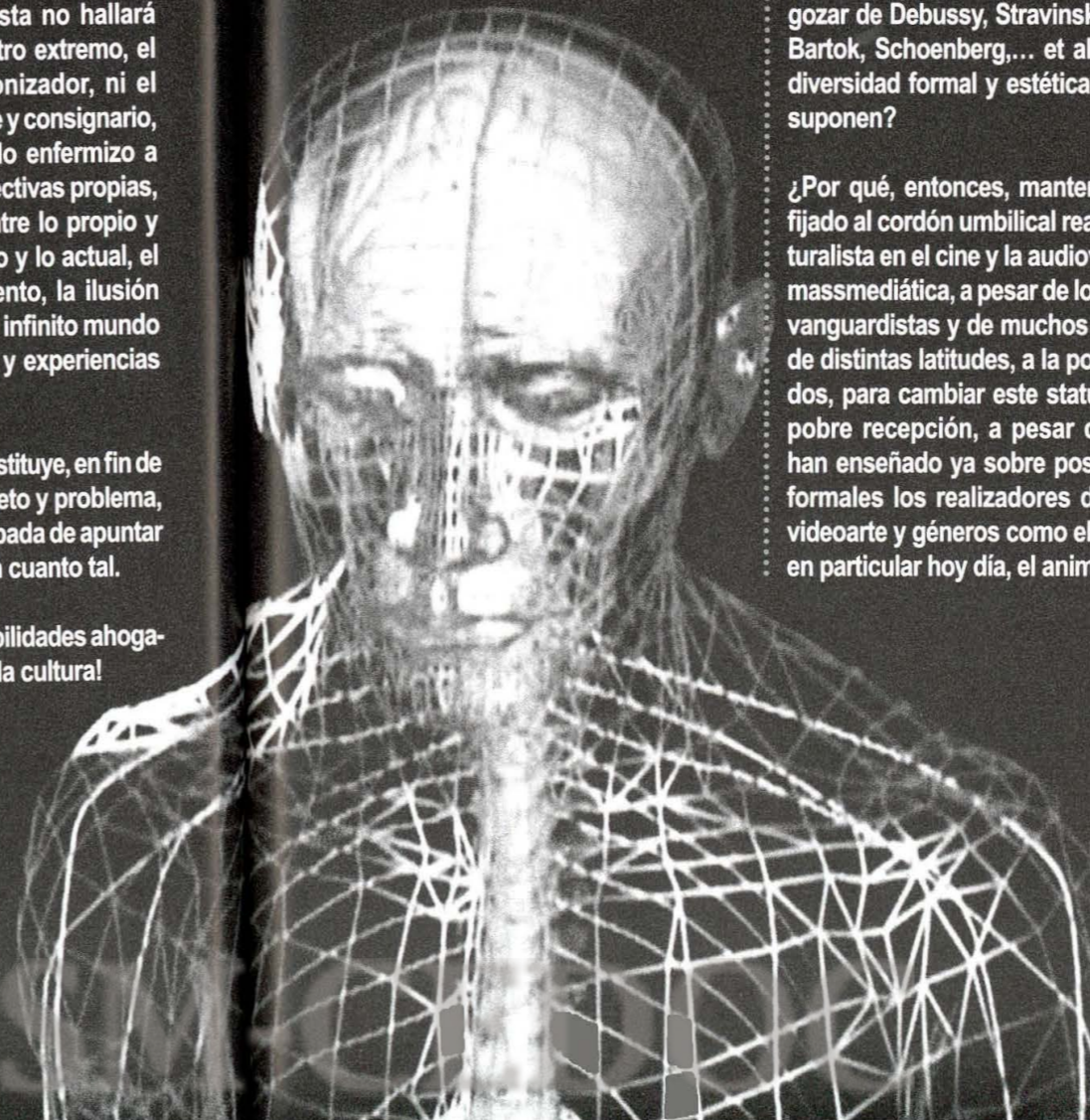
Ahora bien, enfocado así, podríamos caer en la pura falacia, porque el problema no incumbe sólo al cine, ni al arte, sino a todo "un malestar en la cultura".

Reflexionar sobre el cine y los mass media fue un punto de partida como hubiese podido constituir un punto de llegada para percatarnos de que, al público masivo y la amplísima distribución comercial del cine, no corresponde prácticamente ningún público masivo en las demás artes, sino grupos más pequeños y "entrenados". Los públicos del ballet, la danza moderna, la ópera, las exposiciones de pintura, suelen ser menores y haber tenido mayores posibilidades de "entrenamiento" para ello. En consecuencia, mayores capacidades para apreciar diversidad de formas.

Tanto el problema de la "pobreza estética" del cine y el carácter reducido de los públicos de las demás artes conducen al problema general de una cultura, sociedades y grupos humanos muy desiguales, con muy distintas condiciones, instituciones y posibilidades de participación y "entrenamiento" (educación) para las artes y la experiencia estética, ... y no solo para ello. 

* José Rojas Bez (<http://imagen-arte-comunicacion.blogspot.com> — rojasbez@hotmail.com) Banes, Cuba, 1948.

Doctor en Ciencias de la Educación (Pedagogía del cine y la comunicación audiovisual). Profesor Titular del Instituto Superior de Arte de Cuba y miembro de la UNEAC y SIGNIS, entre otras instituciones culturales. Ha publicado once libros sobre literatura, cine, artes y comunicación audiovisual en Cuba y México; ha colaborado en importantes revistas de Cuba, México, Perú, Brasil, Chile, Costa Rica, Estados Unidos y España; y ha impartido cursos, conferencias y talleres en universidades, fundaciones e instituciones culturales de España, Colombia, México y Ecuador, así como en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños.



El estudio de un coloso: El ciudadano Kane *

Podemos olvidarnos de Kane, pero no del sueño de Kane.

William Whitebait.

Esquema del argumento.

Charles Foster Kane muere a los 76 años de edad en su inmenso castillo de Xanadu; la palabra que pronuncia al morir es "Rosebud". En la sala de proyección de una empresa de noticieros, un grupo de reporteros observan que la vida pública de Kane —riqueza, acontecimientos políticos y sociales— no contiene la respuesta a ese enigmático "Rosebud". Un reportero se dedica a buscar la solución y, después de leer los detalles de la desdichada infancia de Kane, entrevista a cuatro figuras principales en la vida del magnate: Bernstein, Leland (ambos asociados de Kane cuando este se hallaba en la cúspide de la fama); su segunda esposa, Susan Alexander, a quien Kane obliga en convertirse en cantante de ópera contra su voluntad y que ahora vive borracha en un sucio cabaret; y Raymond, el mayordomo de Kane en las últimas etapas de su vida en Xanadu. Todos se prestan gustosos; algunos ofrecen inclusive diversas versiones de los mismos acontecimientos; pero ninguno puede explicar la palabra "Rosebud" a Thompson, el reportero. La respuesta se le da a los espectadores al final: cuando las pertenencias de Kane son empacadas y sacadas de Xanadu, un obrero echa al fuego un viejo trineo. Allí está pintada la palabra "Rosebud". Es el oscuro recuerdo de ese juguete de la infancia lo que ha perseguido a Kane a través de toda su vida y en su lecho de muerte.

El ciudadano Kane es sobre todo el estudio de una personalidad. No es, como con frecuencia han dicho los críticos, un ataque frontal a los monopolios de las grandes finanzas y la política norteamericana

(como lo es, por ejemplo, *All the King's men* —Decepción— de Robert Rossen o *A face in the crowd* —Un rostro en la muchedumbre— de Elia Kazan), ni es tampoco el estudio de la mente y las preocupaciones privadas de un hombre (como es, por ejemplo, *Wild strawberries* —Fresas salvajes— de Ingmar Bergman). Kane es una personalidad cuya eminencia y publicidad dependen únicamente de su habilidad para proyectar su propia imagen grandilocuente; se convierte en un símbolo ("Pocas vidas privadas fueron más públicas", clama el noticiero). El hecho de que sea un magnate de la prensa contribuye a contrapuntar la excesiva publicidad que logra, pero eso no es más vital para el tema que la propia palabra "Rosebud". Su vida e influencia no son vistas a través de sus propios ojos, sino a través de los ojos de otras personas. Toda la película es un gran reportaje (sin utilizar el término en su sentido peyorativo), una ampliación y extensión del noticiero que aparece al principio. Así, el método de flash-back empleado por Welles y Mankiewicz es vital para el éxito de la película. La obra anterior de Mankiewicz había demostrado su interés por la biografía y por un estilo narrativo que buscaba la objetividad exponiendo diversos puntos de vista, a veces muy dispares.

Kane es todas las cosas para todos los hombres. Para el propio Welles, "Kane es un hombre que abusa del poder de la prensa popular y también se enfrenta a la ley, contra la tradición de la civilización liberal", y "a la vez egoísta y desinteresado"... a la vez un idealista y un tramposo, un gran hombre y un individuo mediocre". Para Thatcher, su antiguo tutor, en su

>>>





declaración a la prensa, es "nada más o nada menos: un comunista" y un egoísta despiadado que no sabe cómo manejar el dinero; más bien un niño malcriado. Para los editores de los noticieros y para "44 millones de lectores de noticias", es un gigante colosal, de tamaño más que natural, que dominó cuatro décadas de la vida norteamericana.

EXTRACTOS DEL GUIÓN

I

LELAND (al reportero Thompson en la terraza del sanatorio): Era como las muchachas que conocí en la escuela de baile. Encantadora. Absolutamente encantadora. Emily era un poco más encantadora que las demás. Bueno después de un par de meses ella y Charlie no se vieron mucho... salvo en el desayuno. Era como un matrimonio otro cualquiera.

Lenta disolución al departamento de los Kane. El comedor. Leland es visible por unos momentos más, prosiguiendo su narración. El paso del tiempo es indicado por una serie de disoluciones.

Emily está sentada y a la derecha del cuadro Kane entra y se acerca a su mujer, con una servilleta sobre el brazo y platos en la mano. La besa en la frente, pone los platos sobre la mesa y se sienta a su lado.

Música.

EMILY: Charles...

KANE: Eres preciosa.

EMILY: Oh, no es posible.

KANE: Sí, lo eres, eres muy, muy hermosa.

La cámara se acerca hasta un close-up medio shot.

EMILY: Nunca he ido a seis fiestas en una sola noche en toda mi vida... y nunca me he acostado tan tarde.

KANE: Es una cuestión de hábito.

EMILY: Me pregunto qué pensarán los

servientes.

KANE: Pensarán que nos hemos divertido.

EMILY: Querido...

KANE: ¿No nos hemos divertido?

EMILY: No sé por qué tienes que irte en seguida al periódico.

KANE: No deberías haberte casado con un periodista. Son peores que los marinos...

(Pausa) ... Te adoro.

EMILY: ¡Oh! ¡Charles, hasta los periodistas tienen que dormir!

Close-up medio de Emily sonriendo... y close-ups sucesivos de cada uno de ellos mientras hablan.

KANE: ¿Qué hora es?

EMILY: Oh, no sé. Es tarde.

KANE: ¡Es temprano!

La cámara hace un pan. Disolución. Pan que se detiene sobre Emily sentada en la mesa tras un jarrón lleno de flores.

EMILY: ¿... Sabes cuánto tiempo me tuviste esperando anoche...

Kane, sentado del otro lado de las flores, mira hacia el primer plano.

EMILY: (fuera del cuadro)... mientras fuiste al periódico unos minutos?

Emily mira a través de las flores hacia el primer plano.

EMILY: ¿... Qué se hace en un periódico a medianoche?

KANE: (fuera del cuadro) Oh, Emily...

Shot de Kane en el otro lado de la mesa sacando un fósforo.

KANE: Querida mía, tu único correspondiente es The Inquirer.

EMILY: (fuera de cuadro) Algunas veces pienso...

Disolución.

Close-up medio y acercamiento a Emily sentada en la mesa.

EMILY: ... que preferiría un rival de carne y hueso.

KANE: (fuera de cuadro) ¡Oh, Emily!

Kane, del otro lado de las flores, frunce el ceño.

EMILY: No es solo el tiempo... Es lo que publicas. Esos ataques...

(Pausa) Cambio de toma.

EMILY: (fuera de cuadro) ... al presidente.

KANE: (sonriendo) Quieres decir el tío John.

EMILY: Quiero decir el presidente de los Estados Unidos.

KANE: (fuera de cuadro) Sigue siendo el tío John... y sigue siendo un tonto bien intencionado...

EMILY: (fuera del cuadro) ¡Charles!

KANE: ... que está dejando manejar su gobierno a un montón de pillos que lo presionan.

KANE: (fuera del cuadro) ... Todo este escándalo del petróleo...

EMILY: Pero resulta que él es el presidente, Charles, no tú.

KANE: Ese es un error que será corregido uno de estos días.

EMILY: (fuera de cuadro) Tu amigo el señor Bernstein...

Disolución.

Toma de Emily. Música.

EMILY: ... le envié a Junior ayer la atrocidad más increíble, Charles. Simplemente no puedo guardarlo...

Kane está en la mesa tomando su desayuno, y deja el tenedor y el cuchillo.

EMILY: (fuera de cuadro) Realmente, Charles...

Disolución.



La cámara, después de un zip-pan enfoca a Emily en la mesa. Está más vieja y un poco más arrugada.

EMILY: La gente va a pensar...

Toma de Kane frunciendo el ceño mientras sostiene una taza de té.

KANE: ¡Lo que yo les digo que piensen!

Disolución.

La cámara, después de un zip-pan, enfoca a Emily una vez más en la mesa. Ella mira hacia el primer plano y empieza a leer un periódico nuevamente. Es The Chronicle. Sentado en el sitio opuesto a ella, Kane tiene extendido un periódico frente a sí. Él mira hacia el primer plano y luego desciende la mirada hasta el periódico (The

Inquirer). Un travelling en reversa muestra a Emily sentada a la derecha de la mesa. La cámara se retira y una disolución revela a Leland nuevamente en el sanatorio.

II

Escena: una calle de noche. Kane y Emily están frente a una casa. Una luz brilla detrás de la puerta. Suena el timbre mientras esperan.

KANE: No me imaginaba que tenías este gusto por el melodrama, Emily.

Una sombra aparece detrás del cristal de la puerta y una doncella la abre.

>>>

DONCELLA: ¡Pase, señor Kane!

La doncella se hace a un lado. Emily entra. Kane la sigue. La doncella cierra la puerta. Desvanecimiento. En el departamento de Susan. Primer plano del hall. Toma del ángulo bajo mirando hacia el barandal de la escalera y el rellano. Se abre una puerta en el fondo. Aparece Susan, cuando Kane y Emily suben las escaleras en primer plano.

SUSAN: ¡Charlie!

Kane y Emily levantan la vista hacia ella y continúan subiendo las escaleras. La cámara los sigue y ellos se detienen junto a la puerta de Susan.

SUSAN: ¡Charlie! Él me obligó a mandarle esa carta a tu esposa. Yo no quería. Dijo las cosas más terribles...

Gettys aparece en el umbral de la puerta.

GETTYS: Buenas noches, señora Kane. No creo que nadie vaya a presentarnos. Soy Jim Gettys.

EMILY: Sí.

GETTYS Hice que la señorita... la señorita Alexander le mandara la nota, señora Kane. Ella no quería al principio...

SUSAN: Yo...

GETTYS: ¡...pero lo hizo!

SUSAN: Charlie, las cosas que me dijo. Me amenazó...

Kane, furioso, entra en la habitación detrás de Gettys.

KANE: Gettys...

La cámara se retira de los dos hombres. Susan sale de cuadro. Emily está dentro de la habitación.

KANE: ...No pienso posponer lo que voy a hacer con usted hasta después de salir electo. Para empezar, le voy a romper el cuello.

GETTYS: Quizá pueda usted hacerlo y quizá no, señor Kane.

Gettys se retira hacia el fondo de la habitación y sale de cuadro. Kane se dirige hacia él y se detiene.

EMILY: ¡Charles!

Kane se vuelve hacia Emily mientras ella habla.

EMILY: El que le rompas el cuello a este hombre no explicaría la nota.

Baja la mirada y empieza a leer.

EMILY: "...serias consecuencias para el señor Kane, para usted y para su hijo".

Susan aparece a la izquierda.



SUSAN: Solo quería hacerla venir aquí...

EMILY: ¿Qué significa esta nota, señorita...?

SUSAN: Soy Susan Alexander. Sé lo que usted piensa, señora Kane.

Kane se aleja. Emily se vuelve hacia su derecha.

GETTYS: Ella no sabe, señora Kane.

Acercamiento a Gettys en el fondo. Kane comienza a moverse hacia él.

GETTYS: Ella simplemente mandó la nota porque le hice ver que no se sería inteligente dejar de mandarla.

KANE: En caso de que no lo sepas, Emily, este "caballero"...

GETTYS: No soy un caballero. Su marido solo trata de hacerse el gracioso llamándose así. Ni siquiera sé lo que es un caballero. Ve usted, mi idea de lo que es un caballero... ¡uh!... (Se acerca a Emily).

GETTYS: Bueno, señora Kane, si yo fuera dueño de un periódico, y no me gustara la manera en que alguien está actuando... algún político... lucharía contra él por todos los medios. Pero no lo mostraría en traje de preso, con rayas, para que sus hijos pudieran ver su foto en el periódico... o su madre.

KANE: Usted no es más que una mísera rata...

Gettys se vuelve otra vez hacia Kane,

que está en el fondo de la habitación.

GETTYS: ¡Eso no es nada en comparación con usted! Señora Kane, yo estoy luchando por mi vida, no solo por mi vida política, sino por mi vida.

Susan se acerca a Kane.

SUSAN: Charlie, dice que se lo contará a todo el mundo...

GETTYS: Eso dije.

EMILY: Quiere usted decir...

GETTYS: (continuando) He aquí la oportunidad que quiero darle, y es una oportunidad mejor que la que él me daría. A menos que el señor Kane no ha decidido para mañana que está tan enfermo que tiene que alejarse por uno o dos años, el lunes por la mañana todos los periódicos del estado, salvo el suyo, traerán la historia que voy a darles.

EMILY: ¿Qué historia?

GETTYS: La historia acerca de él y la señorita Alexander, señora Kane.

Susan se vuelve hacia Gettys.

SUSAN: No hay ninguna historia...

GETTYS: ¡Cállate!

SUSAN: El señor Kane simplemente...

GETTYS: Tenemos pruebas que se verían mal en los titulares. (Se vuelve hacia Kane) ¿Quiere usted que le dé pruebas? (Ahora se vuelve hacia Emily) Preferiría que el señor Kane se retirara sin tener que publicar la historia. No es que él me



importe, pero saldría mejor yo...

SUSAN: ¿Y qué...?

GETTYS: ... y también usted, señora Kane.

SUSAN: ¿Y qué sería de mí? Charlie, él dijo que mi nombre sería arrastrado por el fango... que a todas partes donde fuera desde ahora...

EMILY: Parece haber solo una decisión que puedes tomar, Charles. Yo diría que te la dieron hecha.

KANE: No puedes decirme que los votantes de este estado...

EMILY: ...Me interesa nuestro hijo.

SUSAN: Charlie, si publican la historia...

EMILY: No lo harán. Buenas noches, señor Gettys.

Se vuelve y camina hacia la puerta, y después se vuelve de nuevo para mirar a Kane, cuya cara está en la sombra.

EMILY: ¿Vienes, Charles?

KANE: No.

Pannig-shot: Gettys y Susan están en primer plano. Kane se mueve lentamente hacia ellos y se detiene.

KANE: Yo me quedo.

Pan, de modo que Emily y Kane se enfrentan de cada lado de la pantalla.

KANE: Yo puedo pelear solo.

EMILY: (fuera de la pantalla ahora) Charles...

Gettys en el fondo a la izquierda. Emily mirando a la cámara, está en primer plano.

EMILY: ...si no escuchas razones, puede ser demasiado tarde.

KANE: ¿Demasiado tarde? (Avanza saliendo de la sombra en el fondo de la habitación) ¿Para qué? ¿Para que tú y este (mira de lado a Gettys) ladrón público me quiten el cariño de la gente de este estado?

SUSAN: Charlie, tienes otras cosas en que pensar. Tu hijito. No querrás que lea algo acerca de ti en los periódicos.

KANE: Solo hay una persona en el mundo que pueda decidir lo que debo hacer, y esa soy yo.

Toma de Emily, colocada entre Kane y Gettys, en el fondo.

EMILY: Decidiste lo que debías hacer, Charles, hace algún tiempo.

Atraviesa la puerta y sale de cuadro.

GETTYS: Usted se está comportando más tontamente de lo que yo pensaba, señor Kane.

KANE: ¡No tengo nada que hablar con usted!

GETTYS: Está usted liquidado. ¿Por qué no...?

KANE: ¡Fuera! Si quiere verme haga que el alcalde me mande una carta.

GETTYS: Si le hubiera pasado cualquier

otra cosa, yo diría que sería una lección para usted. Pero va a necesitar más que una lección, y va a recibir algo más que una lección.

KANE: No se preocupe por mí, Gettys.

Gettys se pone el sombrero, atraviesa la puerta y sale de cuadro. Kane lo sigue, gritando. Susan, a la derecha, en primer plano, permanece anonadada.

KANE: No se preocupe por mí. Yo soy Charles Foster Kane. ¡No soy ningún politiquero bandido...

Se apresura hacia el barandal, todavía gritando.

KANE: ...tratando de salvarse...

La cámara está en el extremo opuesto del rellano. Toma de ángulo alto sobre el hueco de la escalera. Kane tropieza al bajar algunos escalones, siempre gritando. Gettys, más abajo, sigue bajando como si nada pasara.

KANE: ...de las consecuencias de sus crímenes!

Kane agarra el barandal y observa a Gettys, que sigue bajando las escaleras. Su voz se convierte casi en un grito.

KANE: ¡Gettys!

Close-up de Gettys llegando al pie de la escalera, con una ligera sonrisa en el rostro. Sale de cuadro por la izquierda. Kane se inclina sobre el barandal y sigue gritando.

KANE: ¡Voy a mandarlo a...

Close-up de Kane gritando a la cámara.

KANE: ...Sing-Sing! ¡Gettys!

Frente a la casa, Emily está de pie, a la derecha, cerca de la puerta. Gettys sale y empieza a cerrar la puerta.

KANE: (fuera de cuadro ahora) ¡Sing-Sing!

Gettys cierra la puerta y se quita el sombrero.

GETTYS: ¿Tiene usted auto, señora Kane?

EMILY: Sí, gracias.

GETTYS: Buenas noches.

EMILY: Buenas noches.

Emily sale de cuadro a la derecha. Música. Gettys, a su vez, sale de cuadro a la izquierda. La cámara se aleja de la puerta, hacia atrás. Fade-out.

* Tomado de *El cine de Orson Welles*, de Peter Cowie. Ediciones Era S.A. México D.F., México, 1969.



*Equipo de la Dirección de Cine y TV editando con Livemedia.
(Foto: Marisol Castro Cabrera.)*

El montaje cinematográfico arte de movimiento*

Por Rafael C. Sánchez. **

Sergei M. Eisenstein, en el otoño de 1929, terminó de redactar sus cinco métodos de montaje: métrico, rítmico, tonal, sobretonal (o armónico) e intelectual.

Seis años después, el inglés Raymond Spottiswoode publica su lista de seis tipos de montaje: primario, simultáneo, rítmico, secundario, implicacional e ideológico.

Aunque es necesario aclarar que R. Spottiswoode se basa en el método ruso y, por lo tanto, carece del mérito de los soviéticos como pioneros del montaje sistematizado, también debemos reconocer que sus obras abrieron un camino interesante en la estética del cine bajo la influencia de la escuela documentalista inglesa (British Documentary School) fundada y dirigida por John Grierson.

Diferencia entre dos clasificaciones del montaje

Para Spottiswoode aquellos seis tipos de montaje son seis "diferentes tipos de construcción", todos ellos de igual valor.

Para Eisenstein, los cinco métodos de montaje son "categorías formales", como él las llama, que van desde el método más simple ("la categoría métrica se caracteriza por una ruda fuerza impulsadora") hasta el más elevado, el intelectual, destinado a producir "una yuxtaposición de conflicto de resonancia afectivo-intelectual", basada expresamente en la dialéctica de Hegel y Lenin.

Hemos puesto aquí estas dos muestras esquemáticas de los primeros

tratadistas, para hacer ver al alumno el dilatado campo de estudio, abierto desde hace ya cuarenta años, y con el fin de establecer los puntos básicos que nos guiarán en nuestro análisis del movimiento y su ritmo.

Nuestro programa de tópicos no es nuevo. Todo lo que diremos está implícito en aquellos primeros tratados. La única diferencia radica en el sistema de enseñanza y en la acentuación de ciertos valores.

Para aquellos tratadistas, especialmente para los rusos, la forma cinematográfica está siempre al servicio de una significación argumental. De aquí que las clasificaciones del montaje sean hechas (desde Poudovkin) bajo un criterio "representativo". Con ello las formas puras quedaron relegadas a la trastienda de las "entretenciones" intrascendentes.

Según nuestro punto de vista, ampliamente expuesto en la primera parte, un alumno-artista no debe ser sometido a una iniciación estética donde el trabajo intelectual-filosófico y el trabajo intelectual-literario estén por encima del trabajo intelectual-sensitivo de las formas.

El artista genuino es un hombre libre y honesto. La honestidad artística es aquella posesión segura de la propia verdad vivida y expresada a través de la belleza. Demos herramientas y enseñemos a trabajar al hombre honesto. Él hará después las obras, que brotarán de su corazón.

Por último, es necesario añadir aquí una experiencia repetida innumerables veces: la de aquellos principiantes de arte que se llenaron la cabeza de discusiones estéticas y abanderamientos en tal o cual escuela sin dedicarse nunca

a los fundamentos de la expresión artística, sin lograr meter sus manos en el trabajo de doblegar la materia. Porque, no olvidemos, toda manifestación artística se hace a través de la materia sensible.

Es por esto que nosotros hemos preferido circunscribir nuestra enseñanza a un ABC del quehacer estético, conscientes de que hemos señalado el mejor punto de partida para un ulterior crecimiento del artista maduro.

Algunos párrafos donde Eisenstein explica sus 5 categorías de montaje (1)

• **Montaje métrico.** El criterio fundamental para esta construcción es el largo absoluto de los trozos. Los trozos son unidos de acuerdo a sus longitudes, en un esquema-fórmula que corresponde a un compás de música... En este tipo de montaje métrico el contenido dentro del cuadro de cada trozo está subordinado al largo absoluto del trozo... Se caracteriza por una ruda fuerza impulsadora.

• **Montaje rítmico.** Aquí, al determinar la longitud de los trozos, el contenido dentro del cuadro es un factor que debe considerarse como poseyendo iguales derechos. Es muy posible encontrar aquí casos de identidad completamente métrica en los trozos y en sus medidas rítmicas, logradas mediante una combinación de los trozos de acuerdo a su contenido... "En el montaje rítmico hay movimiento dentro del cuadro que impulsa el movimiento del montaje de un cuadro al otro. Tales movimientos dentro del cuadro pueden ser objetos en movimiento, o el movimiento de los ojos del espectador dirigidos a lo largo de las líneas de un objeto inmóvil... Esta segunda categoría también puede ser llamada primitivo-emotiva.

>>>



*Sergei M.
Eisenstein.*



>>>

• **Montaje tonal.** El movimiento es percibido en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca todos los resultados de un trozo de montaje... Aquí el montaje está basado en el característico sonido emocional del trozo, de su dominante. El tono general del trozo. El trabajar con diversos grados de soft-focus o diversos grados de "estridencia" podría ser un típico uso del montaje tonal... Puede también llamarse melódico-emotivo. Aquí el movimiento se convierte claramente en vibración emotiva de un orden aún más alto.

• **Montaje sobretonal.** En mi opinión, el montaje sobretonal es orgánicamente el máximo desarrollo en la línea del montaje tonal. Se le puede distinguir del montaje tonal por un cálculo colectivo de todas las atracciones de los trozos... Esta cuarta categoría—siendo un fresco torrente de fisiologismo puro hace eco, en el grado más alto de intensidad de aquella primera categoría. De este modo, el tono es un nivel de ritmo.

• **Montaje intelectual.** No es un monta-

je de sonidos armónicos (sobretonales) fisiológicos, sino de sonidos y armónicos de un género intelectual: esto es, yuxtaposición-conflicto de los efectos intelectuales concomitantes... El cine intelectual será el que resuelva la yuxtaposición-conflicto de los armónicos fisiológicos e intelectuales. Se construirá así una forma completamente nueva de cinematografía, la realización de la revolución en la historia general de la cultura".

Explicación de los 6 métodos de montaje, tal como los resume Spottiswoode (2)


• **"Montaje primario.** Montaje de los conceptos derivados de la observación del contenido de las tomas (shots) sucesivas.

• **Montaje simultáneo.** Montaje de los conceptos derivados de las tomas y de los sonidos contemporáneos a ellas dentro del filme.

• **Montaje rítmico.** Montaje de una serie rítmica de cortes, abstrayendo los efectos de las tomas que los dividen.

• **Montaje secundario.** Los significados por los cuales los elementos secundarios del filme, tono del corte, tono del contenido y efectos de sonido, son capacitados para generar los efectos producidos por la serie.

• **Montaje implicacional.** Montaje de los conceptos derivados de la observación de las secuencias como totales, a la manera de una comprensión de las implicaciones de esas secuencias.

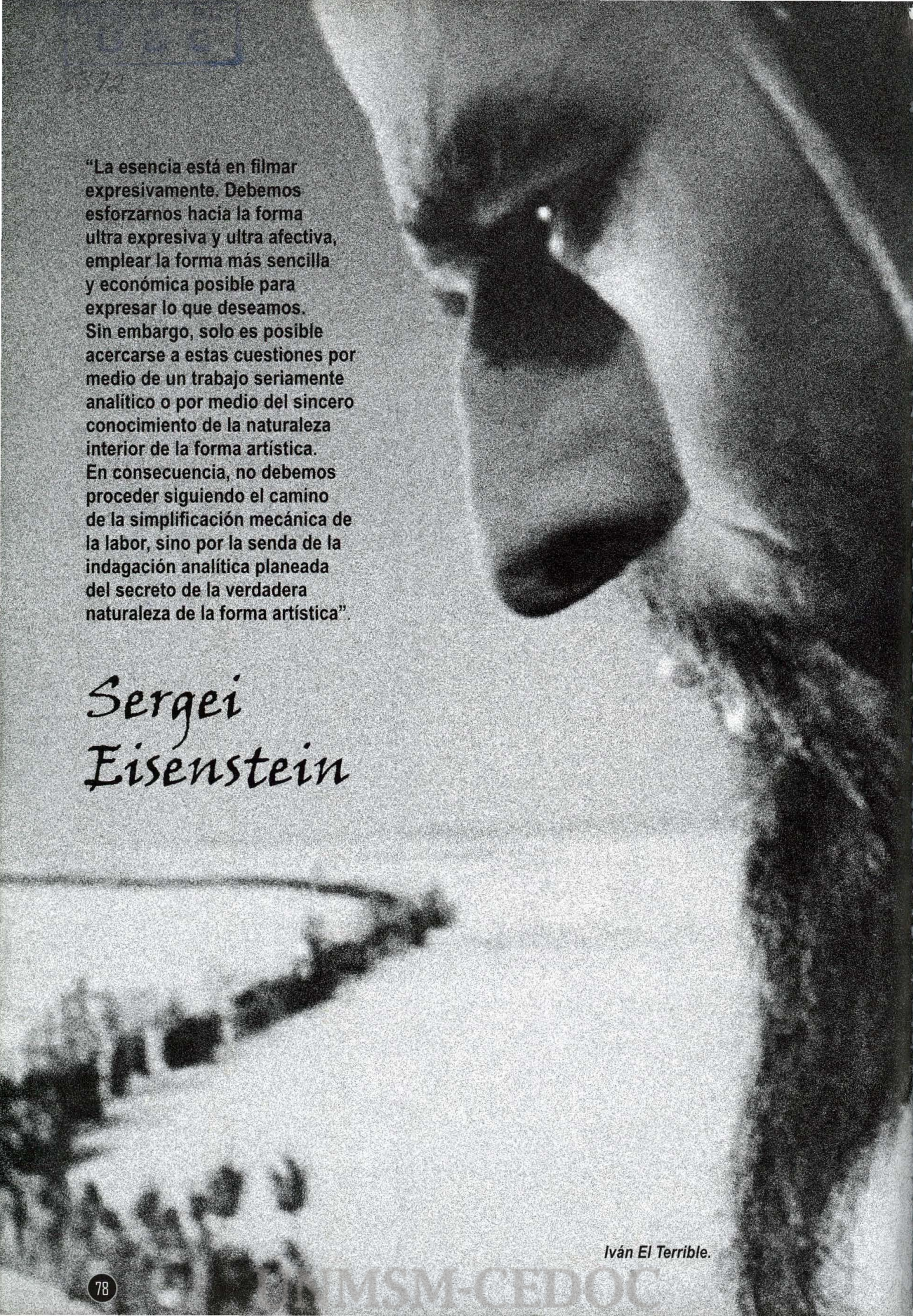
• **Montaje ideológico.** El montaje que resulta del choque de un concepto derivado de un elemento en el filme, con un concepto que forma parte de la ideología del espectador. 

* Tomado del libro del mismo nombre publicado por Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile. Pomaire.

** Rafael Cristóbal Sánchez, chileno, licenciado en Filosofía. Estudió también Musicología, y sus trabajos y ensayos de Cinematografía los empieza en 1939. Ha enseñado prácticamente todas las técnicas cinematográficas. Fundador y Director del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile. Posteriormente, Jefe del Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Comunicación de esa universidad. Ha dirigido más de cincuenta películas.

(1) *Film form*. Moscú-Londres, 1929.

(2) *A grammar of the film*. Londres, 1935.



“La esencia está en filmar expresivamente. Debemos esforzarnos hacia la forma ultra expresiva y ultra afectiva, emplear la forma más sencilla y económica posible para expresar lo que deseamos. Sin embargo, solo es posible acercarse a estas cuestiones por medio de un trabajo seriamente analítico o por medio del sincero conocimiento de la naturaleza interior de la forma artística. En consecuencia, no debemos proceder siguiendo el camino de la simplificación mecánica de la labor, sino por la senda de la indagación analítica planeada del secreto de la verdadera naturaleza de la forma artística”.

*Sergei
Eisenstein*

Iván El Terrible.

2009



DIRECCIÓN de Cine y Televisión de San Marcos

Enero						
L	M	J	V	S	D	
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

Febrero						
L	M	J	V	S	D	
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	

Marzo						
L	M	J	V	S	D	
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

Abril						
L	M	J	V	S	D	
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30			

Mayo						
L	M	J	V	S	D	
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31

Junio						
L	M	J	V	S	D	
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

Julio						
L	M	J	V	S	D	
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Agosto						
L	M	J	V	S	D	
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

Setiembre						
L	M	J	V	S	D	
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

Octubre						
L	M	J	V	S	D	
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

Noviembre						
L	M	J	V	S	D	
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

Diciembre						
L	M	J	V	S	D	
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

cursos y talleres de cine:

edición digital, fotografía, manejo de cámara, guión de cine y televisión, realización de ficción, realización de video clip, video arte, sonido cinematográfico, Dj, documentales, diseño gráfico publicitario, lenguaje cinematográfico dirección y producción para cine y televisión

Centro Cultural de San Marcos: Av. Nicolás de Piérola 1222, Parque Universitario, Centro Histórico de Lima. Telf: 619-7000 anexo 5211



7750689178455



Dirección de
**Cine y Televisión
de San Marcos**

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL

00000238026

UNMSM-CEDOC